



ANEXO I:

ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.

Nieves Jiménez Díaz.

Estudio histórico-artístico.

1. Ficha técnica.

2. Análisis histórico.

3. Intervenciones.

4. Estructura y funciones.

5. Análisis estilístico e icnográfico.

6. Fuentes bibliográficas.

7. Fuentes documentales.

1. Ficha técnica.

Asunto: Pilar de Carlos V.

Autores: Pedro Machuca, tracista; Niccolò da Corte, escultor.

Época: Traza: 1545; ejecución de la obra: 1546-1547.

Estilo: Renacimiento italiano.

Escuela: Italiana.

Material: Calcarenita y Sierra Elvira.

Técnica: Altorrelieve, bajo relieve y escultura.

Emplazamiento: Plazoleta del pilar de Carlos V. Cuesta de la Cruz. Recinto de la Alhambra.

Funciones: Ornamental (embellecimiento de la ciudad), funcional o utilitaria (abastecimiento de una parte de la población y regadío), sociabilidad y conmemorativa.

2. Análisis histórico.

El pilar de Carlos V, llamado así por haber sido construido en tiempo del emperador Carlos V, a quien está dedicado¹, según indica la inscripción de la cartela central, se sitúa en

¹ MADOZ, Pascual. "Granada". *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. P. 151; LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. *El libro del viajero en Granada*. P. 117.

una irregular plazoleta, al final de la empinada cuesta Empedrada o de los Álamos que, desde el tiempo de los Reyes Católicos hasta 1831, como camino único conducía desde el barrio de Cuchilleros y cuesta o calle de Gómez, con la Puerta de las Granadas al final de su trayecto, hasta la Alhambra, después de atravesar la Puerta nazarí de la Justicia². Está enclavado junto a un cubo cilíndrico de artillería construido en 1568 para la protección de esta Puerta³.

Este pilar, en opinión de López Guzmán, se incluye en el conjunto de un programa imperial que, transformando simbólicamente un espacio de recia tradición palatina, al situar la residencia del emperador dentro de la Alhambra, se inicia en la Puerta de las Granadas, se continúa en el mismo pilar y concluye en el palacio de Carlos V⁴. De este modo, la Puerta de las Granadas y el pilar de Carlos V integran "*la vieja acrópolis en la nueva realidad urbana replanteando los accesos y las relaciones de la ciudad de abajo*"⁵, al mismo tiempo que confirma a la Alhambra dentro de la ciudad, exhibiendo los principios de la nueva arquitectura, a fin de convertirse en modelo de futuros programas de renovación urbana⁶.

Henríquez de Jorquera ya nos lo describe como "*de grandísimo ornato, curiosa arquitectura, donde no faltan damas que la guarnecen, Angeles y animales, mascarones, y otras curiosidades que adornan imperiales armas, puesto que esta artificiosa fuente se dedicó a la venida del imbencible Carlos (siempre Augusto Cesar) cuando visitó a Granada, ...*"⁷.

Un siglo después, el pilar de Carlos V fue conocido como *fuelle de las Cornetas* como consta en un documento de 1624⁸, o también como *pilar dorado*, según aparece en otro documento de 1625⁹, por los emblemas, inscripciones y el escudo que entonces mostraría en dorado. Fue mandado construir a lo romano por Iñigo López de Mendoza, tercer marqués de Mondéjar y cuarto conde de Tendilla, aunque la idea de adornar la subida a la Alhambra,

² GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *La Alhambra*. P. 22; SECO DE LUCENA PAREDES, Luis. *La Alhambra*. P. 294; CONTRERAS Y MUÑOZ, Rafael. *Estudio descriptivo de los Monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea la Alhambra, El Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*. P. 310; ROSENTHAL, Earl E. *El Palacio de Carlos V en Granada*. Pp. 234-235; GALERA ANDREU, Pedro. "Carlos V y la Alhambra". *Catálogo de la exposición Carlos V y la Alhambra*. P. 50.

³ GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Ibidem*; GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. P. 65.

⁴ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Op. cit.* P. 276.

⁵ HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. "La generalización del clasicismo en Granada sobre el modelo imperial". *Seminario sobre arquitectura imperial*. P. 77.

⁶ NIETO ALCAIDE, Víctor, MORALES, Alfredo y CHECA CREMADES, Fernando. *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. P. 105.

⁷ HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco. *Anales de Granada. Descripción del Reino y Ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646*. T. I. P. 47.

⁸ Según cita Gallego Burín, este nombre consta en un documento de 1624 conservado en el Archivo de la Alhambra, Leg. 211. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Ibidem*; GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Ibidem*.

⁹ A.A. L-238-2. *Acequia del Rey, obras y ordenanzas*.

colocando un pilar en el rellano que hay bajo la Puerta de la Justicia, probablemente fuera de su padre, Luis Hurtado de Mendoza, segundo marqués de Mondéjar y tercer conde de Tendilla¹⁰, persona en la que el emperador delegó el proyecto de su palacio, que se alzaría en la Alhambra como símbolo de su poder y triunfo, mientras que la concepción erudita de las representaciones simbólicas y mitológicas del hermano de éste, el humanista y político Diego Hurtado de Mendoza¹¹. Así pues, a mediados de la década de 1540, cuando quedaron interrumpidas las obras que se ejecutaban en la portada sur y en el patio circular del palacio, el nuevo alcaide de la Alhambra encargó la traza del pilar de Carlos V a Pedro Machuca, artista formado en Roma en las primeras décadas del siglo XVI¹².

La traza se hizo, al igual que en el palacio, utilizando una versión sobria y heroica del estilo romano que, desde la segunda mitad del siglo XV, y dominando en España en los años 20 del siglo XVI, era considerado como el estilo en que se debía ambientar la vida ceremonial de un príncipe, ya que le prestaba "*las calidades y virtudes, incluso las capacidades administrativas y militares de los emperadores romanos*"¹³.

En 1545, Machuca realizó dicha traza, estableciendo las condiciones que habrían de tenerse en cuenta en la construcción de la obra, que fueron las siguientes:

La pila habría de tener cuarenta pies de largo, tres pies y medio, más o menos, de ancho y lo que estaba señalado en la traza de altura.

Todas las piezas debían de ser de Sierra Elvira y Alfacar como estaba señalado en la delantera y espaldas de la traza, siendo el suelo del pilar de Sierra Elvira.

Todas las piezas debían de tener el largo adecuado para que pudieran caber en todos los encastrados de la pared del pilar.

Todas las piezas del pilar debían de ir encastradas unas con otras mediante una fuerte ligazón, según la orden que para el encastramento se daría.

Todo el pilar sería labrado en el lugar que señalaba la traza, en donde estaba el león, con lo que se daría la moldura para ello.

¹⁰ Don Luis Hurtado de Mendoza fue alcaide de la Alhambra desde 1515 a 1543, sucediéndole en el cargo, siendo también capitán general del reino de Granada, desde 1543 a 1580, su hijo, Don Iñigo López de Mendoza. MORENO OLMEDO, María Angustias. "Un documento del Archivo de la Alhambra, pieza básica sobre los Mendoza de Granada". *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 4. Pp. 91-94.

¹¹ CONTRERAS, Juan de. *Escultura de Carrara en España*. P. 24; GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español (Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558)*. P. 117; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradicón y Clasicismo en la Granada del XVI. Arquitectura civil y urbanismo*. P. 266.

¹² ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. Pp. 81, 131 y 237.

¹³ ROSENTHAL, Earl E. "El programa iconográfico-arquitectónico del palacio de Carlos V en Granada. *Seminario sobre arquitectura imperial*. Pp. 172-173 y 175.

Al maestro se le entregaría toda la piedra traída en carreta hasta la obra.
El grueso de la pared del pilar al desnudo sería de un pie sin el vuelo.

Todas las piedras del pilar deberán estar muy bien labradas y limpias, y arrodadas con asperón y piedra pómez en los lugares que fueran precisos.

El 13 de septiembre de ese año dicha obra fue sacada a subasta, siendo rematada por el escultor milanés Niccolò da Corte¹⁴ en el mes de octubre, por la suma de 134 o 135 ducados sin la talla y esculturas, que él mismo debió de realizar, según refiere Gómez Moreno, al ser acreditado su parecido con otras obras de su mano¹⁵, comprometiéndose a cumplir con las condiciones establecidas de acuerdo con la traza¹⁶.

Niccolò da Corte idearía y realizaría el programa escultórico del pilar, modificando algunos aspectos del diseño arquitectónico de Machuca, más centrado en los motivos heráldicos y tendente "*a reducir la decoración escultórica a un mínimo siempre sujeto a las limitaciones que imponía la simetría absoluta*"¹⁷. Niccolò también acordó ejecutar la pila, según las condiciones impuestas por Machuca, aunque su actual forma supera las dimensiones señaladas por éste¹⁸.

En el documento que trata sobre las condiciones para sacar la piedra destinada a la construcción del pilar de Carlos V se señalan las medidas y los lugares donde iban a ser colocadas, haciendo referencia solamente a las armas del semicírculo. No se indican las piedras con que iban a ser tallados los putti. Las condiciones serían las siguientes:

Para la peana y suelo del pilar se debían sacar catorce piezas, que tendrían cinco pies de largo, a tercia de vara de medir, tres pies de ancho y un pie o algo menos de grueso.

Para los dos rincones de dicho pilar, dos piezas desbastadas por el contramolde que se daría, con un ramal de tres pies y tercia de pie de largo y por el otro ramal dos pies y tercio, y de alto dos pies y medio.

¹⁴ Niccolò da Corte vino a España a principios de 1537 para trabajar en las fuentes y ornamentos de un palacio del almirante D. Álvaro de Bazán, inmediatamente después empezó a trabajar en la Alhambra, de manera que a mediados de noviembre de ese año ya había acabado la figura de la Fama en la enjuta derecha de la portada de la fachada del sur del palacio de Carlos V, tasada por Machuca, Siloé y Julio Aquiles en 120 ducados. Le siguió la Victoria, en el otro lado, y un relieve de la Abundancia en el tímpano. JUSTI, Carlos. *Estudios de arte español*. Pp. 196-197.

¹⁵ GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía de Granada*. T. I. P. 29; GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Ibidem*; GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Ibidem*.

¹⁶ A.A. A-95-4. *Condiciones con que se había de hacer el pilar de Carlos V, a las que se obligó Niccolò da Corte, maestro de cantero, por precio de 200 ducados*. Desaparecido el documento ha sido transcrito por: GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Op. cit.* P. 216; OLIVER HURTADO, José y Manuel. *Granada y sus monumentos árabes*. Pp. 562-563.

¹⁷ ROSENTHAL, Earl E. *Op. cit.* P. 101.

¹⁸ ROSENTHAL, Earl E. *Op. cit.* P. 84.

Para los dos rincones de la pared, dos piezas desbastadas por el contramolde que se daría, con un ramal de dos pies y medio y por el otro ramal dos pies, y de alto dos pies y medio.

Para las pilastras de la frontera se sacarían dos piezas de tres pies y tres cuartos de pie de largo, dos pies y medio de ancho y un pie y un cuarto de grueso.

Para las tres pilastras menores de la dicha frontera se sacarían tres piezas de dos pies y medio de largo, dos pies de ancho y un pie y tres dedos de grueso.

Para el *caireli* de dicho pilar se sacarían cuatro piezas de cuatro pies y tres cuartos de pie de largo, pie y medio de ancho y un pie y tres dedos de grueso.

Toda la piedra sería sacada de las canteras de Sierra Elvira por Bartolomé Ruiz en setenta ducados.

Para el *caireli* del pilar se sacarían dos piezas.

Para el dicho *cairel de los quadros* del pilar se sacarían otras dos piezas.

Para el otro *cairel que viene de la pared frontera* se sacarían cuatro piezas.

Para las pilastras de parte de la pared se sacarían cuatro piezas.

Para los *caireles* de parte de la pared se sacarían dieciséis piezas.

Para el medio redondo donde iban a ir las armas imperiales se sacarían seis piezas desbastadas por su contramolde que de lecho tendría pie y medio y de grueso un pie otorgado. Tendría que haber una pieza con este mismo contramolde que tuviera de grueso dos pies y medio por la *frente* y pie y medio de lecho para la clave de dicho medio redondo. Este es el único dato que, haciendo referencia a la escultura, indica que Machuca daría el diseño del escudo imperial que iba a ser expuesto en el semicírculo, no mencionándose en el contrato ninguno de los putti que actualmente ornamentan el pilar.

Para las dichas armas se sacaría una pieza desbastada a medio redondo.

Asimismo, se sacarían cuatro piezas desbastadas por un contramolde que para ello se daría.

Todas las piezas, antes citadas, procederían de las canteras de Sierra Elvira. A partir de ahora las piezas enumeradas serían de piedra franca procedente de Alfacar.

Para la frontera entre las pilastras se sacarían dos piezas de ocho pies de largo, cuatro pies de ancho y un pie de grueso.

Para el medio de la frontera de dicho pilar se sacaría otra pieza.

Se siguen enumerando las piezas con sus correspondientes medidas hasta un total de diecinueve, aunque sin determinar su finalidad.

El 5 de noviembre de ese mismo año, se remataría la saca de esta piedra en Juan de Nabardayn, cantero, por 58 ducados¹⁹.

Respecto a la construcción del pilar de Carlos V, Cervera Vera supone que lo primero que se llevaría a cabo es la excavación de las tierras y de la roca donde se levanta y, seguidamente, la edificación de su fábrica, para proseguir con la realización de la arquitectura de la fachada, frontal y pila²⁰. Así pues, entre abril y agosto de 1546 se destinó un número determinado de trabajadores a excavar las zanjas donde serían contruidos los cimientos del pilar "*e incluso antes de que hubieran terminado ya había asentadores, ayudados por un número de peones que variaba entre diez y cuarenta, trabajando en la construcción de su muro de piedra arenisca*"²¹. Por las fechas, se deduce que, para entonces, la fábrica del muro de contención estaría ya terminada, siendo también posible que la cimentación de la fachada se hubiera acabado para mediados de año, aunque se siguiera trabajando ininterrumpidamente, como se demuestra en las nóminas que van de septiembre a noviembre²².

El 17 de diciembre de 1546, se pagaron 50 ducados a Nabardayn por "*toda la pyedra del pylar de la Syerra d'Elvira y de Santa Pudya que fue rematada en él ...*"²³. Como la cantidad pagada fue de 8 ducados menos que los 58 estipulados en el contrato y que la pieza que iba destinada a incluir el escudo imperial, que estaba enumerada en ese contrato, fue librada por el segundo cantero, Velustegy, Rosenthal supone que el diseñado por Machuca fue sustituido por el realizado por Niccolò da Corte, cuyas partes fueron encargadas junto con el mármol de los putti que se añadieron más tarde. El 22 de diciembre del mismo año llegaría el mármol que, librado por el cantero Miguel de Velustegy, sería destinado a las armas y putti del pilar²⁴.

Rosenthal deduce que las modificaciones realizadas por Niccolò en el semicírculo vienen dadas por razones de orden estilístico. Las dovelas que componen la actual arquivolta son del mismo tamaño, mientras que en las condiciones dadas por Machuca, la clave debía ser más grande y sobresalir 28 cm por delante de las restantes piezas. Piensa, además, que la gran diferencia entre el ancho de la arquivolta y el de las pilastras que lo soportan se debe a que el semicírculo ha sido reducido de tamaño para

¹⁹ A.A. A-95-4. *Condiciones para sacar la piedra para el pilar de Carlos V*. Desaparecido el documento ha sido transcrito por: GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. Op. cit. Pp. 216-217; OLIVER HURTADO, José y Manuel. Op. cit. Pp. 563-564; ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 82.

²⁰ CERVERA VERA, Luis. "La fábrica y ornamentación del pilar de Carlos V en la Alhambra granadina. *Cuadernos de la Alhambra*. P. 17.

²¹ Cita de Rosenthal referente a A.A. Leg. 3, 5. *Nóminas del 28 de abril al 3 de mayo de 1546, en lo referente a la excavación de zanjas, y del 26 de mayo al 19 de agosto para la construcción de los cimientos*. ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 83.

²² CERVERA VERA, Luis. Op. cit. P. 51.

²³ Cita de Rosenthal referente a A.A. Leg. 3, 5. *Nóminas correspondientes al 17 de diciembre de 1546*. ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 82.

²⁴ ROSENTHAL, Earl E. *Ibidem*.

dejar espacio a los putti que abrazan a los delfines. Por otra parte, también aprecia que la intensa labra de la arquivolta se opone a las formas lineales, de afiladas aristas, características propias de Machuca, y que los emblemas de la ciudad y los escudos de la familia Mendoza están enmarcados por unas molduras a diferencia de los tres mascarones que se encuentran sin enmarcar²⁵.

Respecto a las aletas y perfiles externos de la pila, denominados por Rosenthal de forma bulbosa, son diseño de Niccolò da Corte, aunque sus dimensiones y proporciones encajan con las de la fachada, trazadas por Machuca. Asimismo, los restantes elementos ornamentales esculpidos por Niccolò se adaptan a la traza del arquitecto²⁶.

3. Intervenciones.

Existen datos y alusiones al dorado de leyendas e inscripciones en fuentes y pilares de esta época que, posteriormente, continúan practicándose, así como a la aplicación de sucesivos revestimientos. En el pilar de Carlos V se aprecian restos de un revestimiento de coloración rojiza. Otro ejemplo se halla en el pilar de los Álamos, también llamado de Carlos V, en Alcalá la Real, Jaén, atribuido a Jacopo Torni l'Indaco Vecchio, conocido como Jacobo Florentino. En el interior de las letras de la leyenda existente en el friso superior de esta obra se encuentran restos de una capa de preparación realizada a base de cal, y restos de una policromía negra.

Desde su construcción, el pilar de Carlos V, debido a la naturaleza de los materiales que lo constituyen y a los factores atmosféricos, ha sido objeto de una serie de intervenciones que, tanto en lo referente a elementos escultóricos como a limpiezas y arreglos de cañerías, fueron llevadas a cabo para mantenerlo en adecuado funcionamiento. De este modo, se cumplía con lo dispuesto en *las reglas dictadas para el gobierno y conservación de la Alhambra*, donde se establecía que las fuentes que adornaban las alamedas y paseos, debían estar "*corrientes y con aseo*"²⁷.

En 1589, se arreglaron y doraron dos cornetas de hierro, situadas en algunas de las partes del pilar²⁸. En la actualidad, en la zona superior izquierda de la cornisa se observa dos cajeados realizados directamente en el sillar, que tal vez hayan podido sustentar estos elementos, hoy desaparecidos.

En 1624, con motivo del viaje de Felipe IV a la ciudad, el pilar fue restaurado de los deterioros por el escultor granadino Alonso de Mena²⁹, lo que en el parecer de Gómez-Moreno le hizo perder "*mucho de su primitiva corrección y finura*"³⁰. El cronista

²⁵ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 81.

²⁶ CERVERA VERA, Luis. Op. cit. Pp. 54-55.

²⁷ A.A. L-241-42. *Diversos particulares que se han de observar en el Gobierno de la Alhambra*.

²⁸ Cita de Rosenthal que hace referencia a A.A. Leg. 21, 4, 2. *Nóminas del 11 de marzo de 1589*. ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 83.

²⁹ GALLEGO Y BURÍN, Antonio. Ibidem.

³⁰ GÓMEZ-MORENO, Manuel. Ibidem.

Henríquez de Jorquera nos cuenta a grandes rasgos lo que aconteció: *"En once de febrero deste dicho año se tubo noticia en esta ciudad de Granada como su magestad avia salido de la villa de Madrid, corte de nuestra España, para visitar las ciudades del Andalucía, aunque con riguroso tiempo, para lo qual se previnieron las ciudades por donde su magestad avia de venir con grandes aparatos para su recibimiento y en particular esta ciudad de Granada Doraronse las molduras y labores de la grandiosa fuente y pilar de la puerta de la Alhambra;"*³¹.

Las obras comenzaron en el mismo mes del anuncio de la visita del joven rey, que tendría lugar desde el 3 al 11 de abril³². Con lo aquí enunciado, para esta fecha el pilar hubo de mostrar la ornamentación en perfecto estado así como hallarse en correcto uso.

El 24 de febrero de 1624, Alonso de Mena, el escultor que estaba a cargo de la fuente de las Cornetas, recibió un pago de 200 reales³³. El 4 de mayo de este año, Francisco de Potes, maestro mayor de la Alhambra, y Bartolomé Fernández Lechuga, maestro cantero, éste representando a Alonso de Mena, tasaron las siguientes obras realizadas en el pilar de Carlos V:

- En los tres mascarones que tenían desportillados los rostros y parte de las frutas que tienen por cabelleras, las rebajó y desbastó, lo que en la realidad llegó a hacer ligeramente. Esta intervención se aprecia en la talla plana y poco trabajada de las espigas que constituyen la cabellera de la primavera; y en la zona izquierda del tocado del verano que, aunque más trabajado, ofrece un desbastado menos definido que el que originalmente muestra en la zona derecha.

- En las dos grandes granadas que estaban desportilladas con las coronas *"derechas y los ramos maltratados"*, las primeras las rebaja, rehaciendo sus coronas, y en los segundos, entrega partes de las ramas desportilladas para su reposición.

- Respecto a los escudos de la familia Mendoza:

- En uno puso una corona de hierro y la emplomó.
 - Realizó los perfiles de los escudos.
 - *Rebajó el carponis de las tarjas* de dichos escudos, lo que puede ser partes de sus superficies.

- En un arquitrabe se pusieron dos pedazos por tener dos desportillos grandes, cincelando sus perfiles.

- A la derecha, en una cartela que está encima del arquitrabe, la cual estaba *"muy desportillada, la rebajó, y volvió á hacer las ofas"*, y en la otra le hizo algunos pedazos.

- En la empresa de Carlos V, los capiteles de las columnas que estaban desportillados fueron rebajados y nuevamente desbastados. La cabeza del águila que

³¹ HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco. Op. cit. T. II. Pp. 658-659.

³² ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 157.

³³ GÓMEZ-MORENO, Manuel. T. II. P. 74.

está en medio de dichas columnas se repuso de nuevo. Rosenthal añade que también fue sustituido la empresa de los duques de Borgoña.

- En un ángel, *"un brazo quebrado se hizo de nuevo"*.

- Las armas reales de *"un norton"*, posiblemente un cuarto o uno de los cuarteles del escudo imperial, y parte de las plumas del águila bicéfala, que estaban quebradas, se realizaron nuevamente, sustituyendo a las anteriores.

- Por estar desportillados, los rostros de los ángeles se hicieron de nuevo.

- Nueva ejecución de las fábulas de los medallones que, por ser de piedra franca o caliza, estaban comidas de salitre. Rosenthal comenta que *"se habían desintegrado hasta tal punto que hubo de labrarlos de nuevo"*. Posiblemente las citadas fábulas estaban hechas en altorrelieve, ya que para *"su resalto y por la ordenación de los planos, ..., el altorrelieve se utiliza en las partes elevadas de los edificios y monumentos en general, mientras que el bajorrelieve se destina en las zonas inferiores"*³⁴, lo cual ha permitido el rebaje de las molduras y la nueva ejecución de la talla.

- En el friso se pusieron dos piezas, que fueron pegadas con betún de fuego.

- Asimismo, todo lo que el pilar tiene *"de piedra dura"*, es decir, en mármol, se retendió *"á boca de cincel y se bruñó con bruñidores"*.

El 30 de junio del mismo año, por la alegación que hizo Mena de haber trabajado muchos días con la ayuda de mucha gente, se hizo nueva tasación por Juan de España, escultor, vecino de Granada, y Juan Fernández, escultor y maestro de cantería. El primero tasó lo hecho en 5.500 reales, y el segundo, en 3.000. A causa de esta diferencia de precio, los oficiales mayores del gremio acordaron que se pagasen 3.805 reales a Mena, coincidiendo con la cantidad fijada en la primera tasación³⁵.

El 15 de mayo de ese año, Alonso de Mena presenta una memoria donde constan las intervenciones que llevo a cabo en el pilar:

- En el arquitrabe del pilar se cincelaron las molduras por estar rotas a causa de las pedradas de los muchachos.

- Se hizo y puso el brazo de un ángel.

- Se realizaron y pusieron dos piezas en un delfín.

- Se hicieron y pusieron los rostros de tres ángeles. Rosenthal, sin embargo, dice que se repusieron las cabezas de dos de ellos, siendo sustituida la cabeza de un tercer ángel en época posterior a la intervención de Mena.

³⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Las claves de la escultura*. Pp. 33-38.

³⁵ A.A. Leg. 211. *Tasación de las obras realizadas en el pilar de Carlos V*. Al no encontrar el documento se ha revisado el transcrito por: OLIVER HURTADO, José y Manuel. Op. cit. Pp. 564-566. GALLEGU Y BURÍN, Antonio. *Ibidem*.

- Se rehicieron los capiteles de las columnas de las armas reales.
- Se hizo la cabeza del águila.
- Se retendió á boca de cincel y se bruñó con bruñidores el resto del pilar cubierto por una corteza causada por el tiempo y el agua.
- Realizó de nuevo unas fábulas en piedra franca por estar las anteriores desechas³⁶.

Posteriormente, Alonso Peres y Diego Ventura doraron el pilar de las Cornetas, lo cual fue tasado en 1.175 reales³⁷.

En un informe, fechado a 25 de marzo de 1625, Martín de Vergara, alcaide mayor de la Alhambra, denunciaba *"el daño que causava a las torres y murallas el agua que les contaminava por no estar aderecados los caños por donde la dicha agua ba a las fuentes especialmente a la muralla de la puerta del carril donde se vertia y consumia el agua del pilar dorado que esta a la entrada de la cuesta de los Alamos cuio reparo i lucimiento costo a su magestad munchos ducados quando vino a esta ciudad, ..."*. Según la declaración de dos oficiales cañeros, tal reparación, que tuvo un costo de 643 reales y 26 maravedís, era necesaria tanto para la muralla como para las fuentes, en las que las aguas *"no podian correr si de una bez no se hacia bien el dicho encañado porque abia munchos años no se avia reparado i tenia necesidad de hacelle de nuevo con atanores maiores desde el alcubilla i repartimiento"*³⁸.

Un siglo después, el 25 de mayo de 1757, en el pilar llamado entonces *del Sr. Emperador* se decide intervenir nuevamente, encañando *"sus derramenes, que por no correr este de mucho tiempo a esta parte se allan muchas de sus piezas y adornos, saltados, ..."*, con un costo de maestros, oficiales y peones de 13.179 reales de vellón. Con los derramenes de este pilar se piensa, además, construir otro nuevo de agua corriente para el regadío de parte del nuevo plantío y el abastecimiento de agua de los vecinos de la calle Gómez y transeúntes³⁹, aunque esta última función se realizaba ya en la anterior década. En un documento de 1746, que trata sobre el arreglo de la cañería de la calle Gómez, consta este hecho, así sabemos que *"las aguas que salen de la Acequia del Rey para el pilar que llaman del Sr. Emperador, y esta por lo alto de la*

³⁶ A.A. Leg. 211. *Memoria de Alonso de Mena sobre las obras realizadas en el pilar de Carlos V*. Al no hallar el documento se ha revisado el transcrito por: OLIVER HURTADO, José y Manuel. Op. cit. Pp. 567-569; GALLEGO Y BURÍN, Antonio. Ibidem.

³⁷ GÓMEZ-MORENO. Op. cit. T. II. P. 51. El 15 de marzo de 1624, se sabe que este Alonso Peres, dorador, colaboró también con el pintor Joan de la Fuente. GÓMEZ-MORENO. Op. cit. T. II. P. 11.

³⁸ A.A. L-238-2. *Informe sobre el daño que causaba el agua a las torres y murallas por no estar aderezados y corrientes los caños de las fuentes y pilar dorado que están en la Alameda*. Fols. 1r-2r.

³⁹ A.A. L-42-7. *Memoria de los gastos causados en fuentes y pilares de las alamedas de la Alhambra de orden de D. Vicente Olmedilla, juez de la dicha Alhambra, y D. Manuel de Prado, veedor*. Fols. 1v-2v.

*Alameda empedrada, se toma una porcion para el abasto de diferentes casas en la calle de los Gomeles, ...*⁴⁰.

Hacia 1764-1765, Velázquez de Echevarría denuncia el estado de abandono en que se encontraba el pilar al decirnos *"siendo lastima, que yá que se compusieron las otras, que son nada en comparacion de esta, se ayan quedado sin uso sus bellos caños, que eran la Corona, y alegria de esta Cuesta" ... "Cierto me lastima el poco gusto de esta Ciudad, quando dexa perder un monumento de los mas illustres, y mas bien acabados que tiene Europa"*⁴¹.

Al poco tiempo, con la limpieza e intervenciones hechas en el pilar esta situación debió de cambiar. Una serie de recibos nos dan una idea aproximada de lo que pudo realizarse. El 4 de marzo de 1766, Pedro el bruñidor recibió 55 reales por acabar de bruñirlo. El 20 de marzo, Pedro Díaz pagó 55 reales de vellón por el trabajo y limpieza del pilar⁴². El 4 de abril, Lorenzo de Prado, veedor y contador de obras de la Alhambra, pagó 50 reales de vellón por el *"travajo y oro"* que había gastado en dorar *"el rotulo y el escudo"* de dicho pilar a Francisco de Aranda⁴³, aunque en otra relación fechada el 4 de abril en vez de este nombre viene puesto el de Joseph, posiblemente su hermano, lo que nos lleva a pensar que fueron los dos hermanos los que se hicieron cargo del trabajo del dorado, dato que junto los restos de preparación que aún se pueden visualizar en las zonas más profundas de las letras que hay en la cinta que rodea al escudo nos confirman su popular nombre y el que determinadas partes del mismo estuvieran originalmente doradas.

En la relación del 4 de abril, que recoge los datos de los anteriores recibos citados, Juan de Molina, maestro de fontanero, da cuenta a Vicente de Olmedilla, juez privativo de la Alhambra, de los materiales empleados y de las personas que trabajan en la obra del pilar desde el 16 de febrero hasta el 26 de marzo. De esta forma, sabemos que un maestro oficial y dos peones, dos canteros y dos bruñidores intervienen en el conjunto de la obra. Asimismo, cabe destacar de la relación que, el 26 del marzo, se pagaron 84 reales por *"trece alfanjias y tres tablas para las andamiadas asi de la muralla como del pilar, desde el dia 13 de marzo hasta el dia 24 del mismo ynclusive"*, deduciéndose que la intervención afectó tanto a los sillares del muro de contención como a las piedras que constituyen el pilar, aparte de la actuación que se llevaría a cabo

⁴⁰ A.A. L-144-3. *Propiedad de aguas de fincas particulares: Casa de la Luna, en la cuesta de Gómez, de los bienes de la capellanía que fundó Dña. María Padial, siendo capellán D. José de Molina, presbítero. Goza de agua de la acequia del Rey y la toma del pilar de Carlos V.* Fol. 1r.

⁴¹ VELÁZQUEZ DE ECHEVARRÍA, Juan. *Paseos por Granada y sus contornos.* T. I. Pp. 6-7.

⁴² A.A. L-53-20. *Autos formados a instancia del Fiscal de la Alhambra sobre que se practique la corta y escamojo de las reales alamedas y bosque, y declaración de los alamíes en que se perfilen el modo, tiempo y su costo.* Fol. 1r.

⁴³ A.A. L-53-20. *Autos formados a instancia del Fiscal de la Alhambra sobre que se practique la corta y escamojo de las reales alamedas y bosque, y declaración de los alamíes en que se perfilen el modo, tiempo y su costo.* Fol. 1r.

en relación con su funcionamiento como se deduce de la compra de los caños de diferentes tamaños y arreglo de los tomaderos del agua⁴⁴.

Con el tiempo, las tuberías sufrían desperfectos, lo cual ocasionaba la pérdida del agua que conducían y, consecuentemente, el deterioro de la piedra. Con la finalidad de reparar las tuberías se abrieron desafortunados huecos en los muros, que aún subsisten, pudiendo contemplarse en las figuras representativas de las plantas y secciones que ilustran el estudio de Cervera Vera⁴⁵.

Hacia mediados del siglo XIX, siendo gobernador el Sr. Parejo, alguna parte del pilar fue restaurada "*con toda perfección*", en opinión de Lafuente Alcántara⁴⁶. No podemos saber con certeza si esta intervención es la misma que la descrita por Giménez Serrano en su *Manual del artista y del viajero en Granada*, donde dice que hacía pocos años que se había restaurado, "*raspando con asperones inhumanamente la talla, tiñendo muy mal las inscripciones, y añadiendo informes trozos sin dibujo ni proporciones á las estatuas mutiladas*", comentando, además, que uno de los lazos que ocupan uno de los ángulos del semicírculo había sido "*nuevamente colocado*"⁴⁷.

En el tiempo que Rafael Contreras y Muñoz (1826-1890) estuvo de conservador de la Alhambra se restauraron "*algunas esculturas decorativas de uno y otro lado del segundo cuerpo*", que se confundían con las antiguas⁴⁸.

Gómez-Moreno nos da fechas concretas de las intervenciones realizadas en el pilar en este siglo. Así, sabemos que el 25 de febrero de 1840 se envió el presupuesto para reparar el pilar de Carlos V, incluidas las piezas que en él se designaban, lo que ascendía a 1.400 reales, siendo aprobado por la reina Gobernadora el 27 de marzo de ese año⁴⁹. En el mes de junio del mismo año, Antonio Beltrán, maestro picapedrero, hizo obra en el pilar de Carlos V, efectuando una pieza nueva que fue ajustada en 1.600 reales, importando toda la obra 2.570 reales, 228 maravedís⁵⁰.

En el pasado siglo, se siguió actuando tanto en el pilar de Carlos V como en sus propias instalaciones. Así pues, el proyecto de riegos, elaborado por Torres Balbás en 1926, se inició en 1928, rehaciéndose completamente las instalaciones tanto en el

⁴⁴ A.A. L-53-20. Autos formados a instancia del Fiscal de la Alhambra sobre que se practique la corta y escamajo de las reales alamedas y bosque, y declaración de los alamíes en que se perfilen el modo, tiempo y su costo. Fol. 1r-3r.

⁴⁵ CERVERA VERA, Luis. Op. cit. P. 19.

⁴⁶ LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. Op. cit. P. 118; MADDOZ, Pascual. Ibidem.

⁴⁷ GIMÉNEZ SERRANO, José. *Manual del artista y del viajero en Granada*. P. 56.

⁴⁸ CONTRERAS Y MUÑOZ, Rafael. Ibidem.

⁴⁹ GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Archivo de la Alhambra*. T. III. P. 219.

⁵⁰ GÓMEZ-MORENO, Manuel. Op. cit. T. III. P. 106.

recinto como en las alamedas entre mayo y agosto de 1930 y junio de 1931, con la instalación de tuberías y bocas de riego por todas las alamedas, bosques y paseos⁵¹.

En 1956, con la intención de reponer unas piezas ya pérdidas, el personal del Taller de Restauración realizó la talla de un brazo con su mano y un ala completa del putto de la derecha del segundo cuerpo que nunca llegaron a ser colocados en su lugar, quedando depositadas en el Taller de Yeserías y Alicatados, con el núm. 268 de registro⁵².

Durante los años 60, se intervino parcialmente en el pilar, siendo sustituida parte de la piedra por otra, que ya estaba erosionada, procedente de la antigua casa de Correos, situada en la calle de los Reyes Católicos, al comienzo de la Gran Vía de Colón⁵³. Por unos negativos en blanco y negro se sabe que, en 1964, el pilar fue objeto de una intervención, aunque desconocemos en qué consistió y a qué zonas afectó⁵⁴. No sabemos si esta actuación coincide con la reseñada anteriormente.

En 1987, entre los trabajos del acondicionamiento de la explanada de ingreso a la Puerta de la Justicia, previamente a la ejecución de un pavimento blanco se reparó "la tubería de conducción de agua entre el pilar de Washington Irving y el de Carlos V"⁵⁵.

En los días 9 y 11 de mayo de 1988, se repone el basamento superior de la pilastra derecha. Asimismo, se realiza el relleno de unos picados en la zona superior izquierda, en torno al tondo⁵⁶. El 13 de ese mismo mes, a la pilastra derecha se le quita unas piedras, principalmente del basamento, para dos días después colocarle nuevas piedras enteras, rellenando la parte interior con una mezcla de cemento y piedra para posteriormente ponerle las molduras. Finalmente, el 9 de junio se termina la pilastra, con la limpieza y sellado de juntas⁵⁷. El 23 y 26 de junio se prosiguió con la intervención, dándose un pequeño repaso a varias piedras del pilar, tapando algunas fisuras y limpiando unas cuantas piedras, aunque las juntas aún estaban sin rellenar⁵⁸.

Respecto a las conducciones, los días 11 y 12 de enero de 1989 se limpió de barro y lodo las tuberías de barro, las arquetas y sifones, arreglándose también las

⁵¹ VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos. *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás. (Obras de restauración y conservación, 1923-1936)*. Pp. 25, 44, 51 y 53.

⁵² Datos facilitados por Ramón Rubio, jefe del Servicio de Mantenimiento de dicho Taller.

⁵³ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 82.

⁵⁴ A.G.OT.A. T. 7, h. 324.

⁵⁵ CORRAL JAM, José. "Crónica de Conservación. 4.2. Accesos". *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 23. P. 140.

⁵⁶ A.G.OT.A. T. 3, h. 172.

⁵⁷ A.G.OT.A. T. J. h. 171, 173-175 y 177; T. 3, h. 173-175.

⁵⁸ A.G.OT.A. T. 4, h. 177; T. K, h. 181.

tuberías de plomo rotas y limpiándose la solería. El 26 de ese mes se acabó la limpieza⁵⁹.

En 1990, el personal del Taller de Albañilería intervino en el pilar de Washington Irving empleando el mismo procedimiento, es decir, colocando grapas metálicas, principalmente en los extremos⁶⁰. Sin embargo, la intervención en el pilar parece mucho más antigua, ya que este tipo de actuaciones se viene practicando desde el siglo XVIII al siglo XX, pudiendo haber sido realizada en una actuación del siglo XIX o a principios del XX.

En 1990, el personal adscrito al Taller de Fontanería tuvo a su cargo la "*limpieza y mantenimiento de las fuentes del Monumento*"⁶¹, encontrándose incluido el pilar.

El 13 de marzo de 1991 se levantó el empedrado para arreglar la tubería rota del desagüe del pilar. Al haber zonas con mezcla se dio un repaso general del empedrado⁶².

Entre las actuaciones llevadas a cabo más recientemente en el pilar, a simple vista se observan:

- **La reposición de diferentes morteros**, de grano y naturaleza variada en función de su edad y destino. También cambian las tonalidades, desde el gris en el frontal y en la pila, que parece ser de cemento *pórtland*, hasta el amarillo ocre y rojizo, en la calcarenita, distribuido por la zona superior de la fachada, sobre todo, en torno a los tondos. En el relleno aparece una especie de picados y alveolizaciones que se reparten por esta zona superior. Dentro de un cálculo aproximado, podemos afirmar que estos últimos y más recientes morteros, pudieron realizarse entre los años 1987 y 1989, ya que en las fotografías del trabajo monográfico de Cervera Vera, titulado "*La fabrica y ornamentación del pilar de Carlos V en la Alhambra granadina*", publicado en 1987, aún no aparecen. Tras la documentación gráfica hallada en la segunda fase de la intervención, 28-1-02,(negativos y diapositivas del Archivo Gráfico de la Oficina Técnica del Patronato), se confirma que la mayoría de estos morteros de cal y cemento, se aplicaron durante la intervención realizada por el Taller de Cantería entre Mayo de 1988 y Enero de 1989.

- **La colocación de más de veintitrés lañas metálicas**, por todo el borde horizontal de la pila. En alguno de los orificios se observa el plomo utilizado en la unión de los materiales. Al estar ocultas bajo el mortero de cemento que las recubre en su totalidad, pueden aparecer más tras la eliminación del mismo.

⁵⁹ A.G.OT.A. T. 4, h. 189-190 y 192.

⁶⁰ Dicha intervención queda descrita y documentada fotográficamente en *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 27. P. 395.

⁶¹ RODRIGO MARHUENDA, Luciano y CALANCHA DE PASOS, Jorge. "Crónica de Conservación y Restauración. 3.12. Taller de Fontanería". *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 27. P. 395.

⁶² A.G.OT.A. T. 6, h. 296.

- **Adhesión de fragmento**, de forma triangular, en el borde de la taza, quedando cubierto de cemento junto a la esquina izquierda, por lo que no se aprecia bien el tipo de adhesión efectuado.

- **Nuevas piezas y llagueado**, localizados en el pedestal y basamento de las pilastras de los extremos y en las esquinas, sobre todo, en torno a las dos puertas (dinteles y sillares superiores), siendo de abajo hacia arriba; la **reposición de sillares** en material pétreo (biocalcarenita), similar al original, tal vez de coloración más clara y cálida. Por ello, aparecen también nuevos morteros, entonados de igual forma, en el llagueado y en zonas con pérdidas. Esta intervención se localiza a través de las fotografías de los años 1971-1972⁶³.

Programa de mantenimiento en la última década del siglo XX.

Primera fase.

Durante la última década del pasado siglo, sobre todo, desde 1991 hasta 1995, el pilar ha estado sometido a un mantenimiento de conservación activo y preventivo llevado a cabo por la empresa de María José Domene Ruiz, conservadora-restauradora. En su programa, en el que se incluía el mantenimiento de todas las fuentes del recinto de la Alhambra, la metodología aplicada se basó fundamentalmente en:

- Documentación fotográfica para el registro y el estudio del estado de conservación de las fuentes y sus futuras intervenciones.

- Estudio y planimetría de las fuentes, desagües y canalizaciones internas para subsanar posibles fugas y vías de escape.

- Limpieza mecánica, realizada con cepillos mecánicos, para la eliminación de depósitos sólidos, restos de fango en los fondos de las tazas y pilas, y de los posibles elementos que pudieran caer al interior de éstas, como hojas de árboles, etc.

- Tratamiento algicida mediante sales de Amonio Cuaternarias (dilución en agua), con el pulverizado de superficies, control de tiempo de actuación, cepillado y lavado posterior de las zonas tratadas.

Este tipo de actuaciones se mencionan en algunos de los Cuadernos de la Alhambra:

- Año 1991. Taller de Restauración. *"Documentación, Estado de Conservación y todas las tareas relacionadas con el programa de Restauración y Mantenimiento de Fuentes Monumentales"*⁶⁴.

- *"Contemporáneamente y en colaboración con el becario de Investigación del Departamento de Mineralogía y Petrología de la Universidad de Granada, Jorge Durán, se ha iniciado un Estudio sobre los productos consolidantes y protectivos para*

⁶³ No se han podido datar este tipo de actuaciones, de origen más reciente.

⁶⁴ *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 28. P. 382.

aplicar a las fuentes una vez concluida la fase de eliminación de carbonato cálcico y materiales dañinos utilizados en intervenciones precedentes"⁶⁵.

-Servicio de Conservación. Elementos Pétreos. *"En 1991 se pone en práctica un programa de limpieza diaria con algicidas con el propósito de evitar el deterioro estético y la alteración superficial que ejercen las algas y los depósitos de materiales en suspensión. Las tareas de limpieza se realizan mediante la aplicación con cepillos de cerda suaves del producto algicida alternando soluciones de: polímero catiónico de Amonio Cuaternario, solución al 20% de Cloruro de N-alquil dimetil bencil amonio, mezcla del anterior y compuestos órgano-metálico de estaño y cloruro de benzalconio*"⁶⁶.

Última fase.

En 1996, este programa se interrumpe, continuándose un mantenimiento bastante irregular, basado en un tratamiento algicida, con una limpieza hecha de forma poco exhaustiva, sin el control periódico ejercido en la época anterior.

- Limpieza de espacios exteriores. *"La ejecución de este programa, adjudicado a la empresa I.A.S.A., ha consistido en la limpieza de todos los espacios exteriores públicos del Recinto y en la limpieza de fuentes ... según organización en sectores*"⁶⁷.

En la primavera y verano del 2000, se realizó una última actuación en el pilar a través del Taller de Cantería, bajo la dirección del maestro cantero José Carrasco Luna. Tal actuación consistió en:

- Una limpieza mecánica y manual en las zonas libres de talla del cuerpo inferior, alrededor de los relieves de los surtidores. Con la ayuda de pequeños cinceles se eliminaron costras carbonatadas, de color pardo, de naturaleza biológica y química principalmente, al estar estas zonas en contacto con el agua o la humedad. Se trata de una costra de una enorme dureza, con textura y grosor muy finos. En esta zona, la costra cubre casi totalmente el material, desarrollándose y enmascarando el color propio del material.

Después de esta intervención de carácter puntual no se ha realizado ninguna otra, continuándose hasta nuestros días con el mantenimiento antes descrito.

4. Estructura y funciones.

Pedro Machuca proyectó el pilar de Carlos V adosado a un grueso contrafuerte de sillares de piedra con un espesor de unos 4 m aproximadamente, disponiendo una galería o espacio circulatorio abovedado en su interior, dividido en varios compartimentos que se ventilan por dos oculos abiertos en dos pilastras centrales de la

⁶⁵ NAVARRETE AGUILERA, Carmen. "Crónica de Conservación y Restauración. 4.4. Taller de cantería". *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 28. P. 385.

⁶⁶ SAINZ PARDO, Julia. "Crónica 1996". *Cuadernos de la Alhambra*. Núms. 33-34. P. 198.

⁶⁷ SAINZ PARDO, Julia. "Crónica 1998". *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 35. P. 180.

fachada. En la fábrica de esta galería, que se desarrolla paralelamente al muro de la fachada y cuya entrada se sitúa a la derecha del pilar, empotrarían las tuberías que, mediante arquetas, abastecerían los nueve surtidores que llenaban la pila de agua, habiendo captado previamente dicha agua de una fuente situada en la ladera que descendía desde la Puerta de la Justicia. De este modo, se configuró un sencillo sistema que permitía la salida continua de chorros de agua de los caños colocados en los extremos de las caracolas y bocas de los delfines que sustentan los cuatro putti, las bocas de los tres mascarones y en los orificios abiertos bajo los escudos de la familia Mendoza de Granada⁶⁸. Luego, el agua del pilar descendería hacia "*otra pila con buen caño de agua*", situada en la Puerta de las Granadas⁶⁹.

El pilar de Carlos V fue construido en el paraje donde se hallaba el repartimiento de aguas de los barrios de Gómez y Churra⁷⁰, levantándose su frontal sobre un arca de agua de más de 11 m de largo⁷¹. Cristina Viñes Millet, al explicarnos la distribución del agua en la Alhambra, nos indica que, procedente de la Acequia del Rey, "*se repartía por el recinto a través de una serie de tomaderos y arcas, situados estratégicamente; ... otro más alimentaba el arca situada encima de la casa de las Granadas y otro el pilar de Carlos V*"⁷².

El mantenimiento del pilar y de las restantes fuentes que adornaban las alamedas y jardines de la Alhambra suponía un constante gasto de agua, además del "*arreglo las cañerías, conductos, rejillas y caños que, en ocasiones, se elevaban a cantidades de 7.000 reales y más, superiores a los recursos con que contaba la Alhambra*"⁷³.

Su construcción, según expone Cervera Vera, se lleva a cabo para satisfacer tres necesidades muy claras: la primera sería la de servir de abrevadero a las caballerías del emperador y a las de sus cortesanos. La segunda es la de constituir un ingenioso muro de contención para estabilizar el desnivel existente entre la plazoleta del pilar y la explanada que se extiende frente a la Puerta de la Justicia. Y la tercera es simbólica, puesto que la ornamentación clasicista que decora tanto el frontal como la fachada es todo un alegato a la grandeza imperial de Carlos V⁷⁴.

⁶⁸ Existen una serie de rectificaciones realizadas a fin de acoplar con exactitud la salida del extremo de los tubos con los orificios previstos en las figuras. CERVERA VERA, Luis. Op. cit. Pp. 17-19.

⁶⁹ HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco. Op. cit. T. I. P. 48.

⁷⁰ CONTRERAS Y MUÑOZ, Rafael. Ibidem.

⁷¹ QUESADA, Luis. *Pilares de Granada*. P. 36.

⁷² VIÑES MILLET, Cristina. *La Alhambra de Granada. Tres siglos de historia*. P. 155.

⁷³ A.A. L-42-7. *Memoria de los gastos causados en fuentes y pilares de las alamedas de la Alhambra de orden de D. Vicente Olmedilla, juez de la dicha Alhambra, y D. Manuel de Prado, veedor*. Citado por VIÑES MILLET, Cristina. Ibidem.

⁷⁴ CERVERA VERA, Luis. Op. cit. P. 16.

5. Análisis estilístico e iconográfico.

El pilar de Carlos V está compuesto por una pila y un frontal adosado al muro⁷⁵ de contención de tierras de la rampa de acceso a la Puerta de la Justicia, una de las principales entradas de la Alhambra⁷⁶. A su izquierda, el muro lleva adosado un asiento corrido de piedra. La pila, elevada sobre un pedestal, presenta planta rectangular, de 11,20 de largo por 1,70 de ancho y 0,95 de alto, y perfil curvilíneo, resultante de la aplicación de unas simplificadas formas a los rectos planos de la pila, evocándonos los perfiles que presentan las ménsulas renacentistas de hojas de acanto.

El frontal del pilar se estructura en tres cuerpos. El primero se compone de tres tableros horizontales que, centrados por mascarones, se hallan separados y enmarcados por cuatro pilastras, ornamentadas las interiores con unas ramas de granado y las exteriores con el escudo de la familia Mendoza de Granada. El segundo cuerpo se centra por un tablero con cartela donde se exponen los títulos del emperador, enmarcado por dos pilastras con las empresas de Carlos V y de los duques de Borgoña, flanqueadas a su vez por unos putti sustentando unas grandes caracolas sobre los hombros. El tercer cuerpo se halla centrado por un frontón semicircular con el escudo imperial coronado por un querubín, con unos putti abrazando por las cabezas a unos delfines a ambos lados.

Vamos a analizar detenidamente cada uno de estos cuerpos y elementos que lo conforman. Como se ha dicho antes, el primer cuerpo consta de tres oblongos tableros que, separados por pilastras, aparecen centrados por grandes mascarones, en altorrelieve, que arrojan agua a través de los caños de bronce que salen desde el interior de sus bocas. Los mascarones, siendo en su origen símbolos del dios primordial, del dios de la naturaleza pánica⁷⁷, o del Paraíso significan, según Checa Cremades, el dominio universal de la actividad militar del emperador⁷⁸. Conservando restos de preparación de un posible dorado, como ocurre en los putti, presentan rostros de ancianos de cortos y rizados cabellos bajo diferentes tocados, enmarcando los contornos de sus cabezas, de los que cuelgan, asomando por debajo, los extremos de unas amplias cintas de incisos pliegues. También muestran largas barbas que caen en ondulantes mechones. Por los tocados que llevan son interpretados como las tres estaciones reproductivas: verano, primavera, y otoño. Otra interpretación hace "*alusión a la fertilidad de los tres ríos que riegan Granada, el Genil, el Darro y el Beiro*"⁷⁹, pudiendo

⁷⁵ Antiguamente este muro cerraba delante de la citada Puerta, enlazando con el camino de circunvalación de la Torre de las Cabezas. CONTRERAS, Rafael. *Ibidem*.

⁷⁶ GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *La Alhambra*. P. 24; MANZANO, Rafael. *La Alhambra. El universo mágico de la Granada islámica*. P. 169.

⁷⁷ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. P. 308.

⁷⁸ Checa Cremades señala que a menudo los dioses-río estaban presentes en las entradas triunfales del Renacimiento, como así ocurrió en la cabalgata de Carlos V en Siena y Florencia en 1536. CHECA CREMADES, Fernando. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. P. 112.

⁷⁹ MARTÍN ROBLES, Virginia. *Op. cit.* P. 140; Los paganos daban culto a los ríos por los beneficios que obtenían en el comercio y la fertilización de las tierras. HUMBERT, Juan. *Mitología griega y romana*. P. 104.

transmitir, al igual que la figura de la Abundancia de la portada sur del palacio de Carlos V, "una idea del bienestar resultado de los triunfos del emperador y de su gobierno prudente y benefactor"⁸⁰.

De izquierda a derecha, el primer mascarón, interpretado como el río Genil y también como el verano, época de la cosecha⁸¹, lleva a ambos lados de la cabeza unos haces de espigas que, simbolizando la fecundidad de la tierra⁸², aparecen dispuestos oblicuamente, atados por una ancha cinta, uniéndose las puntas de las espigas en la cima de la cabeza. Como cabello presenta dos contrapuestas hiladas de incisos y curvilíneos pelos, quedando lisa la parte superior central de la cabeza. El anciano, de rostro cuadrangular, muestra una ancha frente en la que se percibe una arruga central cortada por el gesto del fruncimiento de ceño que, asimismo, crea unas pequeñas arrugas en la parte superior de la nariz. Los arcos superciliares marcan unos leves ángulos rectos. Los ojos, almendrados y mostrando los globos oculares vacíos, se enmarcan por estrechos párpados e incisas arrugas de expresión. La ancha nariz no aparece muy resaltada, al igual que la talla de los pómulos y mejillas, donde se marca el surco nasolabial. La barba está compuesta por desiguales y estriados mechones de pelo que dejan al descubierto la barbilla.

El segundo mascarón, representando al río Beiro y a la primavera⁸³, lo que implica la renovación después de la muerte, simbolizada en el invierno⁸⁴, se cubre con una canastilla que, decorada con una trama romboidal de inciso punteado, rebosa de ramos de flores, que simbolizan lo bello pero caduco, aludiendo a la brevedad de la vida humana y a la banalidad de los bienes terrenos⁸⁵, y de frutas del tiempo, que aluden a la naturaleza, pródiga y favorable, que alimenta al hombre con largueza⁸⁶ o, también, a la abundancia en el más allá⁸⁷. Bajo el mismo asoma un poco del rizado cabello que, con un corto mechón cayendo en medio de la frente, aparece finamente trabajado, al igual que los ondulantes pelos que forman las pobladas cejas que cubren los angulosos y sobresalientes arcos superciliares. El anciano, de rostro ovalado, presenta una ancha frente con varias e incisas arrugas que van acortándose hacia el fruncido entrecejo. Los ojos, de forma almendrada y con los globos oculares huecos, dirigen una serena y plácida mirada hacia el frente, quedando enmarcados por unos finos párpados e incisas

⁸⁰ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 274.

⁸¹ REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. P. 155.

⁸² Por extensión, la espiga es atributo de las diosas de la naturaleza Deméter o Ceres, de la Abundancia, la Prosperidad, etc. REVILLA, Federico. *Ibidem*; CIRLOT, Juan Eduardo. Op. cit. P. 201.

⁸³ REVILLA, Federico. Op. cit. P. 171.

⁸⁴ ÁVILA PADRÓN, Ana. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. P. 133.

⁸⁵ ÁVILA PADRÓN, Ana. Op. cit. P. 150.

⁸⁶ REVILLA, Federico. Op. cit. Pp. 171 y 174.

⁸⁷ ÁVILA PADRÓN, Ana. Op. cit. P. 151.

arrugas de expresión. La ancha y recta nariz, al igual que los lóbulos de las orejas, se encuentran muy marcados. Tanto los pómulos como las mejillas aparecen bien resaltados. Los escalonados mechones de la barba muestran una talla más elaborada que la de los otros dos mascarones.

El tercer mascarón, interpretado como el río Darro y el otoño, lleva dos manojos de ramas con hojas de vid, aportando vitalidad a los racimos de uvas atados por anchas cintas que, como símbolos de la fertilidad⁸⁸, aparecen colocados a ambos lados de la cabeza, por encima de las orejas, cruzándose en la cima de la misma. El anciano, de rostro cuadrangular, presenta una ancha frente partida por una hoja de acanto que, situada verticalmente sobre el entrecejo, llega hasta el tocado, bajo el cual queda parcialmente oculta. Tanto las incisivas arrugas de la frente, que parten del fruncido entrecejo, como los resaltados arcos superciliares cubiertos por pobladas cejas marcan claros ángulos rectos que intensifican la expresión llena de ira del envejecido rostro. Dos cortos y rizados mechones de cabello surgen por debajo de la bordura superior de la hoja de acanto, cayendo sobre los lóbulos de las orejas al tiempo que cubren parcialmente las sienes. Los ojos, almendrados, con los globos oculares vacíos, se encuentran dispuestos oblicuamente, dirigiendo una penetrante mirada hacia el frente. Quedan enmarcados por unas finas e incisivas arrugas de expresión. Los pómulos aparecen rehundidos respecto a las mejillas, más resaltadas. Una ancha y corta nariz se marca hacia el centro del rostro. La barba, de rizados y largos mechones de pelo, más igualados que los de los anteriores ancianos, muestra una talla similar a la del primer anciano, ejecutada a base de prolongadas estrías.

Las pilastras cajeadas de los extremos laterales, que enmarcan los citados tableros, se ornamentan con el escudo, en altorrelieve, de los Mendoza de Granada. María Angustias Moreno Olmedo lo identifica concretamente con el de Iñigo López de Mendoza, primer marqués de Mondéjar y segundo conde de Tendilla, primer alcaide que tuvo la Alhambra, muerto en 1514. El escudo, bajo la corona de conde, cruzado con el aspa de San Andrés, presenta banda roja con perfiles de oro, en campo verde, en dos de los campos y el lema o divisa de la familia Mendoza en la bordura: "AVE MARIA/ GRATIA PLENA", con letras de oro, en campo rojo en los otros dos, recordando la victoria sobre los musulmanes en la batalla de Salado, en 1340, en la que la familia Mendoza tuvo un papel decisivo. Las puntas de una estrella bordean el escudo, saliendo los extremos de una cinta de los dos cantones de la punta, con la divisa "BUENA", en el cantón diestro, y "GVIA", en el siniestro. La estrella, en recuerdo de la que guió a los reyes Magos hasta el niño Jesús, y el lema o divisa Buena Guía, le fueron concedidos por el papa Inocencio VIII a Iñigo López de Mendoza, primer marqués de Mondéjar, en gratitud por el buen éxito de la embajada que, por orden del rey, llevó a Roma, a dar obediencia a dicho papa y concluir la paz entre el papa, el rey Fernando de Nápoles y otros poderes italianos⁸⁹. Tanto las puntas de las estrellas como los extremos y vueltas de la cinta sobrepasan las molduras que enmarcan los escudos, mostrando el de la derecha restos de dorado en la zona de las volutas y el de la izquierda en una de las puntas en mayor cantidad.

⁸⁸ ÁVILA PADRÓN, Ana. Op. cit. 150; CIRLOT, Juan Eduardo. Op. cit. P. 458.

⁸⁹ MORENO OLMEDO, María Angustias. Op. cit. Lám. XXX; MORENO OLMEDO, María Angustias. *Heráldica y genealogía granadinas*. Pp. 27-28, 106-107 y 323.

Las pilastras centrales, cajeadas y sirviendo de separación a los tableros, muestran en altorrelieve, al igual que en los pedestales de las fachadas del palacio de Carlos V, una rama de granado con el fruto abierto, dejando ver sus granos, emblema parlante del reino de Granada⁹⁰ a la vez que símbolo de la unidad bajo el poder político⁹¹. Rosenthal supone que, al no haber sido recuperado el citado reino por los caballeros de la orden del Toisón de Oro, Carlos V quisiera equiparar la reconquista llevada a cabo en España con los objetivos de la orden borgoñona⁹². Las contrapuestas ramas, incluidas las hojas, sobrepasan sus respectivos marcos. La rama de la derecha lo atraviesa diagonalmente, acabando en una cerrada curva. Además del fruto, maduro y abierto que, volcado ligeramente hacia afuera, sobresale en el centro, muestra otros más pequeños creciendo al final de unas ramas que tiene colgando por encima y por debajo del mismo. Presenta unos ligeros puntos dorados en la zona inferior. La rama de la izquierda forma una amplia curva que, acabando en dos frutos aún sin madurar, se une a otra rama que crece en sentido inverso, marcando una ligera curvatura. Destaca la granada abierta que ha crecido verticalmente de la rama, centrando la composición.

Un liso entablamento, de la misma longitud que la pila, separa el primero del segundo cuerpo. En un extremo, a la izquierda del pilar, sobre la primera pilastra del primer cuerpo y a eje con la pilastra del muro, un putto, que asociado a la idea de la *virtus*⁹³, aparece sentado sosteniendo una caracola sobre uno de sus hombros. Labrado en piedra gris de Sierra Elvira, su grisáceo color contrasta con el dorado de la calcarenita de la pilastra que se sitúa tras él, al igual que ocurre con los restantes putti del frontal. El putto se encuentra sentado sobre un pedestal cubierto por un paño de ancho plegado con suave y curvilínea caída hacia fuera. Su cabeza, de frente, se ladea levemente hacia su izquierda e inclina hacia adelante. Una cinta asoma bajo el acaracolado y corto cabello, de talla incisa, no muy profunda, con un rizo cayéndole en medio de la frente. Su rostro, cuadrangular, posee una amplia frente, arcos superciliares ligeramente curvados, párpados y ojos, almendrados, con globos oculares e iris incisos, dirigiendo la mirada al espectador, ancha nariz, redondas mejillas, boca cerrada en la que se esboza una plácida sonrisa y señalado mentón. Sentado en posición frontal, mantiene las piernas separadas, mostrando la derecha, más flexionada al estar elevada sobre una pequeña base, girada hacia ese mismo lado, y la izquierda, más extendida, vuelta hacia el lado contrario, quedando vista de perfil. Se estira, echando los hombros hacia atrás, formando una pronunciada curva al ladearse levemente hacia su derecha para sostener una caracola, de gran tamaño y estriado relieve, sobre el hombro y a lo

⁹⁰ CASCANTE, Vicente Ignacio. *Heráldica general y fuente de las armas de España*. P. 465. La granada abierta también es el emblema del gobierno. BERNAT VISTARINI, Antonio y T. CULL, John. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. P. 375.

⁹¹ CIRLOT, Juan Eduardo. Op. cit. P. 236; REVILLA, Federico. Op. cit. P. 187. Henssler hace una amplia referencia a los diferentes simbolismos que tiene el fruto. HENSSLER, Rainer. "Una visión en piedra: el palacio de Carlos V y la idea del imperio universal". *Cuadernos de la Alhambra*. Núms. 29-30. P. 240.

⁹² ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 273.

⁹³ Ávila Padrón considera al putto como un ser un tanto ambiguo que, habiéndose creado en la imaginación del hombre, posee una parte humana, racional, y otra parte sobrenatural, celestial, siendo *portador de consideraciones en torno a la vida y la muerte*. ÁVILA PADRÓN, Ana. Op. cit. P. 124.

largo del brazo izquierdo, que muestra extendido, sujetándola por el borde con la mano mientras que con la otra la coge por el extremo opuesto. La caracola⁹⁴, instrumento musical que siempre llevaba consigo el tritón Nodifer, soprándolo para anunciar su paso, cuyo intenso sonido, semejante a los rugidos del mar en los días de tempestad, expresa el terror y la guerra, al mismo tiempo simboliza también la concepción y nacimiento, siendo en este caso atribuible a la gestación del nuevo imperio⁹⁵. El putto aparece desnudo, en demostración de su inocencia⁹⁶, presentando una anatomía bien marcada en cuanto a musculatura y redondeces de las carnes, de modo que quedan perfectamente señaladas las diferentes partes del cuerpo como el pecho y el abdomen.

El segundo cuerpo aparece centrado por un oblongo y moldurado tablero que, a su vez, se encuentra centrado por una sobresaliente cartela donde se lee una inscripción latina incisa, anteriormente dorada, en letra capital: "IMPERATORI CAESARI/ KAROLO QVINTO/ HISPANIORVM/ REGI"⁹⁷. La cartela, moldurada en su bordura, se enmarca lateralmente por un par de volutas que, enfrentadas y unidas por una cintas, se hallan parcialmente cubiertas por hojas de acanto. Por encima de la citada unión se sitúa una venera, bastante plana y sin el borde marcado, a la que se contrapone otra venera, de inferior tamaño, cóncava y de señalados nervios y bordura. A continuación, ofreciendo una talla menos voluminosa, unas movidas y flexibles cintas, de profundo plisado e incisos bordes, forman unos lazos donde se lee una inscripción incisa, en letra capital, antes dorada: "PLVS/ O/VLTRE". Tanto las veneras como los lazos del lateral derecho muestran también pequeños restos de oro. Con el mismo resalte de talla, unas ondeadas y plisadas cintas, de marcada bordura incisa, sobresalen bajo la cartela, por encima y por debajo de la misma, acabando la superior en unos borlos flecados. Tanto en una de las esquinas de las volutas como en las cintas que rodean la inscripción central muestran restos de dorado.

El encuadre e inscripción interior, que contiene los títulos de Carlos, son análogos a los realizados por Niccolò da Corte en 1528 en la cartela de la portada del palacio de Andrea Doria en Génova. Ambas cartelas se enmarcan por un ancho filete, una cima reversa y un filete más estrecho, mostrando los laterales un par de volutas enfrentadas y cubiertas por hojas de acanto por su parte superior, aunque carentes de veneras y con una labra menos elaborada la del palacio de Andrea Doria. Rosenthal atribuye el diseño de las letras a Niccolò da Corte tanto por la repetición de los motivos como por las técnicas empleadas en ambas cartelas. Así, destaca el largo rabo de la R, el largo e inusual trazo de la E, la proporción en las dos curvas de la S y los trazos de la M, más unidos los dos primeros que los dos últimos. En ambos casos, el espaciado de las letras presenta el mismo intervalo de separación sin tener en cuenta la cercanía, como se

⁹⁴ VV.AA. La caracola es una concha de forma cónica, que adquiere un tamaño considerable, perteneciente a la especie Tritón nodiferus. "Zoología, invertebrados". *Historia natural. Vida de los animales, de las plantas y de la tierra*. T. II. P. 40.

⁹⁵ HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. P. 89; REVILLA, Federico. Op. cit. P. 84; MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. P. 84.

⁹⁶ ÁVILA PADRÓN, Ana. Op. cit. P. 125.

⁹⁷ Henssler señala que el título de "Rey de España", aparte de la inscripción de la cartela del pilar, solamente aparece en un friso que hay en el nuevo aposento de Daraxa. HENSSLER, Rainer. Op. cit. P. 247.

da en los casos IM o NI, que contrasta con la apertura de otras de ellas, como KA o RA, resultando el defectuoso espaciado de LIBER ATORI, en la portada del palacio Doria, e IMPER ATORI, en el pilar de la Alhambra⁹⁸.

El tablero queda lateralmente enmarcado por unas pilastras cajeadas. En la de la izquierda del pilar se representa, en altorrelieve, la empresa de Carlos V⁹⁹. Remata el altorrelieve la corona que, con dos cintas a modo de ínfulas, simboliza el Sacro Imperio Romano, al haber sido utilizada en las coronaciones imperiales de Carlos en Aquisgran y Bolonia, en octubre de 1520 y en 1530, confiriéndole la dignidad sagrada de personaje ungido¹⁰⁰. La corona imperial, acabada en una cruz, tiene forma de mitra episcopal, aunque más ancha que ésta y con una abertura por la zona frontal en vez de por los laterales. Bajo la corona se halla un águila que, al ser símbolo de Júpiter, padre de los dioses, e insignia de Augusto, el más ilustre de los emperadores, significa la autoridad imperial. Siendo considerada desde el tiempo del Imperio Romano uno de los atributos del Imperio, con ella se hace referencia a la dignidad imperial de Carlos V¹⁰¹. El águila, basada en el águila imperial romana, se halla con las alas extendidas, de dobles plumas superpuestas, cabeza vuelta hacia su izquierda, hoy perdida, y patas completamente abiertas abarcando con las garras la cima del mundo. Este motivo permite comparar el antiguo Imperio Romano con el de Carlos. En la Antigüedad, según cuenta Rosenthal, aparecía en las monedas acuñadas por los emperadores romanos Augusto, Vespasiano y Domiciano, y ya en época de Carlos V, en varias medallas acuñadas para el emperador entre 1547 y 1554, especialmente en el reverso de una de plata de 1552¹⁰². También aparece en los azulejos del pabellón de Carlos V del Real Alcázar de Sevilla¹⁰³.

El águila sobre el globo terráqueo se encuentra flanqueado por las columnas que, según la leyenda, Hércules levantó en el estrecho de Gibraltar, unidas y elevadas sobre un mar que muestra una superficie de líneas onduladas, indicando la base en la que todo debe apoyarse¹⁰⁴, al mismo tiempo que simboliza las rocas del extremo occidental del Mediterráneo que señalaban el mundo conocido en la Antigüedad¹⁰⁵. En la columna del lado derecho se enrosca una cinta plisada y de incisos bordes, en la que en letra capital se lee la palabra "PLVS" que, formando un lazo sobre el mundo, con la palabra "OVL",

⁹⁸ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 84.

⁹⁹ La empresa fue creada en 1517 por el humanista italiano Luis Morliani, con ocasión del primer viaje de Carlos a España: las columnas de Hércules con el mote Plus Ultra. CHECA CREMADES, Fernando. "Carolus. Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI". *Catálogo de la exposición Carolus*. P. 27; ÁVILA PADRÓN, Ana. Op. cit. 167.

¹⁰⁰ CHECA CREMADES, Fernando. *Ibidem*.

¹⁰¹ CHECA CREMADES, Fernando. Op. cit. Pp. 101 y 200.

¹⁰² ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. Pp. 272-273.

¹⁰³ CHECA CREMADES, Fernando. *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*. P. 210.

¹⁰⁴ REVILLA, Federico. Op. cit. P. 20.

¹⁰⁵ HALL, James. Op. cit. P. 256.

acaba enroscada en la del lado izquierdo, leyéndose finalmente la palabra "TRE", significando, leído por completo, "PLVS OVLTRE", la extensión de los dominios hasta las Américas¹⁰⁶. El emblema columnar, concebido dentro del ámbito de la orden del Toisón de Oro, se relaciona con el ideal de Cruzada, confirmando que el emperador, como nuevo Hércules, soberano y jefe de la orden, sobrepasará los límites que el héroe impuso y llegará más lejos que sus antecesores, extendiendo sus reinos en todas las direcciones, más allá de las columnas de Hércules, refiriéndose no sólo a las Indias, sino también a África, Tierra Santa y el resto del mundo islámico, destruyendo para siempre su religión y evangelizando un nuevo mundo que entonces parecía ilimitado, reforzándose con ello los ideales de caballero cristiano¹⁰⁷ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 276.¹⁰⁸.

El emblema columnar se empleó en las argollas de bronce del cuerpo almohadillado de las fachadas del palacio de Carlos V, las cuales se encuentran sostenidas entre las fauces de un león, aunque sólo está formado por las dos columnas y el lema del emperador grabado en francés, Plus Oultre. Este emblema y el de la orden del Toisón de Oro además de aparecer en unas versiones más complejas en los pedestales del cuerpo principal de la fachada sur del palacio del emperador, en la década de 1530, según cita Rosenthal, se utilizaron también en otros edificios que fueron encargados en su nombre, en el primer patio de la izquierda del Hospital Real de Granada y en las fachadas del Ayuntamiento de Sevilla y de la Universidad de Alcalá de Henares, por lo que se piensa que podrían haber sido encargados por el propio emperador¹⁰⁹.

En la pilastra de la derecha del pilar, se halla representada, en altorrelieve, la empresa de los duques de Borgoña¹¹⁰ que, relacionada con la orden del Toisón de Oro, demuestra la importancia que el emperador seguía dando a esta orden caballeresca "*en la realización de su misión imperial en Europa*", al mismo tiempo que identificaba a Carlos como emperador del Sacro Imperio Romano, como rey de España, como maestro

¹⁰⁶ HALL, James. *Ibidem*. Las dos columnas y el mote Plus Oultre, desde un principio adquieren un sentido personal, heroico y caballeresco para finalmente atribuírseles los valores de conmemoración, gloria imperial, autoridad y magnanimidad. CHECA CREMADES, Fernando. Op. cit. Pp. 59 y 62.

¹⁰⁷ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 276; Según Domínguez Casas, la primera aparición documentada de la divisa de las Columnas de Hércules, sin mencionar su mote, tuvo lugar en el XVIII capítulo de la orden del Toisón de Oro, reunido en Bruselas el 25 de octubre de 1516. Asimismo, uno de los respaldos de la sillería de la iglesia de Santa Gúdula se decora con dos columnas puestas sobre rocas, rodeadas por el mar, con una corona real apoyando sobre ellas. Poco después aparecía el mote "Plus Oultre" en unas monedas o fichas conocidas como "*jetons des finances*". DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. P. 686.

¹⁰⁸

¹⁰⁹ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 272.

¹¹⁰ Concretamente es la empresa de Felipe el Bueno y de Carlos el Temerario, duques de Borgoña, identificándose principalmente con la de este último, ya que su empresa tenía además los dos troncos cruzados. HALL, James. Op. cit. P. 248.

de la citada orden y como duque de Borgoña¹¹¹. Así, bajo la corona imperial con dos cintas a modo de ínfulas aparece la cruz aspada de San Andrés unida por el eslabón, que se halla colocado encima del pedernal, todos ellos, delicadamente labrados, emblemas de la orden Borgoñona del Toisón de Oro¹¹². La cruz aspada de San Andrés, cuyo nombre fue tomado de la cruz de San Andrés, santo patrón de la casa ducal de Borgoña y, por tanto, de la orden del Toisón de Oro¹¹³, también llamada de Borgoña¹¹⁴, se encuentra compuesta por dos troncos oblicuos y cruzados, en forma de X, que quedan unidos por el eslabón que, presentando un cierto parecido a una B mayúscula mirando hacia abajo con uno de sus apéndices curvos enlazado con una rama de la cruz, aparece dispuesto encima del pedernal despidiendo chispas, emblemas que, simbolizando el fervor de la fe y la decisión en la lucha contra el Islam, Juan sin Miedo adoptó en 1396 cuando, después de haber sido liberado de los turcos, juró que él o sus descendientes lucharían contra el Islam hasta recuperar Tierra Santa¹¹⁵. Unos restos de dorado aparecen en el filete rehundido interior del aspa de San Andrés, en las chispas que despiden el pedernal, en la zona inferior del eslabón, en el interior de la corona y en ciertos puntos de las molduras que encuadran dicha empresa, concretamente en el lateral superior izquierdo y en el ángulo superior derecho. Por debajo se adorna con una ancha cinta plisada que, formando varios lazos, muestra señalados bordes e incisas palabras en letra capital: "PLVS", a la izquierda, "O/VL", en los dos lazos centrales, y "TRE", a la derecha. Tanto las vueltas y extremos de la cinta, remate de la corona y extremos de los troncos sobresalen de las molduras del apilastrado.

Asimismo, ambas pilastras quedan enmarcadas por unas enormes aletas, como las diseñadas por Alberti hacia 1456-1470 para el hastial de Santa María Novella en

¹¹¹ Rosenthal supone, además, que Carlos quería equiparar la guerra de España contra el Islam con los objetivos de la orden borgoñona. ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. Pp. 273-274.

¹¹² La orden del Toisón, consagrada a la protección y defensa de la Iglesia y de la fe católica y encaminada a iniciar una cruzada orientada a la recuperación de los Santos Lugares, fue fundada en nombre de la Santísima Virgen y de San Andrés por Felipe III el Bueno, duque de Borgoña, el 10 de enero de 1430, en plenas fiestas matrimoniales. HALL, James. Op. cit. P. 310; DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. Op. cit. P. 680. Cascante nos hace saber que "*por el casamiento de María, hija y heredera del duque de Borgoña, Carlos el Temerario, y nieta de Felipe el Bueno, pasó la soberanía de la Orden del Toisón de Oro con el ducado de Borgoña a Maximiliano de Austria, futuro emperador de Alemania, cuyo hijo, Felipe el Hermoso, lo trajo a la corona de España, ya que es constitución de esta orden que su gran maestre debe ser el jefe y cabeza de la Casa de Borgoña, por cuyo establecimiento lo han sido los reyes de España desde que aquellos estados se incorporaron a su corona*". CASCANTE, Vicente Ignacio. Op. cit. P. 521.

¹¹³ Se creía que los burgundios, supuestos antepasados de los borgoñones, procedían del país de los escitas que había sido evangelizado por San Andrés. DUCHET-SUCHAUX, Gastón y PASTOUREAU, Michel. *La Biblia y los santos*. P. 21.

¹¹⁴ La cruz de San Andrés también era llamada cruz de Borgoña porque en 1433, el duque Felipe el Bueno, tras haber recibido un fragmento de la cruz en la que había sido crucificado el apóstol en Patras, la convirtió en el emblema de la orden del Toisón de Oro. RÉAU, Louis. *Iconografía de los santos. De la A a la F*. T. 2. Vol. 3. P. 89.

¹¹⁵ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 273.

Florencia¹¹⁶, enlazando el primero con el segundo cuerpo. En altorrelieve, las molduradas aletas acaban en unas volutas. La superior se halla cogida por una cinta plegada que, con menor resalte, cae por detrás con un suave movimiento. Por delante de la misma voluta cuelga un gran zarcillo de cuatro vainas que, simbolizando la abundancia¹¹⁷, también aparecen en los capiteles del primer cuerpo de la fachada sur del palacio de Carlos V. La mitad superior de la aleta se cubre con hojas de acanto, las superiores dispuestas sobre una cinta que sobresale formando un pequeño lazo que, extendido hacia atrás, al mismo tiempo se desdobra en otra cinta que cae por encima de la voluta inferior rematando en una curvada vaina. El ángulo inferior que queda bajo la aleta se adorna con una plisada cinta que, con bordes incisos, finaliza en uno borlos flecados que, simbolizando su firma, manifiestan el culto que el escultor da a su personalidad¹¹⁸.

En opinión de Rosenthal, estas aletas resultan incongruentes en el contexto del repertorio arquitectónico de Machuca, por lo que supone que el artista milanés realizó cambios en la traza arquitectónica del pilar con el fin de poder adaptar dichas esculturas. Posteriormente, una simplificación de estas volutas sería empleada en el remate de las tablillas que sustentan las figuras sentadas en la parte superior de la ventana del segundo cuerpo de la portada sur del palacio de Carlos V¹¹⁹.

En el extremo, a la derecha del pilar, sobre la cuarta pilastra del primer cuerpo y a eje con la pilastra del muro, se halla un putto sentado sobre un pedestal cubierto por un paño de incisos y angulosos pliegues de talla poco profunda que, con vuelta por detrás y ligera caída hacia la derecha, sobresale fuera de la base. El putto presenta una cabeza que, girada hacia su derecha, aparece más grande, un tanto desproporcionada respecto al resto del cuerpo. Su corto y rizado cabello muestra una talla incisa, no muy trabajada. De rostro cuadrangular, muestra ancha y lisa frente, levemente rehundida en su zona inferior, arcos superciliares con ligera curvatura, párpados y ojos, almendrados, con los globos oculares e iris bien marcados que dirigen la mirada hacia el espectador, nariz corta y ancha, redondeadas mejillas, boca cerrada, de delgados labios que muestran una sonrisa un tanto inexpresiva y mentón ligeramente pronunciado. Con las piernas separadas, la izquierda vuelta hacia ese lado, quedando de perfil al tiempo que, con la derecha de frente, echa el pie hacia atrás, el putto, sentado, mantiene un equilibrado movimiento al contrarrestar la dirección de las dichas piernas, dispuestas hacia su izquierda, con la inclinación y torsión del cuerpo con ambos brazos dirigidos hacia el lado contrario, sustentando sobre su brazo derecho en alto y, probablemente, sujetando con la mano del perdido brazo el extremo inferior de la caracola de señaladas estrías que, a lo ancho e inclinada hacia delante, derrama agua en la pila, mientras que el otro extremo queda inserto en el muro. La anatomía del cuerpo se halla bien ejecutada.

¹¹⁶ ANTEQUERA, Marino. *Unos días en Granada*. P. 38; NIETO ALCAIDE, Víctor y CÁMARA MUÑOZ, Alicia. "El Quattrocento italiano". *Historia del Arte*. Núm. 16. P. 142.

¹¹⁷ ÁVILA PADRÓN, Ana. Op. cit. P. 150.

¹¹⁸ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. "La obra de Niccolo da Corte en Granada, por Earl Rosenthal". *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 4. P. 171.

¹¹⁹ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. Pp. 83-84.

El pecho y abdomen se hallan señalados, así como la musculatura, redondeces de las carnes y pequeñas arrugas y uñas de los dedos de la mano.

Una lisa y sobresaliente cornisa separa el segundo cuerpo del remate central del frontal, compuesto por un semicírculo moldurado, cuyo tímpano acoge en mediorrelieve el escudo con las armas del emperador Carlos V, finamente talladas, sustentado por las garras del águila bicéfala de los Habsburgo, es decir, el águila que, con las alas desplegadas, lleva entre las dos cabezas¹²⁰ una sola corona, en este caso imperial, símbolo del poderío político del César¹²¹, apareciendo rodeada por el collar del Toisón de oro, compuesto por eslabones y pedernales despidiendo chispas, del cual pendía el vellón de un carnero, con la cabeza y los pies suspendidos en el aire. Dicho collar, en opinión de Checa Cremades, *"era el elemento fundamental de la emblemática de la orden y su signo externo más significativo"*¹²².

Respecto a las cabezas del águila, la de la derecha del escudo ofrece un plumaje y unos rasgos más elaborados que los de la izquierda, como se puede apreciar en la profundidad de la talla del arco superciliar. Lo mismo ocurre con las plumas de las alas, las de la derecha están mejor trabajadas que las del lado contrario. En el tratamiento de las alas, Rosenthal encuentra semejanzas con las de la victoria de la enjuta de la derecha del segundo cuerpo de la portada sur del palacio de Carlos V. En ambas alas, la alternancia de plumas anchas y estrechas, mantenida con menor consistencia en el águila, y sus bordes rizados denotan que fueron talladas por la misma mano¹²³. A los lados del escudo, por debajo las alas del ave, cuelgan unas anchas cintas, de menudo plisado e incisos bordes, formando unos lazos en los extremos, en los que en letra capital, antes dorada, se lee el lema: "PLVS O/VLTRE". Tanto el águila como los dos lazos se adaptan perfectamente a la forma del semicírculo, recordando la maestría con que se adapta la victoria en el espacio de la enjuta. La talla del relieve del semicírculo, ejecutada *"con delicadeza y precisión"*, indica *"que Niccolò había alcanzado un mayor dominio técnico del mármol de la Sierra Elvira, un material que era totalmente nuevo para él cuando emprendió el labrado de la victoria y los relieves del primer piso de la portada sur"*¹²⁴.

¹²⁰ Ya en la Edad Media, el águila bicéfala era símbolo del poder imperial constituido de acuerdo con la tradición romana. Algunos autores piensan que fue creada por Constantino el Grande para demostrar que el haber elegido a Bizancio para capital de su imperio no implicaba la división de sus territorios. CASCANTE, Vicente Ignacio. Op. cit. P. 207. También se la asocia a ideas de grandeza o heroísmo. REVILLA, Federico. Op. cit. P. 22.

¹²¹ CHECA CREMADES, Fernando. Op. cit. P. 140. La corona imperial, que ya con Roma tiene un significado bélico o de victoria militar y que a partir de la restauración del imperio medieval es el *signum imperii*, tiene su origen en el mundo clásico y oriental, con un valor sagrado en este último, valor que la Iglesia asumirá con un nuevo sentido sacral, misterioso o carismático respecto a los objetos relacionados con el emperador, que se acentúa a través de los nuevos valores litúrgicos. CHECA CREMADES, Fernando. Op. cit. Pp. 235 y 237.

¹²² CHECA CREMADES, Fernando. Op. cit. P. 65.

¹²³ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 84.

¹²⁴ ROSENTHAL, Earl E. Ibidem.

La monumental águila bicéfala de los Habsburgo bajo corona imperial, sosteniendo el escudo con las armas del emperador, rodeado por el collar de la orden del Toisón de Oro, aparece ornamentando la Puerta de Bisagra de Toledo, obra realizada por Alonso de Covarrubias entre 1545 y 1562¹²⁵. La misma águila, aunque un tanto más pequeña que la anteriormente citada y con el collar de la orden del Toisón de Oro rodeando el borde de su mitad inferior, corona la portada del Alcázar de Toledo, obra de Enrique Egas, comenzada en 1546 y reconstruida después de la Guerra Civil¹²⁶.

El frontón semicircular se corona con una cabeza de querubín entre dobles alas desplegadas, en actitud de vuelo¹²⁷. El querubín, espíritu celeste que, por su plenitud de conocimiento, contempla la belleza divina que irradia hacia el mismo, se vincula a la idea pagana del triunfo, en este caso, del emperador¹²⁸. Presenta un cabello de movidos rizos de elaborada talla. Los rizos más cortos caen sobre la frente y sienes, y los largos, cayendo a ambos lados del rostro, descansan en la bordura superior de las alas. De rostro cuadrangular, muestra ancha frente lisa, arcos superciliares con leve curvatura, párpados y almendrados ojos, con los globos oculares e iris marcados, dirigiendo la mirada al frente, ancha nariz, señalado surco nasolabial, boca cerrada en la que se insinúa una risueña sonrisa, con expresivo gesto creado por los huecos de las comisuras de los labios y hoyuelos de las redondeadas mejillas, y pronunciado mentón donde se marca un hoyuelo. Las dobles alas presentan plumas sobrepuestas de diferente tamaño y suave ondulación en la textura de la talla.

Asimismo, el frontón se enmarca por dos putti. De este modo, en el extremo de la izquierda del pilar, encima de la pilastra izquierda del segundo cuerpo y a eje con la pilastra del muro, se ubica una escultura de bulto redondo representando a un putto abrazando a un delfín que arroja agua por su boca. El delfín, símbolo de la sabiduría y la prudencia, al estar asociado a un putto se muestra como una manifestación visible del alma¹²⁹ o espíritu, relacionándose, en este caso, con las virtudes del emperador. El cetáceo, con cabeza en forma de pico y cuerpo escamado, se halla de perfil, formando una sinuosa curva que acaba en una aleta.

El putto, de pie, inclinado hacia su izquierda, mientras ladea la cabeza hacia el lado contrario, muestra las piernas separadas y flexionadas al tiempo que sostiene un delfín por la cabeza, a la que rodea con ambos brazos y sujeta con las manos abiertas. Con las alas desplegadas, presenta la pierna derecha casi en posición frontal con el pie echado hacia atrás y la izquierda, girada hacia este lado, de perfil. Lleva el cabello corto, compuesto por unos incisos rizos. Su rostro, cuadrangular, muestra una frente lisa, unos arcos superciliares y unos párpados marcados, unos ojos, de forma

¹²⁵ CHECA CREMADES, Fernando. Op. cit. P. 105.

¹²⁶ CHECA CREMADES, Fernando. Op. cit. P. 131.

¹²⁷ Ceán Bermúdez indica que había dos victorias por remate, cuestión que nos aclara Velázquez de Echevarría al identificarnos a las victorias con los dos ángeles, que vertían agua por lo alto. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario heráldico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T. III. P. 59; VELÁZQUEZ DE ECHEVARRÍA, Juan. Op. cit. P. 7.

¹²⁸ ÁVILA PADRÓN, Ana. Op. cit. Pp. 129 y 158.

¹²⁹ ÁVILA PADRÓN, Ana. Op. cit. P. 145.

almendrada, con el contorno de los globos oculares e iris incisos, una ancha nariz y una boca pequeña. El cuerpo presenta buena anatomía, con el abdomen y las mollillas de brazos y piernas marcadas, al igual que los pliegues o arrugas del cuello. Los dedos de la mano izquierda parecen más alargados. En los pies, el pulgar se halla separado de los restantes dedos.

En el extremo de la derecha del pilar, sobre la pilastra derecha del segundo cuerpo y a eje con la pilastra del muro, se sitúa una escultura exenta que representa a un putto, con las alas desplegadas, abrazando a un delfín. El putto, con la cabeza, vuelta e inclinada sobre su hombro izquierdo, y el cuerpo levemente girado hacia el mismo lado, aunque dirigido al contrario, forma compositivamente una S que, abierta por la base, se prolonga en ambas piernas. De este modo, el putto, de pie, dirigiéndose hacia su derecha y dando un gran paso, adelanta la pierna izquierda que mantiene elevada en el extremo de un pequeño pedestal en declive, mientras que la otra pierna, formando un claro ángulo recto, queda echada hacia atrás. Al mismo tiempo, sujeta en alto a un delfín, cuya cabeza, rodeada con sus brazos, y escamado cuerpo, forman otra S, contrapuesta paralelamente a la anterior, acabando por pasar la cola por debajo de la pierna y sobresalir fuera del pedestal. Las manos abiertas del putto, con los dedos colocados de dos en dos, aparecen dispuestas sobre el cuerpo del delfín, la derecha más arriba que la izquierda. Su corto cabello está compuesto a base de rizados y movidos mechones, más largos y mucho más elaborados que los de los otros putti. De rostro cuadrangular, muestra ancha frente lisa, marcados arcos superciliares y párpados, ojos almendrados con el contorno de los globos oculares e iris incisos, una ancha y corta nariz, boca, de finos labios, entreabierta, mostrando una dulce expresión, inexistente en los restantes putti, lisas mejillas, la izquierda caída hacia abajo, redondeado mentón y marcada papada. Los pliegues del cuello se hallan bien señalados, al igual que los lóbulos de las orejas.

Este putto, el mejor conservado de los realizados por Niccolò da Corte, y la cabeza del querubín pueden compararse con el que, en un equilibrado movimiento, aparece en la enjuta derecha del cuerpo inferior de la portada sur del palacio de Carlos V y con los putti que flanquean la inscripción de la portada del palacio de Andrea Doria en la Piazza San Matteo en Génova¹³⁰. Todos ellos muestran unas similares rasgos físicos y expresivos, en los que predomina una tierna dulzura, y unas correctas proporciones anatómicas.

El frontal del pilar se adosa a un muro de contención de calcarenita, de 6,80 m de ancho, decorado a modo de fachada, con empilastramiento toscano-dórico, similar al del piso inferior del patio y vestíbulo principal del palacio de Carlos V, intercalado entre paños desiguales que, centrados por unos tondos en bajorrelieve, se decoran con unas ménsulas labradas con la forma de las hojas de acanto en los frontales y una o dos vainas hinchadas de granos en los laterales, que se sitúan en las franjas horizontales superiores de los recuadros rectangulares que enmarcan los dichos paños. Esta distribución de elementos es semejante a la de las fachadas del segundo cuerpo del palacio del emperador. La parte principal del frontal se sitúa y centra en el tercer paño, de mayor anchura que los restantes paños, y se desarrolla en los paños contiguos a éste. A ambos lados del frontal se ubican simétricamente unas puertas enmarcadas por unas

¹³⁰ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 83.

piezas lisas, la de la derecha fingida y la del lado opuesto de entrada a la galería interior del muro de contención.

La fachada se corona con un entablamento compuesto por un arquitrabe denticulado, un friso liso y una cornisa adornada con unas gárgolas que, vertiendo el agua al exterior, sin que de esta manera pueda resbalar por la fachada, presentan las formas de cabezas de leones semejantes igualmente, en su diseño, a las de la cornisa de las fachadas del palacio imperial. La cabeza de cada león, símbolo de fortaleza física y espiritual, poder y soberanía¹³¹, así como de España, al expresar la fuerza, gravedad y prudencia de la nación¹³², muestra una minuciosa labra en las onduladas melenas, unos rehundidos ojos, una ancha nariz y una boca abierta con los colmillos bien señalados.

Las seis pilastras de orden dórico-toscano¹³³, cuya unión es exclusiva de la cultura del Renacimiento¹³⁴, muestran los fustes cajeados, disminuyendo en anchura hacia su parte superior. Las pilastras interiores, carentes de plintos, se prolongan en los pedestales que forman parte de los dos cuerpos del frontal del pilar. Las pilastras exteriores, alzadas sobre altos pedestales¹³⁵, al igual que ocurre con las columnas y pilastras del segundo cuerpo de las fachadas interior y exterior del palacio de Carlos V, poseen unas proporcionadas basas compuestas por las siguientes molduras: un toro inferior, un filete inferior, una falsa escocia, un filete superior y un toro superior; un fuste que, disminuyendo en anchura hacia su parte superior, muestra una acanaladura, una cima reversa y un filete; un capitel que consta de un apófisis, un baquetón, un collarino, un anillo, un equino decorado con ovas y dardos, un ábaco y un listel.

En los moldurados tondos se exponen unos bajorrelieves labrados en calcarenita con una temática mitológica de glorificación a Carlos V, cuyo poder "*era tan grande y sus victorias tan gloriosas como las de los emperadores de la Antigua Roma*"¹³⁶, constituyendo el programa iconográfico "*más sutil y complejo que el de cualquier otra parte del palacio*" que, siendo ideado por el humanista Diego Hurtado de Mendoza,

¹³¹ REVILLA, Federico. Op. cit. P. 245; ÁVILA PADRÓN, Ana. Op. cit. P. 139.

¹³² FORSSMAN, Erik. *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*. Precedido por MARÍAS, Fernando. *Orden y modo en la arquitectura española*. P. 33.

¹³³ El toscano es expresión de la fuerza vigorosa y majestuosa impregnada del fasto. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. Op. cit. P. 286. El dórico hace alusión a la fortaleza y al carácter guerrero del emperador. Los antiguos dedicaron el estilo dórico a Júpiter, Marte, Hércules y a otros dioses de aspecto vigoroso o robusto. Con el cristianismo se edificaron templos de estilo dórico consagrados a Jesucristo o a santos que han sido viriles y fuertes por exponer la vida por la fe de Cristo. *Todas las obras y perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia*. P. 345; PANIAGUA SOTO, José Ramón. *Sebastián Serlio y su influencia en la arquitectura española. (La traducción de Francisco Villalpando)*. T. I. Pp. 66 y 69; FORSSMANN, Erik. *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*. P. 99.

¹³⁴ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Ibidem*.

¹³⁵ Rosenthal explica que la utilización de los pedestales altos por los españoles es reflejo de una moda difundida en Roma en las dos primeras décadas del siglo XVI, la misma época en que las pilastras fueron introducidas en los pórticos renacentistas italianos, donde debió verlos Machuca. ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. Pp. 203 y 226-227.

¹³⁶ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. Pp. 235 y 279.

hermano de Luis Hurtado de Mendoza¹³⁷, se relaciona con los significados de los emblemas columnar y de la orden del Toisón de Oro, que junto con el escudo imperial sostenido por el águila de los Habsburgo conforman el programa heráldico concebido por Pedro Machuca, y desarrollado por el escultor italiano Niccolò da Corte, responsable de las modificaciones llevadas a cabo en la traza arquitectónica del arquitecto y de la inclusión de los putti sustentando las caracolas y abrazando a los delfines¹³⁸.

En el primero de los tondos, hoy completamente destruido por causa de la humedad, se representaba, a Hércules matando a la hidra de Lerna¹³⁹ bajo el letrero: "NON MEMORABITUR ULTRA", igualmente perdido, tal y como fue identificado por Bermúdez de Pedraza¹⁴⁰. El bajorrelieve contenía uno de los doce trabajos que por mandato de Euristeo, rey de Micenas, tuvo que realizar Hércules en castigo por haber matado a sus hijos en un acceso de locura. Tal escena mostraría a Hércules matando a una serpiente acuática que asolaba la región de Lerna, cerca de Argos. Probablemente se representaría al héroe tebano, hijo de Júpiter y Alcmena, de fuerte complexión física, en el momento en que destruía al monstruo de siete cabezas y aliento letal (Higinio: Fábulas 30), cortando su última e inmortal cabeza (Apolodoro: Biblioteca II, 5, 2)¹⁴¹.

Para Angulo Iníguez, este trabajo de Hércules y el tema referente a Alejandro en la doma de Bucéfalo, representado en el cuarto tondo, aluden claramente a las empresas no superadas del César para las cuales, al igual que para las de Alejandro, el mundo resulta estrecho. Al mismo tiempo considera este trabajo como un homenaje a Carlos V, campeón de la fe sobre la herejía¹⁴².

Asimismo, recordando, según apunta Rosenthal, la última palabra de la inscripción *Non memorabitur ultra*, la versión latina del lema de Carlos V, *Plus Ultra*, e interpretada como "[Las hazañas de Hércules] serán olvidadas [superadas por las del emperador]", junto con la consideración tenida también en la Baja Edad Media y primer Renacimiento de que Hércules y la hidra se refieren a "*la victoria sobre el mal y la herejía*", tal escena, hacia 1545-1547, puede compararse con las luchas que mantuvo el

¹³⁷ Se supone que es así, dado el espíritu erudito y humanista que poseía la familia de los Mendoza desde el siglo XV. CERVERA VERA, Luis. Op. cit. P. 64; GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. Op. cit. P. 117.

¹³⁸ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 278.

¹³⁹ Según indica Ávila Padrón, esta empresa, representada en diversos conjuntos italianos del Renacimiento, se introdujo en las representaciones artísticas de la España del siglo XVI a través de los grabados, dibujos, plaquetas, etc. ÁVILA PADRÓN, Ana. Op. cit. P. 173.

¹⁴⁰ BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. *Historia eclesiástica, principios y progresos de la ciudad y religión católica de Granada, corona de su poderoso reyno y excelencias de su corona*. P. 36.

¹⁴¹ HALL, James. Op. cit. P. 157; LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. "Temas mitológicos". *Catálogo de la exposición Carlos V y la Alhambra*. P. 301.

¹⁴² ANGULO INÍGUEZ, Diego. "La mitología y el arte español del Renacimiento". *Boletín de la Real Academia de la Historia*. T. CXXX. Pp. 75-76.

emperador contra los príncipes protestantes alemanes, que eran semejantes a la hidra, pues tras la victoria diplomática o militar sobre uno de ellos, tenía que volverse a enfrentar con otro o, también, la lucha contra los piratas turcos que, como la hidra, amenazaban las costas españolas e italianas¹⁴³. Este segundo trabajo de Hércules, por tanto, puede simbolizar las heroicas batallas que, contra la herejía y en varios frentes, estaba librando Carlos V.

A León Coloma le resulta difícil precisar si el tema de Hércules luchando con la hidra de Lerna ilustra la comparación de las hazañas del héroe tebano con las de Carlos V, confirmando la superioridad de las del emperador respecto a las de aquél, cuestión expresada también en el lema Plus Oultre del emblema columnar, o, además, alude a objetivos concretos de las armas del emperador. La literatura del siglo XVI establece distintos significados para el monstruo. Erasmo lo relaciona con la vida del hombre pecaminoso (Elogio de la locura, 40) y, sobre todo, con el vicio de la vanagloria (Enquiridión, 6). Más concretamente, Vive lo utiliza para referirse a las dimensiones y guerra entre los reyes de Europa (Sobre las disensiones de Europa y la guerra contra los turcos). Giordano Bruno lo identifica con la herejía (Expulsión de la bestia triunfante 1,3)¹⁴⁴.

El segundo tondo muestra, en un bajorrelieve bastante deteriorado a los hermanos Frixo y Hele montados sobre el vellocino de oro, pasando el Helesponto, bajo la leyenda: "IMAGO MISTICAE HONORIS", hoy completamente desaparecida, que aludía al mítico origen de la orden de caballería del Toisón de Oro, cuya insignia es la piel del carnero áureo, y a Jasón como a su patrón simbólico. Centrando la composición, los dos hermanos junto con el carnero sobre el que se hallan montados aparecen de perfil, vueltos hacia su izquierda, en dirección hacia el centro del pilar. El primero de ellos echado ligeramente hacia delante y el segundo en posición más erguida. Tal escena alude al origen del mito del Vellocino de Oro, en el que se cuenta que el rey Atamante tuvo de Néfele dos hijos: Frixo y Hele. Por disposición de Ino, su segunda esposa, Frixo debía ser sacrificado a Zeus Lafistios con la finalidad de alejar la infecundidad de las tierras. Ante esta noticia, Néfele robó a sus hijos, arrebatándolos por los aires en un carnero alado de piel dorada que el dios Hermes le había dado. El carnero los transportó por los aires desde Orcómenos hacia la Cólcida, tierra situada en Oriente, pero Hele cayó y se ahogó en el estrecho conocido después por su nombre, Helesponto, mientras que Frixo llegó a Ea, donde sacrificó, en su lugar, el carnero a Zeus Lafistios, colgando su vellón de oro sobre una encina en el bosque sagrado de Ares (Apolonio de Roda: Las Argonáuticas, II 400-410: 1140-50), donde quedó custodiado por un dragón¹⁴⁵. El vellocino fue obtenido posteriormente por Jasón, capitán de los argonautas en recompensa a su valor en la reconquista de Oriente, de ahí que el vellocino se

¹⁴³ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 276.

¹⁴⁴ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. Ibidem.

¹⁴⁵ STEUDING, Herman. *Mitología griega y romana*. P. 157; DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. Ibidem.

convirtiera en emblema de la Orden borgoñona, símbolo de Jerusalén que debía reconquistarse por el duque y sus caballeros¹⁴⁶.

El tema fue identificado erróneamente por Bermúdez de Pedraza como el *Rapto de Europa por Júpiter*¹⁴⁷, influyendo de este modo en posteriores aportaciones historiográficas. De este modo, cuando los académicos de la Real Academia de San Fernando, encargados de sacar los planos y dibujos de las obras más notables de la Alhambra, realizaron un grabado del pilar de Carlos V, en vez de copiar el dibujo a partir del original, siguieron el texto de Juan Velázquez de Echevarría, donde queda descrito tal error, referente a que "en lugar de la fábula de Frixo y Hele, tan conocida y célebre por haber dado origen á la del vellocino de oro, que fué el objeto de la expedición de los Argonautas, dibuxáron el rapto de Europa por Júpiter, transformado en toro; siendo tan manifiesta la diferencia que hay entre este animal y un carnero, y aun mas notable todavía, que en aquella hay solo un personaje, que es Europa, sentada; y en esta son dos montados, y de distinto sexô cada uno". Tal error junto a otros más fueron criticados por Simón de Argote a principios del siglo XIX¹⁴⁸. El error de este tondo fue aclarado a mediados de siglo por Lafuente Alcántara, que lo identificó con los hermanos Frixo y Hele pasando el Helesponto sobre un carnero¹⁴⁹, tal y como hoy se distingue a través de las siluetas y volúmenes del deteriorado bajorrelieve.

En el siglo pasado, nuevamente Rosenthal, al distinguir a una mujer montada sobre un toro, cruzando el océano, lo volvió a identificar con la antigua leyenda de Júpiter transformado en toro, transportando a Europa que, en el siglo XIV, además de representar al continente, se interpretaba como La Castidad sucumbiendo al amor y Cristo transportando el alma humana a los cielos. La inscripción que aparece junto al bajorrelieve, transcrita como "Imagen de honor místico", indica un tema pagano, el honor rendido a un mortal por un dios que, en el contexto de la década de 1540 y en relación con el emperador, representaba a Europa salvada de la herejía gracias a la victoria que Carlos V obtuvo frente a los príncipes protestantes en 1547¹⁵⁰.

El tercer tondo, como indica Bermúdez de Pedraza, representa a Apolo persiguiendo a Dafne¹⁵¹ que, tras haber sido atendida su súplica por su padre, el dios-río Peneo, no queriendo acceder a sus deseos y por no tener fuerzas para seguir huyendo, comienza a convertirse en laurel, con el fin de evitar su ardiente ternura (Ovidio: *Metamorfosis*, I 452-582)¹⁵², bajo lo que queda de la inscripción: "A SOLE FUGANTE

¹⁴⁶ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. Op. cit. P. 302; DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. "Fiesta y ceremonial borgoñón en la corte de Carlos V". *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*. P. 15.

¹⁴⁷ BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. Ibidem.

¹⁴⁸ ARGOTE, Simón de. *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos por Granada y sus contornos*. T. II. P. 18.

¹⁴⁹ LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. Ibidem.

¹⁵⁰ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 277.

¹⁵¹ BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. Ibidem.

¹⁵² HALL, James. Op. cit. P. 46.

FUGIT", interpretado como "Huye del sol que la inflama". La composición aparece centrada por las dos figuras, que se hallan vueltas hacia su izquierda. Apolo, dios del Olimpo que simboliza el aspecto racional y civilizado de la naturaleza humana, en actitud de correr, da una gran zancada, adelantando la pierna izquierda respecto a la derecha que, extendida, queda más atrás, apoyando la punta del pie en el suelo, al mismo tiempo que abraza por el pecho a la ninfa Dafne, cuyos cabellos, creciendo hacia arriba y cayendo por el peso hacia atrás, empiezan a convertirse en las ramas de un laurel. Del mismo modo ocurre con los brazos que, dirigidos a lo alto, el izquierdo, y al frente, el contrario, en parte hoy desaparecido, dando en la bordura del tondo, comienzan a abrirse como dos ramas. Con rizada melena y cinta ondeada al viento, Apolo, semidesnudo, se cubre con una capa de anguloso plegado que, echada sobre su hombro izquierdo, le cruza el pecho y, dando una airosa vuelta, la espalda. Dafne, vestida con corta y ceñida túnica, da un paso mucho más corto, adelantando la pierna derecha, dejando la opuesta atrás.

Cuando el hijo de Júpiter atrapó a Dafne, ésta se había transformado en laurel, símbolo de perennidad, fama duradera y victoria poética y militar¹⁵³, por lo que viendo la imposibilidad de hacerla su esposa, dijo: "*Si tú no puedes ser mi esposa, tú serás al menos el árbol de Apolo*" (Ovidio: Metamorfosis I, 557-559), decidiendo que el laurel, que en la época clásica era considerado como un signo imperial, fuese desde entonces la máxima recompensa por la que luchasen los poetas, artistas y hombres de estado¹⁵⁴, haciendo referencia sus significaciones "*a la virtud, a la verdad, a la perseverancia, a la gloria militar y a la fama literaria y artística*"¹⁵⁵. Seguidamente de lo anteriormente dicho por Apolo, éste sigue diciéndole a Dafne: "Tu acompañarás a los alegres generales, cuando una alegre voz cante el triunfo y el Capitolio contemple largos desfiles" (Metamorfosis, I, 560-565), pudiéndose reconocer de este modo los triunfos del emperador como general victorioso¹⁵⁶. López Guzmán y Espinosa Spínola indican que si se asume la relación del tema referido con la coronación triunfal del emperador, se unificaría el simbolismo de los otros tondos¹⁵⁷.

La propia inscripción del tondo constituye un interpretación naturalista del mito. En el mismo sentido, Bocaccio identificó a Dafne con la humedad que, procedente de las riberas del río Peneo, huye de los rayos del sol, identificado con Apolo, adentrándose en el interior, donde en la tierra al ser alcanzada por aquél hace germinar las semillas de laurel (Genealogía de los dioses paganos, 7, 29). León Hebreo retoma tal interpretación que, haciendo recordar la inscripción del tondo, expresa de la siguiente manera: "*Ama la humedad e intenta atraérsela; pero ella huye del Sol, porque toda cosa huye de quien la consume*" (Diálogos de Amor, 2)¹⁵⁸.

¹⁵³ ÁVILA PADRÓN, Ana. Op. cit. P. 153; CHECA CREMADES, Fernando. Op. cit. P. 173.

¹⁵⁴ López Guzmán destaca el fuerte simbolismo que el laurel tuvo en la época clásica, citando la Emblemata de Alciato: "Una corona de laurel se devee/ A Carlos Quinto, que la vittoriosa/ Frente gran razón es que tal la lleve". LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. Op. cit. P. 560.

¹⁵⁵ ALCIATO. *Emblemas*. P. 251.

¹⁵⁶ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. Op. cit. P. 303.

¹⁵⁷ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y Espinosa Spínola, Gloria. *Pedro Machuca*. P. 120.

¹⁵⁸ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. *Ibidem*.

Otra interpretación naturalista ha sido aportada por Angulo Iñiguez, para quien el tema representado, relacionado con la versión de Giulio Romano grabada por el maestro del Dado, junto con la inscripción aluden al pilar protegido por el bosque¹⁵⁹ y la umbría vegetación de la Alhambra que desde la época cristiana cubría la colina, que en tiempo de los musulmanes aparecía completamente desnuda para conseguir una perfecta visibilidad, a fin de poder obtener una buena protección respecto a los posibles asaltantes que pudiera tener la fortaleza¹⁶⁰.

En relación con la temática de los restantes tondos, la lucha contra los herejes, la salvación de Europa de la herejía y la aspiración a un imperio universal, para Rosenthal Apolo representa al sol que en el siglo XVI era expresión de la verdad, la esperanza, la caridad, la luz, la sabiduría e incluso de Cristo, y Dafne, a los herejes y protestantes que huyen de la verdad cristiana y de Cristo, simbolizado en Apolo¹⁶¹.

En el cuarto tondo, bajo lo que se conserva de la inscripción: "NON SUFFICIT ORBIS", interpretada como "El globo no es lo bastante grande", se representa a Alejandro Magno en la doma de Bucéfalo, tal y como lo identificó Bermúdez de Pedraza¹⁶². La inscripción, reproduciendo un verso de Juvenal (Satirás X, 168), hace referencia a la enorme ambición de conquista de Alejandro Magno. El verso fue propuesto como lema en la divisa que Ludovico Dominichi ideó y dedicó al príncipe Felipe, incluyéndola como colofón de su *Regionamiento nel quel si parla d'impresse d'armi et d'amore*, publicado como anexo al *Dialogo dell'impresse militari et amorose* de Paolo Giovio de 1556 y de las que años después le sucedieron. La divisa se crearía en 1554 o antes de octubre de 1555, celebrando el matrimonio del príncipe Felipe con la reina de Inglaterra, corona que el entonces rey de Nápoles y duque de Milán añadiría a las que obtendría por sucesión del emperador. La conquista del reino de Inglaterra justificaría la comparación del futuro Felipe II con Alejandro Magno.

En la divisa aparecía un veloz caballo a la carrera en la arena de un circo romano que, en el tondo del pilar de Carlos V, fue sustituido por la imagen de Alejandro Magno a caballo, manteniéndose fiel al espíritu del verso de Juvenal. La escena remite a una de las primeras hazañas de Alejandro. Filippo de Macedonia se había negado a comprar a Bucéfalo, rechazándolo por salvaje e indómito. Desafiando a todos los presentes, el joven príncipe consigue montarlo, sujetando por las riendas, al vigoroso y encabritado corcel al que, con paciencia y astucia, logró someter. Hazaña llevada a cabo ante el júbilo general y el emocionado padre, quien le aconsejó que buscara un reino a su medida, ya que en Macedonia no tendría cabida (Plutarco: Vida de Alejandro, 6)¹⁶³. En

¹⁵⁹ Hasta el Renacimiento se representó a Dafne en forma de árbol con cabeza humana y, anteriormente, con forma humana en la mitad inferior del cuerpo y arbórea en la superior. ANGULO IÑIGUEZ, Diego. Op. cit. P. 76.

¹⁶⁰ BONET CORREA, Antonio. "El Renacimiento y el Barroco en los jardines musulmanes". *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 4. P. 4.

¹⁶¹ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. P. 278.

¹⁶² BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. Ibidem.

¹⁶³ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. Op. cit. P. 305; HALL, James. Op. cit. P. 32.

el tondo, Alejandro y el caballo se encuentran centrando la composición, de perfil, vueltos hacia su derecha. Alejandro Magno, mirando hacia arriba, monta en el caballo que aparece en corveta, es decir, sosteniéndose con las patas traseras, la izquierda hoy desaparecida, cuyas pezuñas se hallan hundidas en el terreno, al tiempo que mantiene las delanteras en el aire. El príncipe macedonio, barbado, viste a la usanza renacentista puesto que, hacia la mitad de la ajustada manga, se aprecia un abullonamiento; lleva también capa, de anguloso plegado, ondeada al viento. Parte de la pierna izquierda se muestra bien marcada. El caballo, corto de alzada, presenta unas rizadas y movidas crines a la vez que una ondulada y estriada cola. Para resolver el problema de la perspectiva, muestra una cabeza que resulta un tanto pequeña en relación al voluminoso cuerpo.

Reafirmando el significado del emblema columnar, tal representación se asocia más claramente con Carlos V en 1545 que con Felipe IV en 1624, para cuya visita se intervinieron los tondos, simbolizando el hecho de que el emperador, al igual que Alejandro Magno, extendiera sus reinos más allá de las columnas de Hércules, dándose un paralelismo entre la conquista de la India por parte de Alejandro Magno y la conquista de las Indias en la época de Carlos V. Del mismo modo que, tras la doma del caballo de su padre, Alejandro Magno se lanzó a la conquista del mundo conocido, difundiendo el helenismo en el tercer cuarto del siglo IV a. de C., el emperador estaba propagando la fe cristiana con la aspiración de crear un imperio cristiano¹⁶⁴.

Queda, así, perfectamente definida la importancia de estos relieves, por un lado, desde un punto de vista artístico, su inclusión dentro de las coordenadas del clasicismo renacentista, y por otro, su perfecta conexión con el programa simbólico y metafórico que sigue tanto en ellos como en las restantes obras carolinas del recinto de la Alhambra, que forman parte de un lenguaje iconográfico tendente a manifestar la grandeza y el prestigio de Carlos V, el nuevo emperador del Sacro Imperio Romano.

La fachada se prolonga con el muro de contención que, rematado por unas lisa y moldurada cornisa, presenta tres niveles de altura hasta llegar a la escalera de acceso a la explanada que hay frente a la Puerta de la Justicia. Forma una L en planta, adaptándose a la suave pendiente del terreno. Unas aletas, de cuyas volutas inferiores salen dos vainas, unen los distintos niveles de altura. Al muro se adosan tres bancos dispuestos escalonadamente, siguiendo el ritmo regular de la escalera de la plazoleta.

En el pilar de Carlos V, según refiere Checa Cremades, hallamos "*un verdadero resumen de la imagen de Carlos V desde el punto de vista histórico mitológico*". La representación de Alejandro Magno en la doma de Bucéfalo se relaciona con la idea del emperador como caballero militar, la de Hércules y la hidra de Lerna con la de caballero esforzado, valeroso y virtuoso que es considerado como el nuevo Hércules y el nuevo César que como aquél "*consigue la inmortalidad gracias a su perseverancia, al triunfo en sus combates*"¹⁶⁵, la de los hermanos Frixo y Hele montados en el Vellocino de Oro con su pertenencia a la orden del Toisón de Oro, en la cual era su maestro, y la de Apolo y Dafne con la de Carlos V como héroe civilizador, todo ello situado en el muro donde se adosa el frontal del pilar, una de las más importantes referencias al César en un

¹⁶⁴ ROSENTHAL, Earl E. Op. cit. Pp. 276-277.

¹⁶⁵ ÁVILA PADRÓN, Ana. Op. cit. Pp. 164 y 167.

contexto naturalista¹⁶⁶. Completando esta imagen, en el frontal del pilar, eje o centro que domina toda la fachada, se desarrolla simétrica y jerárquicamente un programa heráldico que, aludiendo metafóricamente a la estructura del imperio y a la sociedad aristocrática rígidamente estratificada que dependía del emperador, al igual que ocurre en las fachadas sur y poniente del palacio de Carlos V¹⁶⁷, nos remite a una imagen "que mira hacia un pasado dinástico y medievalizante"¹⁶⁸, aludiendo los distintos emblemas y elementos iconográficos a las cualidades del emperador como caballero cristiano en defensa de los ideales del imperio.

Nos encontramos, pues, ante una magnífica obra donde el lenguaje clasicista, puesto al servicio de la exaltación de la figura del emperador Carlos V, esconde un ingenio hidráulico capaz de satisfacer todas las necesidades funcionales para las que fue creado el pilar.

6. Fuentes bibliográficas.

- * **ALCIATO**. *Emblemas*. Edición y comentario de Santiago Sebastián. Prólogo de Aurora Egido. Madrid. Akal, 1985.
- * **ALCOLEA, Santiago**. *Granada*. Barcelona. Aries, 1951.
- * **ANGULO IÑIGUEZ, Diego**. "La mitología y el arte español del Renacimiento". *Boletín de la Real Academia de la Historia*. T. CXXX. Madrid, 1952. Pp. 63-209.
- * **ANTEQUERA, Marino**. *La Alhambra y el Generalife*. Granada. Padre Suárez, 1959. - *Unos días en Granada*. Granada. Miguel Sánchez, 1987.
- * *Antigüedades árabes de Granada y Córdoba*. T. I. Madrid. Imp. Real, 1804.
- * **ARGOTE, Simón de**. *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos por Granada y sus contornos*. T. II. Granada. Francisco Gómez Espinosa de los Monteros, s.a.
- * **ÁVILA PADRÓN, Ana**. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Prólogo de Joaquín Yarza. Barcelona. Anthropos, 1993.
- * **AZCÁRATE RISTORI, José María de**. "Escultura del siglo XVI". *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. T. XIII. Madrid. Plus Ultra, 1958.

¹⁶⁶ CHECA CREMADES, Fernando. Op. cit. Pp. 114 y 173; CHECA CREMADES, Fernando. *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. P. 181.

¹⁶⁷ Rosenthal señala que Machuca tanto en la fachada sur como en la del poniente del palacio de Carlos V creó una fachada jerárquica, en la que todos los elementos se refieren al eje central y todos tienen unas funciones especiales en el orden total. ROSENTHAL, Earl E. "El programa iconográfico-arquitectónico del palacio de Carlos V en Granada. *Seminario sobre arquitectura imperial*. P. 171 y 177.

¹⁶⁸ CHECA CREMADES, Fernando. *Ibidem*.

- * **BELZA, Julio.** *Fuentes de Granada.* Núm. 9. Granada. Caja de Ahorros, 1971.

- * **BÉNÉZIT, E.** *Dictionnaire critique et documentaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers.* Nueva edición, refundida bajo la dirección de Jacques Busse. T. 3. París. Gründ, 1999.

- * **BERENTJES, Burchard.** "El Palacio de Carlos V de la Alhambra: símbolo de dominio imperial sobre la tierra y el Cosmos". *Cuadernos de la Alhambra.* Núm. 23. Granada, 1987. Pp. 87-95.

- * **BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco.** *Antigüedad y excelencias de Granada.* Madrid. Imp. Luis Sánchez, 1608.
- *Historia eclesiástica, principios y progresos de la ciudad y religión católica de Granada, corona de su poderoso reyno y excelencias de su corona.* Granada, 1638. Edición facsímil: Granada. Universidad, 1989.

- * **BERNALES BALLESTEROS, Jorge, HERNÁNDEZ DÍAZ, José y MEGÍA NAVARRO, Matilde.** "El arte del Renacimiento. Escultura, pintura y artes decorativas". *Historia del Arte en Andalucía.* T. V. Sevilla. Gever, 1989.

- * **BERNAT VISTARINI, Antonio y T. CULL, John.** *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados.* Madrid. Akal, 1999.

- * **BLASCO SÁNCHEZ, Manuela.** *Portadas renacentistas granadinas del siglo XVI.* Granada. Memoria de licenciatura (inédita), 1963.

- * **BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo.** "La representación de la naturaleza en la Granada del Renacimiento". *Carl Justi Vereinigung Mitteilungen.* Núm. 8. 1996. Pp. 55-66.

- * **BONET CORREA, Antonio.** "El Renacimiento y el Barroco en los jardines musulmanes". *Cuadernos de la Alhambra.* Núm. 4. Granada, 1968. Pp. 3-20.

- * **BOSQUE MAUREL, Joaquín.** *Granada, la tierra y sus hombres.* Granada. Delegación Provincial de Sindicatos, 1971.
- *Geografía urbana de Granada.* Granada. Universidad, 1988.

- * **CALVERT, Albert F.** *Granada and The Alhambra. A brief description of the ancient city of Granada with a particular account of the moorish palace.* London-New York, 1907.

- * **CAMÓN AZNAR, José.** *La arquitectura plateresca.* Madrid. Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., 1945.
- "La escultura y la rejería españolas del siglo XVI". *Summa Artis. Historia General del Arte.* T. XVIII. Madrid. Espasa Calpe, 1995.
- "La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI". *Summa Artis. Historia General del Arte.* 3ª y 4ª Ediciones. T. XVII. 5ª Edición. Madrid. Espasa Calpe, 1982.

- * **CANTERO, Pedro A.** "Arquitectura del agua: espacio del agua". *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Núm. 18. Sevilla, marzo 1997. Pp. 86-96.
- * **CASCANTE, Vicente Ignacio.** *Heráldica general y fuente de las armas de España*. Barcelona. Salvat, 1956.

- * **CAVANAH MURPHY, James.** *Antigüedades árabes de España*. Edición inglesa de 1916. Granada. Procyta, 1987.

- * **CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín.** *Diccionario heráldico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T. III. Madrid. Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800.

- * **CENDOYA, Modesto.** *Libreta de croquis de la Alhambra*. Granada, 1914?.

- * **CEPEDA ADÁN, José.** "El Palacio de Carlos V, símbolo de una frustración". *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 2. Granada, 1966. Pp. 53-58.
 - "El gran Tendilla, medieval y renacentista". *Cuadernos de Historia. Anexos de la revista Hispania*. Núm. 1. Madrid, 1967. Pp. 159-168.
 - "El conde de Tendilla primer alcayde de la Alhambra". *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 6. Granada, 1970. Pp. 21-50.

- * **CERVERA VERA, Luis.** "La fábrica y ornamentación del pilar de Carlos V en la Alhambra granadina". *Cuadernos de la Alhambra*. Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife, 1987.

- * **CHECA CREMADES, Fernando.** *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid. Taurus, 1987.
 - "Imperio universal y monarquía católica en la arquitectura áulica española del siglo XVI". *Seminario sobre arquitectura imperial*. Granada. Universidad, 1988. Pp. 11-43.
 - *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. 3ª Edición. Madrid. Cátedra, 1993.
 - *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid. El Viso, 1999.
 - "Carolus. Una imagen del Renacimiento en la Europa del de la primera mitad del siglo XVI". *Catálogo de la exposición Carolus*. Madrid. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. Pp. 11-33.

- * **CHIESA GALLI, Corinna.** "Corte, Niccolò da". *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. T. IX. Milano. Istituto Giovanni Treccani, 1931.

- * **CHUECA GOITIA, Fernando.** "Arquitectura del siglo XVI". *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. T. XI. Madrid. Plus Ultra, 1953.

- * **CIRLOT, Juan Eduardo.** *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Labor, 1991.
 - *Diccionario de símbolos*. 2ª Edición. Madrid. Siruela, 1997.

- * **CONTRERAS, Juan de, marqués de Lozoya.** *Escultura de Carrara en España*. Madrid. Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., 1957.
 - *Historia de España*. Madrid. Salvat, 1973.

- * **CONTRERAS Y MUÑOZ, Rafael.** *Estudio descriptivo de los Monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea la Alhambra, El Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente.* 2ª Edición. Madrid. A. Rodero, 1878.
- * **CORRAL JAM, José.** "Crónica de Conservación. 4.2. Accesos". *Cuadernos de la Alhambra.* Núm. 23. Granada, 1987. Pp. 140-144.
- * **COVALEDA, Antonio.** *Guía de la Alhambra (Monumentos y jardines).* Madrid. Paraninfo, 1956.
- * **DAVILLIER, Barón Charles.** *Viaje por España.* Prólogo y notas de Arturo del Hoyo. Ilustrado por Gustavo Doré. Madrid. Castilla, 1949.
- * **DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael.** *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques.* Madrid. Alpuerto, 1993.
- "Fiesta y ceremonial borgoñón en la corte de Carlos V". *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial.* Salamanca. Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid, 2000. Pp. 13-44.
- * **ESPADAFOR CABA, Manuel.** *Granada, su ornamento urbano.* Edición actualizada de Monumentos, cruces, fuentes y pilares que adornan las calles y las plazas de Granada. Granada. C.S.V., 2001.
- * **FALOMIR FAUS, Miguel.** "Arte del Renacimiento en la España de Carlos V". *Catálogo de la exposición Carolus.* Madrid. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. Pp. 343-346.
- * **FERNÁNDEZ, Fidel.** *La Alhambra.* Barcelona. Juventud, 1933.
- * **FERNÁNDEZ MADRID, María Teresa.** "Los Mendoza y el ideal de mecenazgo renacentista". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada.* Núm. 18. Granada, 1987. Pp. 87-97.
- * **FORSSMAN, Erik.** *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento.* Precedido por **MARÍAS, Fernando.** *Orden y modo en la arquitectura española.* Madrid. Xarait, 1983.
- * **GALERA ANDREU, Pedro.** "Carlos V y la Alhambra". *Catálogo de la exposición Carlos V y la Alhambra.* Granada. Patronato de la Alhambra. Consejería de Cultura, 2000. Pp. 23-52.
- * **GALLEGO Y BURÍN, Antonio.** "Tres familias de escultores. Los Menas, los Mora y los Roldanes". *Archivo Español de Arte y Arqueología.* T. I. Madrid, 1925. Pp. 323-331.
- *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad.* 7ª Edición. Granada. Comares, 1989.
- *La Alhambra.* Edición actualizada por F. Javier Gallego Roca. Granada. Comares, 1996.
- * **GARCÍA TAPIA, Nicolás.** *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español.* Valladolid. Universidad, 1990.

- * **GASTÓN DUCHET-SUCHAUX y PASTOUREAU, Michel.** *La Biblia y los santos.* Madrid. Alianza, 1996.
- * **GIMÉNEZ SERRANO, José.** *Manual del artista y del viajero en Granada.* Granada. J.A. Linares, 1846.

- * **GÓMEZ DE LA CRUZ, F.** *La Alhambra. Descripción breve y completa de esta maravilla arquitectónica.* Granada. F. Gómez de la Cruz, 1898.

- * **GÓMEZ-MORENO, Manuel.** "La Alhambra". *El Arte en España.* T. I. Barcelona. Hijos de J. Thomas, s.a.
- *Guía de Granada.* T. I-II. Edición facsímil de 1892: Granada. Universidad-Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 1994.

- * **GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel.** *Las águilas del Renacimiento español (Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558).* Madrid. Instituto Diego Velázquez. 2ª Edición con prólogo y notas de Agustín Bustamante. Madrid. Xarait, 1983.

- * **GUARDIA OLMEDO, José, GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y PRIETO MORENO, Joaquín.** *Arte y deterioro en los monumentos granadinos catedral, Chancillería y Palacio de Carlos V.* Granada. Universidad-Junta de Andalucía, 1986.

- * **GUTIERREZ CORONEL, Diego.** *Historia genealógica de la Casa Mendoza.* T. II. Madrid, 1964.

- * **HALL, James.** *Diccionario de temas y símbolos artísticos.* Madrid. Alianza, 1987.

- * **HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael.** "La generalización del clasicismo en Granada sobre el modelo imperial". *Seminario sobre arquitectura imperial.* Granada. Universidad, 1988. Pp. 63-91.

- * **HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco.** *Anales de Granada. Descripción del reino y ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646.* T. I-II. Granada. Facultad de Letras, 1934.

- * **HENSSLER, Rainer.** "Una visión en piedra: el palacio de Carlos V y la idea del imperio universal". *Cuadernos de la Alhambra.* Núms. 29-30. Granada, 1993-1994. Pp. 233-263.

- * **HENSSLER, Rainer y BREISIG, Bag.** "Ideologie aus Stein: der Palast Karl V. auf der Alhambra". *Carl Justi Vereinigung Mitteilungen.* Núm. 8. 1996. Pp. 36-54.

- * **HIERRO CALLEJA, Rafael.** *Conocer Granada.* 3ª Edición. León. Everest, 1985.

- * **HUMBERT, Juan.** *Mitología griega y romana.* Versión de la 24ª Edición. Barcelona. Gustavo Gili, 1988.

- * **JUSTI, Carlos.** *Estudios de arte español.* Madrid. Imp. de Valentín Tordesillas, s.a.

- * **KRUFT, Hanno-Walter.** "Corte, Niccolò da". *The Dictionary of Art*. T. VII. London. Grove, 1996.
- * **KUGEL, Christiane E.** "El agua de la Alhambra". *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 28. Granada, 1992. Pp. 43-59.
- * **LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel.** *El libro del viajero en Granada*. Granada. Imp. y librería de Sanz, 1843.
- * **LAMPÉREZ Y ROMEZ, Vicente.** *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*. T. II. Arquitectura pública. Madrid. Saturnino Calleja, 1922.
- * **LEÓN COLOMA, Miguel Ángel.** "41. Temas mitológicos". *Catálogo de la exposición Carlos V y la Alhambra*. Granada. Patronato de la Alhambra. Consejería de Cultura, 2000. Pp. 301-305.
- * **LÓPEZ GUZMÁN, Rafael.** *Tradición y Clasicismo en la Granada del XVI: Arquitectura civil y urbanismo*. Granada. Diputación Provincial, 1987.
- "El Renacimiento en Granada". *Cuadernos de Arte Español*. Núm. 18. Madrid, 1991.
- * **LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria.** *Pedro Machuca*. Granada. Comares, 2001.
- * *Los grandes artistas. Escultores italianos*. Biblioteca Popular de Arte. T. XXXIII. Madrid. La España Editorial, s.a.
- * **LOUKOMSKI, Georges.** "The Palace of Charles V at Granada". *Burlington Magazine*. T. LXXXIV. London-New York, 1944. Pp. 119-124.
- * **LUQUE, José Francisco de.** *Granada y sus contornos. Historia de esta célebre ciudad desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. Granada. Imp. de su editor D. Manuel Garrido, 1858. Edición facsímil: Barcelona. El Albir, 1980.
- * **LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio.** *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos de Juan Agustín Ceán Bermúdez. T. I. Madrid. Imp. Real, 1829. Facsímil: Madrid. Turner, 1997.
- * **MADOZ, Pascual.** "Granada". *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Edición facsímil. Valladolid. Ámbito, 1987.
- * **MANZANO, Rafael.** *La Alhambra. El universo mágico de la Granada islámica*. Madrid. Anaya, 1992.
- * **MARÍAS, Fernando.** "El Palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos". *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*. Salamanca. Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid, 2000. Pp. 107-128.

- * **MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José.** *Escultura barroca en España (1600-1770)*. Madrid. Cátedra, 1983.
- *Las claves de la escultura*. Madrid. Ariel, 1986.
- * **MARTÍN ROBLES, Virginia.** *Fuentes, pilares y aljibes de Granada*. Memoria de licenciatura (inérita). Granada. Universidad, 1986.
- * **MENÉNDEZ PIDAL, Ramón.** *Idea imperial de Carlos V*. 6ª Edición. Madrid. Espasa Calpe, 1971.
- * **MENESES GARCÍA, Emilio.** "Luis Hurtado de Mendoza, marqués de Mondéjar (1489-1522)". *Hispania. Revista Española de Historia*. T. XXXVI. Madrid, 1976. Pp. 525-565.
- * **MEYER, F.S.** *Manual de ornamentación*. Barcelona. Gustavo Gili, 1994.
- * **MORALES MARÍN, José Luis.** *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid. Taurus, 1984.
- * **MORENO OLMEDO, María Angustias.** "Un documento del Archivo de la Alhambra, pieza básica sobre los Mendoza de Granada". *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 4. Granada, 1968. Pp. 89-98.
- *Heráldica y genealogía granadinas*. Granada. Universidad-Ayuntamiento, 1976.
- *Catálogo del Archivo Histórico de la Alhambra*. Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife, 1994.
- * **NAVARRETE AGUILERA, Carmen.** "Crónica de Conservación y Restauración. 4.4. Taller de cantería". *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 28. Granada, 1992. Pp. 384-385.
- * **NIETO ALCAIDE, Víctor y CÁMARA MUÑOZ, Alicia.** "El Quattrocento italiano". *Historia del Arte*. Núm. 16. Madrid, 1999.
- * **NIETO ALCAIDE, Víctor, MORALES, Alfredo y CHECA CREMADES, Fernando.** *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid. Cátedra, 1989.
- * **OLIVER HURTADO, José y Manuel.** *Granada y sus monumentos árabes*. Málaga. Imp. de M. Oliver Navarro, 1875.
- * **OLMEDO ÁLVAREZ, J.** *Heráldica*. Ciudad Real. Perea ediciones, 1989.
- * **PANIAGUA ÁLVAREZ, J.** *Vocabulario básico de la arquitectura*. Madrid. Cátedra, 1993.
- * **PANIAGUA SOTO, José Ramón.** *Sebastián Serlio y su influencia en la arquitectura española. (La traducción de Francisco Villalpando)*. T. I. Madrid. Universidad Complutense, 1991.

- * **PRENTICE, Andrew N.** *Arquitectura y ornamentación del Renacimiento en España*. Introducción de Harold W. Booton. Londres. Alec Tiranti, 1970.
- * **QUESADA, Luis.** *Pilares de Granada*. Introducción de Gallego Morell. Dibujos de Sarragua Leyva. Granada, 1985.
- * **RÉAU, Louis.** *Iconografía de los santos. De la A a la F*. T. 2. Vol. 3. Barcelona. Serbal, 1997.
- * **REVILLA, Federico.** *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid. Cátedra, 1995.
- * **RIPA, Cesare.** *Iconología*. T. I. Madrid. Akal, 1987.
- * **RODRIGO MARHUENDA, Luciano y CALANCHA DE PASOS, Jorge.** "Crónica de Conservación y Restauración. 3.12. Taller de Fontanería". *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 27. Granada, 1991. Pp. 395-396.
- * **ROSENTHAL, Earl E.** "The Lombard Sculptor Niccolò da Corte in Granada from 1537 to 1552". *The Art Quarterly*. T. XXIV. Núms. 3-4. Detroit. Institute of Art, 1966. Pp. 209-244.
 - "Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the columnar device of Emperor Charles V". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. T. XXIV. London, 1971. Pp. 204-228.
 - *El Palacio de Carlos V en Granada*. Madrid. Alianza, 1988.
 - "El programa iconográfico arquitectónico del palacio de Carlos V en Granada". *Seminario sobre arquitectura imperial*. Granada. Universidad, 1988. Pp. 159-177.
- * **SAINZ PARDO, Julia.** "Crónica 1996". *Cuadernos de la Alhambra*. Núms 33-34. Granada, 1998. Pp. 191-199.
 - "Crónica 1998". *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 35. Granada, 1999. Pp. 163-181.
- * **SAMOS, A.G.** *Granada en el bolsillo. Guía completa de esta célebre ciudad o manual del viajero*. Edición facsímil: Granada. Impredisur, 1992.
- * **SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo.** "La obra de Niccolo da Corte en Granada, por Earl Rosenthal". *Cuadernos de la Alhambra*. Núm. 4. Granada, 1968. Pp. 166-171.
- * **SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago.** *Emblemática e historia del arte*. Madrid. Cátedra, 1995.
- * **SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, GARCÍA GAINZA, M^a Concepción y BUENDÍA, Rogelio.** "El Renacimiento". *Historia del Arte Hispánico*. T. III. Madrid. Alhambra, 1980.
- * **SECO DE LUCENA Y PAREDES, Luis.** *Guía práctica y artística de Granada*. Granada. Imp. de El Defensor, 1907.
 - *La Alhambra*. Granada. Imp. y Lib. de M. Vázquez, 1919.
 - *La Alhambra. Cómo fué y cómo es*. Granada. Tip. Francisco Román, 1935.

- * **STEUDING, Herman.** *Mitología griega y romana.* 7ª Edición. Traducción de Camón Aznar. Barcelona. Labor, 1961.
- * **TAFURI, Manfredo.** *La arquitectura del Humanismo.* Madrid. Xarait, 1982.
 - "El Palacio de Carlos V en Granada: arquitectura a lo romano e iconografía imperial". *Cuadernos de la Alhambra.* Núm. 24. Granada, 1988. Pp. 77-108.
 - *Sobre el Renacimiento: Principios, ciudades, arquitectos.* Madrid. Cátedra, 1995.
- * *Todas las obras y perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia.* Introducción de SAMBRICIO, Carlo. *La Fortuna de Sebastiano Serlio.* Oviedo. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986.
- * **TORMO Y MONZÓ, Elías.** "El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendozas del siglo XV". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* T. XXV-XXVI. Madrid, 1917-1918. Pp. 51-65; 114-121; 116-130.
- * **TOURNUER, Victor.** "Les origines de l' Ordre de la Toison d' or et la symbolique des insignes de celui-ci". *Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques.* T. XLII. Bruxelles. Academie Royale de Belgique, 1956. Pp. 300-323.
- * **VV.AA.** "Zoología, invertebrados". *Historia natural. Vida de los animales, de las plantas y de la tierra.* T. II. 3ª Edición. Barcelona. Instituto Gallach, 1947.
- * **VV.AA.** "El arte italiano hasta 1850". *Las Bellas Artes. Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura.* Vol. 2. 3ª Edición. Italia. Grolier, 1970.
- * **VV.AA.** *Mitología.* Vol. I. Brasil. Víctor Civita, 1974.
- * **VV. AA.** *Seminario sobre arquitectura imperial.* Granada. Universidad, 1988.
- * **VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula.** *Guía de Granada.* Granada. Tip. Lit. Paulino Ventura Traveset, 1906.
- * **VELÁZQUEZ DE ECHEVARRÍA, Juan.** *Paseos por Granada y sus contornos.* T. I. Edición facsímil de 1764. Estudio preliminar de Cristina Viñes Millet. Granada. Universidad, 1993.
- * **VILLALBA, Javier.** *La Alhambra y Generalife.* Madrid. Cultura y Publicaciones, 1995.
- * **VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos.** *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás. (Obras de restauración y conservación, 1923-1936).* Granada. Comares, 1988.
- * **VILLA-REAL, Ricardo.** *La Alhambra y el Generalife.* Granada. Miguel Sánchez, 1985.
- * **VIÑES MILLET, Cristina.** *La Alhambra de Granada. Tres siglos de historia.* Córdoba. Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1982.

7. Fuentes documentales.

* 1545, octubre. Granada.

Condiciones con que se había de hacer el pilar de Carlos V, a las que se obligó Nicolás de Corte, maestro de cantero, por precio de 200 ducados. Desaparecido el documento ha sido transcrito por: GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español (Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558)*. P. 216; OLIVER HURTADO, José y Manuel. *Granada y sus monumentos árabes*. Pp. 262-263.

A.A. A-95-4, anteriormente Leg. 228.

* 1545, noviembre, 5. Granada.

Condiciones para sacar la piedra para el pilar de Carlos V. Desaparecido el documento ha sido transcrito por: GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español (Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558)*. Pp. 216-217; OLIVER HURTADO, José y Manuel. *Granada y sus monumentos árabes*. Pp. 263-264.

A.A. A-95-4, anteriormente Leg. 228.

* 1546.

Nóminas de 1546.

A.A. Leg. 3, 5.

* 1589.

Nóminas de marzo de 1589.

A.A. Leg. 21, 4, 2.

* 1624, mayo, 4. Granada.

Tasación de las obras realizadas en el pilar de Carlos V.

A.A. Leg. 211.

* 1624, mayo, 15. Granada.

Memoria de Alonso de Mena de las obras realizadas en el pilar de Carlos V.

A.A. Leg. 211.

* 1625, marzo, 25. Granada.

Informe sobre el daño que causaba el agua a las torres y murallas por no estar aderezados y corrientes los caños de las fuentes y pilar dorado que están en la Alameda.

A.A. L-238-2.

* 1741, julio, 20 a noviembre. Granada.

Propiedad de aguas de fincas particulares: Casa de la Luna, en la cuesta de Gómez, de los bienes de la capellanía que fundó Dña. María Padial, siendo capellán D. José de Molina, presbítero. Goza de agua de la acequia del Rey y la toma del pilar de Carlos V.

A.A. L-144-3.

* 1745, mayo, 11. Granada.

Obras reales.

A.A. L-70-4.

* 1756, noviembre, 16. Granada.

Diversos particulares que se han de observar en el Gobierno de la Alhambra.

A.A. L-241-42.

* 1757. Granada.

Memoria de los gastos causados en fuentes y pilares de las alamedas de la Alhambra de orden de D. Vicente Olmedilla, juez de la dicha Alhambra, y D. Manuel de Prado, veedor.

A.A. L-42-7.

* 1776, abril, 20. Granada.

Petición de D. Lorenzo Núñez de Prado, veedor, en la que reclama una deuda de obras hechas en cañerías, limpieza del pilar de Carlos V, poda, corta y escamujo.

A.A. L-165-18.

* 1840, marzo, 29. Madrid.

Aprobación del presupuesto para reparar el pilar de Carlos V.

A.A. L-228.

* 1840.

Documentos sobre diversos asuntos: reparación del pilar de Carlos V y en distintos puntos de la Alhambra, sueldos de empleados, asuntos de aguas,

A.A. L-228.

* *Acequia del Rey, obras y ordenanzas.*

A.A. L-2238-2.

* *Memoria de los gastos causados en fuentes y pilares de las alamedas de la Alhambra de orden de D. Vicente Olmedilla, juez de la dicha Alhambra y D. Manuel de Prado, veedor.*

A.A. L-42-7.

* *Autos formados a instancia del Fiscal de la Alhambra sobre que se practique la corta y escamujo de las reales alamedas y bosque, y declaración de los alamíes en que se perfilen el modo, tiempo y su costo.*

A.A. L-53-20.

A.A.: Archivo de la Alhambra.

A.G.OT.A.: Archivo Gráfico de la Oficina Técnica de la Alhambra.

