

Más que molduras: la decoración de estuco y la renovación espacial de los palacios hispanos en el siglo XVI*

More than Mouldings: *Stucco* Decoration and the Spatial Renovation of Hispanic Palaces in the Sixteenth Century

Nuria Martínez Jiménez¹

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En este artículo se presenta una novedosa investigación sobre las decoraciones en estuco incidiendo en el impacto de la circulación de artistas, modelos e ideas en la transformación de las residencias palaciegas del siglo XVI.

Palabras clave: Estucos; pintura mural; Gaspar Becerra; Romulo Cincinato; Palacio de El Pardo; Palacio del infantado Guadalajara; Renacimiento.

Abstract: This article presents novel research on *stucco* decorations, focusing on the impact of the circulation of artists, models and ideas in the transformation of the palatial residences of the 16th century.

Keywords: *Stucco*; Mural Painting; Gaspar Becerra; Romulo Cincinato; The palace of El Pardo; Infantado's Palace; Renaissance.

En los últimos años el conocimiento sobre la técnica del estuco en las decoraciones del Quinientos ha adquirido cierta relevancia. Sin embargo, aún existen numerosas lagunas desde el punto de vista histórico-artístico teniendo en cuenta, además, que por su ductilidad y potencialidad podía ser utilizado por arquitectos, escultores o pintores. Estas cualidades técnicas, unidas a su intrínseca relación con la Antigüedad, fueron muy apreciadas en los talleres romanos como el de Rafael

* Este trabajo es el resultado del proyecto de investigación "INTERCORTES intermediarios y agentes culturales en la Monarquía Hispánica, 1548-1606". Proyecto de Generación del Conocimiento MCIN/AEI. (PID2022-143264NA-100).

¹ <http://orcid.org/0000-0003-2479-7598>

(1483-1520) o Giulio Mazzoni (1525-1618), pero también hispanos como los Gaspar Becerra (1520-1568), Giovanni Battista Castello "el Bergamasco" (1509-1569) o Romulo Cincinato (1502-1567) donde, siguiendo los modelos rafaelescos, consiguieron liderar a un grupo de especialistas cuya coordinación contribuyó a la renovación arquitectónica de las residencias palaciegas otorgándoles una extraordinaria coherencia y suntuosidad.

Si bien es cierto, que Vasari en las *Vidas* habla de Giovanni da Udine como "el descubridor del verdadero estuco *all'Antica*", el empleo del estuco se había mantenido de forma discontinua tras la época romana imperial. No obstante, como evidencian Zamperini o Elet a partir del siglo XV, la relectura de Vitrubio y de la publicación de *De pictura*, *De statua* y *De Reaedificatoria* de Alberti en 1435, 1451 y 1485 respectivamente, impulsaron el uso del estuco por su espíritu de emulación de la Antigüedad². En las primeras décadas del siglo XVI, Udine dio un paso más contribuyendo a la intelectualización de la técnica. Como relata Vasari, tras descomponer y analizar los restos de estucos de la Domus Aurea, el Coliseo o la Villa Adriana en Tívoli, el artista advirtió que la mezcla entre polvo de mármol y la calcina de travertino blanco, era "senza dubbio niuno il vero stucco antico"³. Este hecho es fundamental puesto que, a través del estudio de los restos antiguos y de los análisis técnicos y procedimentales cotejados con los textos de Vitrubio, el artista consiguió reunir la técnica y el intelecto que tanto tiempo habían permanecido separados. Más allá de la anhelada obtención de un material equiparable al mármol blanco de las decoraciones antiguas, como plantea Serena Quagliaroni en la práctica este descubrimiento tuvo una repercusión doble. Por un lado, se advirtieron las posibilidades del yeso de conglomerado para reproducir las formas antiguas a través de los moldes; por otro, la ductilidad del material permitía el modelado desde relieves sutiles hasta figuras tridimensionales de calidad escultórica. Este hecho, explica que, durante la Edad Moderna, el término "estuco" se empleara tanto en el revoco utilizado para revestir las superficies, como en el *impasto* utilizado para modelar los relieves decorativos⁴.

Otro aspecto esencial para comprender la nueva significación del estuco es su relación con la geometría y con la ordenación del espacio. Si analizamos las bóvedas de la Domus Aurea y las planteadas por Rafael y su estela, apreciamos el predominio de diseños radiales compuestos por formas geométricas que paulatinamente se despliegan de forma armoniosa. En un contexto neoplatónico en el que los números volvían a ser concebidos como

² Alessandra Zamperini, *Les stucs. Chefs-d'œuvre méconnus de l'histoire de l'art*, (París: Seuil, 2012), p. 94. Yvonne Elet, "Stucco as substrate and Surface in Quattrocento Florence (and beyond)", en *The Art of sculpture in fifteenth-century Italy*, ed. Amy R. Bloch, Daniel M. Zolli, (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), p. 285.

³ Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, (Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 2012), p. 1105.

⁴ Serena Quagliaroni, "Decorazioni a stucco nei cantieri sangalleschi: lo studio dell'antico, la prassi costruttiva, il dialogo con gli artisti", en *Antonio da Sangallo il giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, ed. Maria Beltramini e Cristina Conti, (Roma: Oficina libreria, 2018), p. 32.



Fig. 1. Julio Aquiles y Alexandre Mayner. Vista general de la Sala de Faetón de la Alhambra. © Foto de la autora.

la clave organizadora del mundo, las formas geométricas de los estucos conseguían otorgar orden y claridad al caos representado por los grutescos y las formas fantasiosas y bizarras que discurrían por el espacio. Este juego dialéctico, también se plasma en la alternancia incesante entre el color de las pinturas de grutescos e historias, y las cualidades plásticas del estuco blanco. Todo ello, hizo del binomio pintura y estuco una sintaxis de la ornamentación clásica dotada de un innovador carácter subversivo.

El domino técnico adquirido en el taller de Rafael, potenciado por el impulso creativo de sus integrantes, contribuyó a la creación de programas en los que se ofrecía una relectura de las tipologías ornamentales clásicas que evidenciaba la cultura y la modernidad de sus patrocinadores. En este sentido, se entiende el éxito obtenido por las logias vaticanas o la villa Madama diseñadas por Rafael, así como la difusión de este tipo de decoraciones en otras cortes italianas como Mantua, donde Giulio Romano decoró el palacio ducal y el paradigmático palacio del Té, en el que trabajó Francesco Primaticcio antes de marcharse a Fontainebleau en 1531 para realizar la galería de Francisco I, o Génova, donde Perino del Vaga lideró la decoración del palacio de Andrea Doria en Fassolo.

En la cultura andalusí el yeso había sido un importante foco de experimentación. Durante siglos, los artesanos habían utilizado este versátil material para ornamentar fachadas, bóvedas y frisos con relieves que desdibujaban los límites de la ornamentación arquitectónica. Esta idea se

mantuvo en la arquitectura gótica, por lo que no es de extrañar que, en las primeras décadas del siglo XVI, se creara una tipología decorativa híbrida sustentada en la realización de relieves, empleando los saberes tradicionales, el gusto flamenco y el nuevo lenguaje renacentista. Algunos ejemplos de esta tipología los encontramos en las fachadas pétreas del Colegio de San Gregorio en Valladolid y la de la Antigua Universidad de Salamanca, así como en el ornato realizado en yeso, ya a mediados de siglo, de la galería superior del patio de las Doncellas del Real Alcázar de Sevilla. En ellas, destaca la innovadora presencia de *candelieri* o grutescos que podrían ser leídos en un contexto neoplatónico⁵, pero, acorde con Fernando Marías, estas decoraciones tendrían un carácter principalmente ornamental careciendo del citado trasfondo intelectual de los grutescos y del estuco italiano⁶.

Con la llegada a España de artistas formados en Italia como Pedro Machuca o Diego de Siloé y, sobre todo, de Julio Aquiles y Alexandre Mayner se asiste a un fenómeno de importación que contribuyó a la transformación estética y semántica de los palacios imperiales. En efecto, la mera presencia de dos pintores formados en Roma, que habían trabajado para León X y Clemente VII, y en Génova para Andrea Doria, unida a su capacidad para el diseño y la versatilidad en la práctica de la pintura y el estuco, reforzaba la magnificencia de las residencias.

La primera obra conocida de Julio y Alexandre en España es la estufa del palacio de Francisco de los Cobos en Valladolid realizada en torno a 1533⁷. Sin embargo, la única obra conservada se encuentra en las estancias imperiales de la Alhambra de Granada. Partiendo de modelos paradigmáticos como los aposentos del cardenal Bibbiena o las logias vaticanas conocidas por Pedro Machuca (maestro de obras de la Alhambra) durante su estancia en Italia, los pintores plantearon un original programa sustentado en la importancia del intelecto, materializado en la utilización de bocetos y cartones con figuras que remitían a la época clásica, y en el dominio técnico de la pintura mural y del estuco.

Una de las principales características de las residencias italianas en las primeras décadas del siglo XVI es la concentración de la decoración pictórica y escultórica en las techumbres liberando el espacio de los muros para colgar los tapices. Habitualmente las techumbres se subdividían en formas geométricas acorde con el carácter cósmico del lenguaje matemático. Esta idea también se evidencia en la arquitectura andalusí como vemos en el Artesonado de los Siete cielos de la Torre de Comares de la Alhambra y se mantuvo en las Salas de las Frutas. En estas salas se planteó un programa

⁵ Para profundizar en el debate sobre el simbolismo de las fachadas protorrenacentistas; César García, *El simbolismo del grutesco renacentista*, (León: Universidad de León, 2001), pp. 33-48.

⁶ Fernando Marías, *El Largo siglo XVI*, (Madrid: Taurus, 1989), pp. 247-268.

⁷ Para profundizar en las obras realizadas en el palacio: Sergio Ramiro Ramírez, "El cuarto para las visitas distinguidas: arquitectura doméstica, cultura nobiliaria y sociabilidad en la corte de Carlos V", en *El palacio real de Valladolid y la ciudad áulica*, coord. Javier Pérez Gil, (Valladolid: Instituto Universitario de Urbanística, 2021), pp. 47-68. Sergio Ramiro Ramírez, *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*, (Madrid, Centro de Estudios de la Europa Hispánica, 2021). Jesús Urrea Fernández, "El Palacio Real de Valladolid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40, (1975), pp. 241-58.



Fig. 2. Gaspar Becerra. Techo de la Sala de Perseo. Torre de la Reina. Palacio del Pardo. © Imagen extraída de <https://x.com/PatrimNacional/status/1259838414259617794/photo/1>

que aún a tradición e innovación. La primera se aprecia en los techos donde se crea un microcosmos sustentado en las figuras de los octógonos y las estrellas, envuelto por un friso con las iniciales del emperador y de la emperatriz. La modernidad se halla en los racimos de flores y frutas pintados al natural por Julio y Alexandre empleando la perspectiva *sotto in su*⁸. Este hecho refuerza los contrastes entre líneas severas y suaves, entre volúmenes y, sobre todo, entre lo real y lo fingido. Este carácter híbrido se potencia en la Sala de Faetón donde según Torres Balbás había una bóveda de mocárabes realizada en yeso⁹. Aunque no sabemos la fecha del desmonte, no sería de

⁸ Nuria Martínez Jiménez, *Pintura mural del Renacimiento en la Alhambra*, (Granada: Patronato de la Alhambra, Junta de Andalucía, 2022), p. 101.

⁹ Leopoldo Torres Balbás, "Paseos por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa", *Archivo español de arte y arqueología*, (1931) p. 200.

extrañar que, de conservarse en esta fecha, se mantuviera esta techumbre, puesto que contribuiría a reforzar el mensaje imperial enlazando la bóveda nazarí con nuevas decoraciones herederas de la Casa Dorada de Nerón. Aunque Mayner también se esmeró en la renovación espacial de los alfarjes de las galerías y en la Sala de Túnez de la Estufa, incorporando casetones con florones típicamente romanos, la mayor parte de la decoración se concentra en las paredes del conjunto. (Fig. 1).

En las Salas de Faetón y de Túnez, Julio y Alexandre demostraron el dominio de las tres técnicas de estuco recogidas por Vasari¹⁰: a) el estuco como soporte para la pintura de grutescos, enfatizando el contraste entre el potente fondo blanco y el rojo; b) el estuco empleado para reproducir la calidad del mármol, en los zócalos de las salas e incluso de las propias molduras en la Sala de Túnez, y c) el estuco para la creación de relieves. En este caso, los artistas recurrieron a los marcos clásicos de ovas y perlas para definir el espacio y, sobre todo, para reforzar, la narrativa de la fábula de Faetón. De esta forma, los artistas, otorgaron a las salas un aura imperial sustentada en el conocimiento de la Antigüedad clásica, adaptada a los valores de su principal patrocinador, el emperador Carlos V.

En 1540, un año después del paso de Luis Hurtado de Mendoza (III conde de Tendilla y alcaide de la Alhambra) por Úbeda¹¹, Julio Aquiles comenzó a trabajar activamente en el palacio de Francisco de los Cobos en la ciudad¹². En este caso, la primera labor también debió concentrarse en la estufa y, posteriormente, se extendería a otras zonas del palacio. Concretamente en el testamento se habla de la "delantera"¹³. Como planteó Ramiro, este espacio correspondería con la crujía delantera, una de las salas nobles del palacio¹⁴. Nada sabemos de este espacio, pero los estudios comparados han evidenciado el mantenimiento del espíritu colaborativo de los talleres romanos. Aquiles debió de encargarse de los diseños y sus oficiales de la ejecución. Entre ellos se encontraban, su hijo Antonio Aquiles, Antón Sánchez, uno de los principales impulsores del estuco mármol en la provincia de Jaén¹⁵ y un joven Gaspar Becerra, un artista que, según Jusepe Martínez, "superó a todo lo que hasta entonces se había hecho (en los Reales Sitios), así en pintura como en escultura, con bizarros adornos"¹⁶.

La integración de Gaspar Becerra en las obras reales coincide con el periodo de espectacularidad de las residencias palaciegas europeas. Siguiendo la tendencia iniciada en la arquitectura religiosa después del Concilio de Trento

¹⁰ Vasari, *Vite*, p. 85.

¹¹ Ramiro, *Francisco de los Cobos*, p. 221.

¹² Nuria Martínez Jiménez, "Aprendiz de frescos. Noticia sobre la colaboración de Gaspar Becerra en las pinturas de la Estufa de la Alhambra", *Archivo Español de Arte*, 91, 361, (2018), p. 67 (DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2018.05>).

¹³ Vicente Fuentes Ortiz, "El pintor Julio de Aquiles: aportes documentales a su vida y su obra", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, (1992), pp. 93-95.

¹⁴ Ramiro, *Francisco de los Cobos*, p. 215.

¹⁵ Nuria Martínez Jiménez "La bottega de Aquiles y Mayner y la difusión de la pintura mural del Cinquecento en la segunda mitad del siglo XV", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52, (2021), pp. 195-197 (DOI: <https://doi.org/10.30827/caug.v52i0.22909>).

¹⁶ Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, (Madrid: Akal, 1988), p. 181.

(1545-1563)¹⁷, las residencias italianas iniciaron un viraje hacia la creación de escenarios en los que la pintura ilusionista y los estucos, cada vez más monumentales, contribuirán a reforzar el nuevo espíritu cortesano, apelando a las emociones de visitantes y espectadores invitados a participar en los actos ceremoniales. En este contexto, se inscriben espacios tan paradigmáticos como el palacio Farnesio de Antonio Sangallo o el Capodiferro-Spada de Giulio Mazzoni en Roma; el palacio de Caprarola diseñado por Jacopo Vignola y ornamentado por los Zuccari; los palacios genoveses Carrega Cataldi o el de Tobia Pallavicino (donde trabajó Giovanni Battista Castello), así como el Palacio Marmo de Milán de Tomaso Marino supervisado por Galeazzo Alessi. En el caso hispano, el principal referente se localizó en la corte.

En septiembre de 1562, Felipe II llamó a Gaspar Becerra para "hacer ciertas cosas de estuco y pintura al fresco y otras cosas en el Pardo y en este alcaçar de Madrid"¹⁸. Tras su formación temprana con Aquiles y Mayner en Granada y Úbeda, Gaspar Becerra había desarrollado una intensa carrera en Italia donde había participado en la decoración de salones de representación en el palacio de la Cancillería, el Farnesio, o el Capodiferro-Spada, de capillas como la de Lucrecia della Rovere en Santa Trinità dei Monti o la de Constantino en la iglesia de Santiago de los Españoles¹⁹ y es posible que, a su vuelta a España conociera el citado Palacio Pallavicino²⁰. Por consiguiente, Becerra se presentaba como un artista polivalente capaz de transformar los Reales Sitios en modernos espacios de representación y de gestionar grandes empresas que englobaran a especialistas de diversas disciplinas²¹.

El primer espacio en el que intervino Becerra fue la torre la Reina en el palacio de El Pardo. Esta residencia había comenzado a construirse en 1543 y estaría casi concluida en 1558²². Entonces Felipe II decidió introducir una serie de cambios para adecuarla a los palacios europeos. En 1561 llegaron Antonio Pupiler y el maestro Pelegrin. Durante dos años se encargaron de la decoración de las torres incorporando pinturas de perspectivas "hechas con grandísimo cuidado y diligencia"²³. No obstante, como sugiere García-Frías, en 1562 el monarca optó por la línea clasicista por lo que contrató a Gaspar Becerra²⁴.

El objetivo principal del artista era la realización de un ornato sustentado en el binomio pintura y estuco. Ante esta premisa, Becerra aprovechó su do-

¹⁷ Resulta interesante apuntar aquí, la participación en el concilio del Cardenal Mendoza, protector de Becerra en Roma y con el que posiblemente volvió a España. Manuel Arias Martínez, *Gaspar Becerra en España. Entre la pintura y la escultura*, (Astorga: Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías e Instituto de Estudios Giennenses, 2020), p. 234-236.

¹⁸ Arias, *Gaspar Becerra*, p. 233.

¹⁹ Gonzalo Redin Michaus, "Sobre Gaspar Becerra en Roma. La capilla de Constantino del Castillo en la Iglesia de Santiago de los Españoles", *Archivo Español de Arte*, LXXV, (2002), 298, pp. 129-144.

²⁰ Arias, *Gaspar Becerra*, p. 20.

²¹ Arias, *Gaspar Becerra*, p. 94.

²² Carmen García-Frías Checa, *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina del Palacio de El Pardo. Una nueva lectura tras su restauración*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2005), p. 43.

²³ Vicente Carducho 1633, fol., 110 r., nota 68. García-Frías, *Gaspar Becerra*, pp. 44.

²⁴ García-Frías, *Gaspar Becerra*, pp. 43-44.



Fig. 3. Giulio Mazzoni. Detalle de la fachada del palacio Spada-Capodiferno. Roma. © Foto de la autora.

minio del estuco para presentar al monarca “una ystoria de Danae e Jupiter que bajo en lluvia de oro, e para la dicha figura hiço un modelo de barro y hecho le mostro a Su Magestad e le agrado tanto que le mando que ni mas ni menos la hiciese de pintura”²⁵. Utilizar un molde para presentar la tridimensionalidad de una pintura supuso un alarde de osadía, puesto que no sólo evidenciaba la polivalencia del artista, sino que permitía al patrono y a sus propios oficiales apreciar de forma clara el resultado final de la obra²⁶. (Fig. 2).

Como recogió Carducho “la torre estaba pintada y adornada de estuques y oro (no sólo en la bóveda, sino en todas las paredes)”²⁷. En la actualidad se conservan únicamente los estucos del techo, pero en las últimas restauraciones (2001- 2003) se descubrieron las pinturas de los muros en los que se despliega un original programa dedicado a la naturaleza y a las actividades cinegéticas.

En el techo, Becerra se presentó como un artista hábil y audazmente inventivo. Planteó la fábula de Perseo en nueve historias separadas por estucos. A priori, el planteamiento es clásico, pero si lo analizamos apreciamos importantes novedades que lo alejan de la disposición del estricto

²⁵ Arias, *Gaspar Becerra*, p. 239.

²⁶ Para profundizar sobre el empleo de los modelos tridimensionales en la obra de Becerra: Manuel Arias Martínez, “Los modelos tridimensionales de Gaspar Becerra y la uniformidad del Romanismo en España”, *Hispanic Research Journal*, 16:5, (2015), pp. 423-440 (<https://doi.org/10.1080/14682737.2015.1124188>).

²⁷ Vicente Carducho 1633, fol., 110 r., nota 606. Arias, *Gaspar Becerra*, p.240.

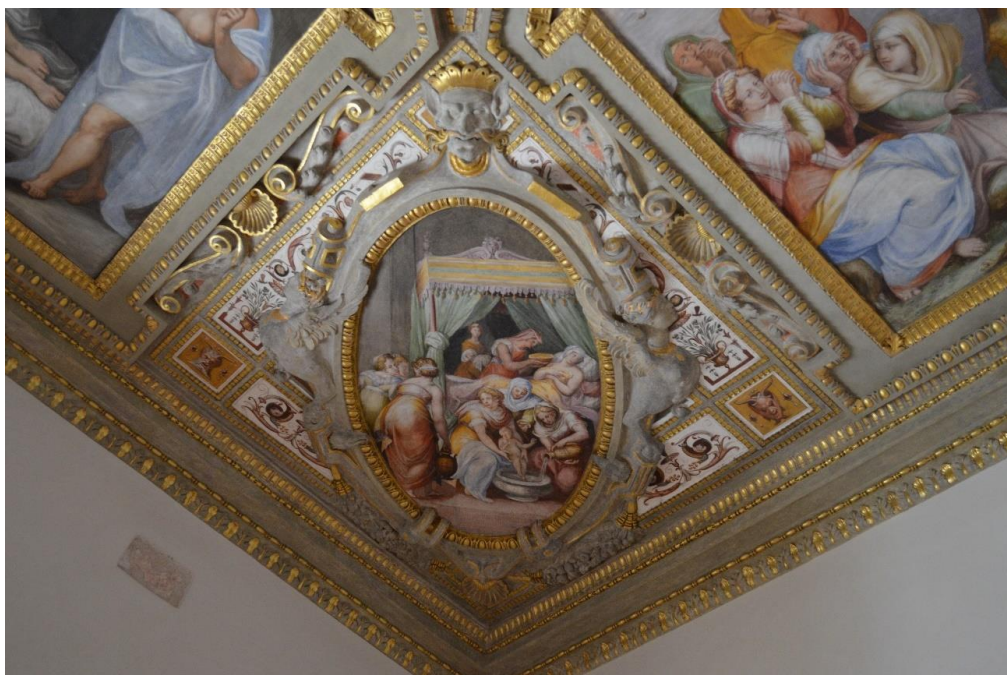


Fig. 4. Gaspar Becerra. Detalle del techo de la Sala de Perseo. Torre de la Reina. Palacio del Pardo. © Foto de la autora.

orden geométrico y lo aproximan a la tendencia ilusionista del taller de Daniele da Volterra.

Como plantearon Redín y García Frías, el principal referente se encuentra en la capilla de Lucrezia della Rovere en la iglesia de Santa Trinitá dei Monti en Roma²⁸, donde Becerra intervino en torno a 1548²⁹. Siguiendo el paradigma romano, el artista planteó la proyección de un espacio abovedado en una techumbre plana empleando el estuco como elemento estructurador del espacio en el que se desarrollan las historias y los grutescos distribuidos en los huecos. En el centro se encuentra la figura de Perseo rodeada por cuatro piezas, que remiten a las empleadas por Rafael en las logias vaticanas³⁰, y cuatro óvalos, dispuestos en oblicuo en los ángulos. A diferencia de la torre madrileña, la capilla della Rovere se caracteriza por la ausencia de estucos, por tanto, para el diseño de este espacio Becerra debió incorporar otros modelos ornamentales. A nuestro juicio, el espacio más relevante debió de ser la desaparecida capilla Orsini (1542)³¹, donde se encontraba la *Deposición* de Volterra³². Como se aprecia en los dibujos de la Kunstbibliothek, Staatliche Museen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz de

²⁸ García-Frías, *Gaspar Becerra*, p. 14. Gonzalo Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma 1527-1600*, (Madrid: Instituto de Historia del CSIC, 2007). p. 165.

²⁹ Redín, *Pedro Rubiales*, p. 165.

³⁰ García-Frías, *Gaspar Becerra*, p. 67.

³¹ Querría aprovechar para agradecer la sugerencia y la colaboración en este estudio a Serena Quagliaroni, experta en el trabajo de estuco romano en el siglo XVI.

³² Michael Hirst, "Daniele Volterra and the Orsini Chapel- I: The chronology and the Altar Piece", *The Burlington Magazine*, 774, 109, (1967), p. 509.

Berlín³³, en esta bóveda Volterra experimentó con la ruptura de las formas geométricas creando entrantes y salientes que podían ser aprovechados para introducir elementos decorativos.

En el caso madrileño, Becerra aprovechó estos espacios angulosos para incorporar una venera flanqueada por dos roleos de acanto. Otro referente que ha pasado inadvertido hasta ahora es el paradigmático palacio Capodiferro-Spada. La admiración del baezano por este espacio se materializa en los dibujos anatómicos y en el frontispicio del libro *Historia de la composición del cuerpo humano* de Juan Valverde de Amusco (1556-58)³⁴, pero también en los tondos oblicuos de la torre de la Reina de El Pardo, donde los marcos geométricos son sustituidos por mascarones, perfiles femeninos alados y guirnalda. Aunque este modelo parte, en esencia, de los cartones realizados por Perino del Vaga para la *Spalliera* del Juicio Final de Miguel Ángel (1541), la presencia de marcos con figuras femeninas aladas realizadas en estucos en el palacio Capodiferro tuvo una extraordinaria difusión³⁵ tanto en Italia como en España, donde podemos rastrear esta forma desde la torre de la Reina, hasta el palacio del Infantado de Guadalajara (Fig. 3).

Una de las cualidades más destacadas del estuco romano era el color blanco y el contraste con la policromía de las pinturas. Según las muestras obtenidas en las restauraciones de la torre de la Reina, esta característica (que se mantiene en las residencias italianas enriquecida con el dorado a partir del éxito de la bóveda de la Sala Regia diseñada por Antonio da Sangallo y Perino del Vaga), también correspondería con la decoración de este espacio. Sin embargo, hoy presenta un color grisáceo como resultado de la introducción de granito de las canteras madrileñas, la incidencia de los aceites, el fuego, y los avatares sufridos a través del tiempo³⁶ (Fig. 4).

De esta forma apreciamos que Becerra no se limitó a imitar los modelos romanos, sino que aprovechó las cualidades plásticas y el carácter subversivo de los estucos para romper la regularidad clásica, incorporando formas sinuosas y figuras fantásticas, que interactúan con las pinturas de historias, los grutescos y con los propios visitantes.

Gracias a las descripciones de Vicente Carducho sabemos que, entre 1564 y 1568³⁷, Becerra encabezó la decoración de varios espacios en el Alcázar madrileño. Entre ellos destacaba la torre del Mediodía decorada con estucos blancos y dorados, así como la elegancia de los estucos de las bóvedas y de las paredes de la Sala Grande, la de los Cuatro Elementos y el cubillo de las Artes liberales, donde se encontraban las trazas y útiles del "trazador"; en

³³ Bernice Davidson, "Daniele da Volterra and the Orsini Chapel -II", *The Burlington Magazine*, 775, 109, (1967), p. 555.

³⁴ Redín, *Pedro Rubiales*, p. 178.

³⁵ Serena Quagliaroli, *Colore, stucco, marmo nel Cinquecento. Il percorso di Giulio Mazzoni*, (Roma: Oficina Libreria, 2022), p. 66.

³⁶ Esperanza Rodríguez-Arana, "Recuperación y restauración de la decoración la torre de la Reina en el Palacio de El Pardo", *Reales Sitios*, 165, 42, (2005), pp. 54-73.

³⁷ García-Frías, *Gaspar Becerra*, p. 48. Arias, *Gaspar Becerra*, p. 255.



Fig. 5. Hermanos Zuccari. Sala dei fasti farnese. Palacio de Caprarola. © Foto de la autora.

1566 también se decoró el cubillo de la estufa³⁸. No menos interesante sería la galería de Poniente (un espacio de representación acorde con las paradigmáticas galerías de Fontainebleau o del palacio Capodiferro-Spada), también decorada con adornos de estuques y grutescos y, sobre todo, la torre Dorada.

El imponente volumen de trabajo, que abarcaba desde el palacio real de El Pardo al Alcázar de Madrid, y que se extendía hasta Valsaín³⁹, Aranjuez y el Escorial, motivó la petición del maestro de la incorporación de artistas italianos capaces de desarrollar programas de alta calidad y necesaria polivalencia. Para ello, el embajador Luis de Requesens y Zúñiga propuso a Giovanni Battista Castello, "el Bergamasco" (que desde 1564 trabajaba para el palacio del Marqués de Santa Cruz en el Viso, por lo que era apto para la realización de "trazas, modelos y otras cosas de pintar"⁴⁰) y trajo desde Roma a Rómulo Cincinato y Patricio Caxés, dos artistas recomendados por Giulio Mazzoni y Girolamo Siciolante da Sermoneta⁴¹, que tenían una gran experiencia en la decoración arquitectónica del país vecino.

³⁸ Arias, *Gaspar Becerra*, p. 255.

³⁹ Aquí Becerra diseñó la galería de los espejos y cuatro pinturas para la iglesia baja y los hermanos Urbino y Nicolás Granello decoraron la bóveda de la fuente de las Burlas. García-Frías, *Gaspar Becerra*, p. 49. Arias, *Gaspar Becerra*, p. 66.

⁴⁰ García-Frías, *Gaspar Becerra*, p. 54.

⁴¹ Arias, *Gaspar Becerra*, p. 253.



Fig. 6. Detalle de la Capilla de Lucena. Palacio del Infantado. Guadalajara. © Foto de la autora.

Siguiendo la estela de la corte, en 1570, el V duque del infantado, Iñigo López de Mendoza, emprendió un importante programa de reformas destinado a convertir el palacio gótico en un conjunto moderno en la órbita de los Reales Sitios. Éstas consistieron en la transformación de la fachada, la reforma del zaguán, la escalera y el patio⁴² y, sobre todo, en la decoración del interior de las salas empleando la pintura y el estuco.

La capacidad para gestionar obras de gran envergadura, tras el fallecimiento de Becerra y del Bergamasco, unida a la presencia intermitente en Guadalajara, ha conducido a pensar en la intervención de Rómulo Cincinato en la creación y en la ejecución de gran parte del programa ornamental del palacio del Infantado. Sin embargo, como ya planteó Marías, el programa de Guadalajara dista de las novedades introducidas en El Escorial, pudiendo resultar retardatario⁴³. Más aún si lo comparamos con las pinturas ilusionistas que estaban planteando los pintores genoveses en el palacio del Viso del Marqués. No obstante, si ampliamos la perspectiva apreciamos que los modelos decorativos empleados en Guadalajara se inscriben en la órbita clasicista de los hermanos Zuccari en la villa farnesina en Caprarola o en la villa d'Este en Tívoli. Este hecho plantearía la

⁴² Antonio Herrera Casado, *Arto y humanista en Guadalajara*, (Guadalajara: AACHE, 2013) p. 17. Fernando Marías, "Los frescos del Palacio del Infantado en Guadalajara: Problemas históricos e iconográficos", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 55, (1982), p. 178-179. 177-216.

⁴³ Marías, "Frescos del Infantado", p. 184.

intervención de un conocedor de los modelos romanos. A nuestro parecer, el maestro más cercano a las obras de los hermanos florentinos, que residía en España en este periodo es Patricio Caxés (c. 1544-1611): artista polivalente que trabajó como pintor, tracista, arquitecto, traductor y grabador. Si bien es cierto que su procedencia aretina lo vincularía directamente con Vasari, su formación se desarrolló principalmente en Roma donde coincidió con Cincinato y Francisco de Urbina (con quienes se trasladó a España), y los maestros Mazzoni y Siciolante. Más allá de la relación con estos artistas, de sus obras conservadas se deduce una influencia notable de los hermanos Zuccari y de Vignola, cuyo tratado tradujo como *Regla de los Cinco órdenes de Architectura* en 1593.

A su llegada a España en torno a 1567 se integró en el taller de Becerra, y, posteriormente, continuó trabajando en El Pardo, donde decoró la galería de la Reina, así como la galería de poniente en el Alcázar de Madrid. En 1570 fue nombrado pintor del rey, pero exceptuando la intervención en el ornato con pinturas y estucos de la capilla de Felipe de Osorio en la iglesia de san Felipe en 1574, se desconoce su trayectoria hasta 1582, cuando se instaló definitivamente en Madrid⁴⁴. Estas fechas coinciden con las primeras obras del palacio del Infantado, por lo que es posible que el duque le encargara la realización de las trazas para su palacio. Este hecho explicaría no sólo la grafía italiana de los dibujos del Archivo Histórico Nacional⁴⁵, sino también la conexión de las bóvedas alcarreñas con los modelos planteados por Zuccari en Roma y, sobre todo, en Caprarola, palacio farnesino diseñado por Vignola, donde Caxés pudo haber colaborado en los primeros años de la década de los sesenta (Fig. 5).

Las obras del palacio del Infantado estuvieron supervisadas por los arquitectos de la casa, Acacio de Orejón y Diego Varela. Junto a ellos en 1573 se contrató a Giovanni Battista Comane (conocido como Juan Bautista de Génova), y a Domenico Guidetti "milanés", que anteriormente había participado en las obras reales⁴⁶. En principio su labor estaba destinada a la decoración marmórea de chimeneas y fuentes, pero su contrato se amplió dos años para la realización de los estucos⁴⁷. En estos encargos también intervinieron el maestro Ángel, trabajador de las obras reales, y Alonso Paredes, el único pintor documentado a partir de 1575, que pudo encargarse de la decoración grutesca partiendo de los diseños de los cartones. A partir de 1578, Cincinato se encargaría de la culminación de las pinturas de historias, una labor que pudo extenderse hasta 1591⁴⁸ y que coincidiría con la decoración de las bóvedas de la iglesia del monasterio de San Bartolomé de Lupiana y con la remodelación de la capilla de Lucena, un espacio concebido como un templo de salomón en el que convergen religión y sabidu-

⁴⁴ Información extraída de la biografía de Patricio Cajés realizada por Gloria Solache Vilela, (En web: <https://dbe.rah.es/biografias/49325/patricio-cajes>; consultada: 30 de agosto de 2024).

⁴⁵ En su estudio Fernando Marías, plantea que la grafía de los diseños no coincide con la de Romulo Cincinato, por lo que debió ser realizada por otro artista italiano. Marías, "Frescos del Infantado", p. 181.

⁴⁶ García-Frías, *Gaspar Becerra*, p.54.

⁴⁷ Marías, "Frescos del Infantado", p. 179.

⁴⁸ Marías, "Frescos del Infantado", p. 183.



Fig. 7. Rómulo Cincinato. Bóveda de la capilla de la Sala de Atalanta. Guadalajara. © Foto de la autora.

ría⁴⁹ (Fig. 6). Como evidencia Varela, la decoración de esta capilla había sido realizada en 1548 por Pietro Morone y Pietro Paolo de Montecalbergo; dos artistas que, además de emplear los modelos de las virtudes de la Sala Paolina⁵⁰ de castel Sant'Angelo, introdujeron los marcos

de guirnalda tridimensionales herederas del techo de la sala⁵¹. Sin embargo, pensamos que las historias y las pinturas del ábside sí pudieron ser realizadas o intervenidas por Cincinato⁵², al igual que los estucos donde también hallamos las figuras femeninas aladas en los tondos, empleadas en la torre de la Reina (donde había intervenido junto al Bergamasco)⁵³ y en la residencia de los Mendoza.

La decoración del palacio se extendía a lo largo de siete salas en el piso superior y de cinco en la zona baja, pero, tras la destrucción del palacio y los procesos de conservación y restauración, únicamente se puede acceder a la Sala de Cronos, la de Atalanta, y la de la Guerra con las dos salitas gemelas anexas. Las cubiertas de las estancias comparten la disposición radial en torno a un elemento central, así como la distribución de las historias en una

⁴⁹ Antonio Herrera Casado, *La capilla de Luis de Lucena*, (Guadalajara: AACHE, 1998), p. 75.

⁵⁰ Luisa Varela, "La venida a España de Pietro Morone y Pietro Paolo de Montecalbergo: las pinturas de la capilla de Luis de Lucena en Guadalajara", *Boletín del museo del Instituto "Camón Aznar"*, 175-184, 84, (2001), p. 175.

⁵¹ En este punto me gustaría agradecer a la profesora Patrizia Tosini, especialista en el taller de Perino del Vaga, su contribución en las nuevas miradas sobre este espacio. De hecho, unas de los hitos en el estudio sobre el estuco fue el congreso "Lo stucco nell'età della Maniera Cantieri, maestranze e modelli. Il Centro e il Nord Italia" organizado por la profesora Tosini junto con Alessandra Giannotti en Roma en mayo de 2019.

⁵² Maria Cali, "Francesco da Urbino, Romolo Cincinnati e l'ambiente romano di Claudio Tolomei nei rapporti fra Italia e Spagna", *Prospettiva*, 48, (1987), pp. 25-30.

⁵³ García-Frías, *Gaspar Becerra*, p.54.

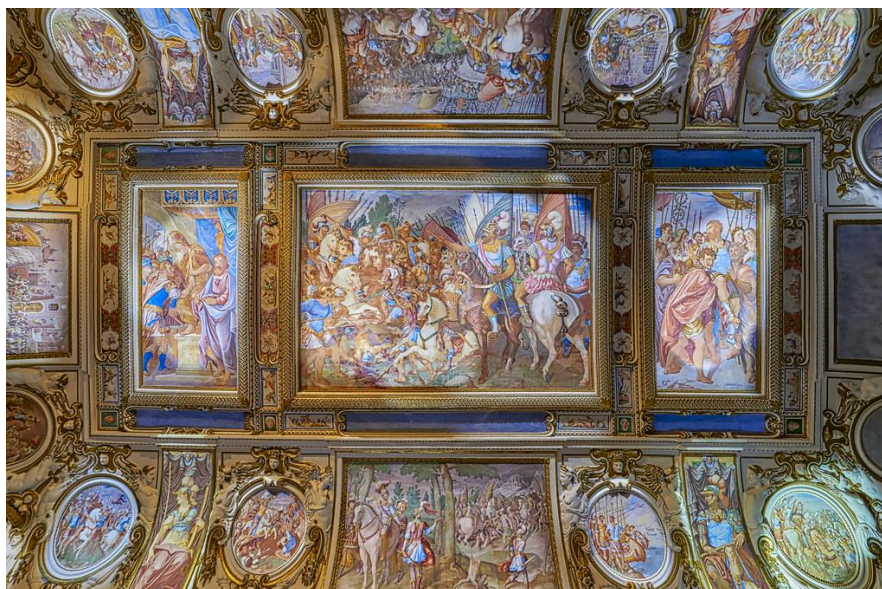


Fig. 8. Romulo Cincinato. Bóveda de la Sala de la Guerra. Palacio del Infantado. Guadalajara. © Foto de la autora.

trama geométrica. También despunta el contraste entre la blancura del estuco y la riqueza del dorado, aplicado de forma intermitente para reforzar la multiplicidad de las formas y enriquecer los espacios conectándolos con las residencias italianas antiguas y contemporáneas (Fig. 7).

Una de las salas con mayor riqueza plástica es la Sala de Atalanta. Partiendo de la tradicional disposición radial, en torno a una figura rectangular desde la que se disponen una sucesión de marcos con formas geométricas, la ornamentación concentra en las armas de los Mendoza y Luna. Más allá de la carga simbólica de la heráldica o las tradicionales cintas realizadas en estuco, sobresale la tridimensionalidad de las coronas colocadas casi en perpendicular al muro, un recurso que evidencia la plasticidad y riqueza escultórica otorgada por el estuco, utilizado de una forma muy similar por los hermanos Zuccari en el Salón de Hércules de la Villa de Este (Tívoli, Italia) o en la Sala del Mapamundi en Caprarola. Sobre una potente cornisa, la decoración de la Sala de la Guerra parte de una bóveda compartimentada en tres marcos rectangulares siguiendo los modelos de la Antigüedad en los que se alternan detalles en blanco y dorado (Fig. 8).

La rigurosidad geométrica se rompe en los laterales donde se alternan relieves rectangulares, circulares y ovales que enmarcan las historias de don Zurita y a los personajes de la Antigüedad cubiertos por doseles fingidos. Siguiendo la fórmula de la Sala de Atalanta, en los ángulos se presentan las armas familiares coronadas, pero en este caso, flanqueadas por *putti* muy similares a los de las salas del palacio Capodiferro-Spada de Roma.

Anexas a este espacio encontramos la saleta de los Dioses y la de los Héroes. Para su ornato se planteó una bóveda radial que parte de una forma circular. Desde ella, los relieves geométricos se despliegan de forma sucesiva



Fig. 9. Vista general del patio del palacio del Marqués de Santa Cruz. Viso del Marqués. © Foto de la autora.

siguiendo el modelo de la cúpula diseñada por Miguel Ángel en la basílica de San Pedro Vaticano. En los muros la arquitectura interactúa con las pinturas en las hornacinas y en los muros donde los paisajes, herederos de la escalera del palacio de Caprarola o a las de la Villa d'Este, parecen trascender el espacio real a través de vanos fingidos.

Mientras que en Guadalajara el duque del Infantado recurrió a las soluciones romanas para manifestar su cultura y legitimar el papel de su linaje al servicio de la corona, don Álvaro de Bazán continuaba decorando su palacio en la órbita artística genovesa.

El palacio de don Álvaro de Bazán en el Viso del Marqués es el culmen ornamental de las residencias palaciegas hispanas del siglo XVI. A diferencia de Roma donde los diseños de estuco de Mazzoni tendían la tridimensionalidad en la ornamentación arquitectónica y los Zuccari mantenían el clasicismo en los relieves planos de las bóvedas, los artistas genoveses optaron por la pintura ilusionista para ornamentar las residencias. El ejemplo más relevante es el palacio Pallavicino delle Peschiere decorado por Giovanni Battista Castello a finales de la década de los cincuenta. Este palacio no sólo consolidó al Bergamasco como uno de los artistas más admirados de Génova, sino que cautivó al embajador romano Luis de Requesens y a Álvaro de Bazán a su paso por la ciudad en 1564⁵⁴.

⁵⁴ López Torrijos, *Entre España y Génova*, p. 179.

Ese mismo año, el marqués de Santa Cruz lo contrató para decorar su palacio manchego. Junto a él vinieron otros artistas que habían demostrado una gran versatilidad como Giovanni Battista Perolli⁵⁵. A su llegada a la Mancha, el artista debió de trazar los patrones decorativos de las galerías, algunas de las salas y de la paradigmática escalera. La admiración suscitada por este espacio, unida a su experiencia genovesa, el contacto con Becerra (con quien pudo coincidir en Roma y Génova) y con Luis de Requesens, motivó su marcha en torno a 1567 a la corte, donde se convirtió en el maestro principal tras el fallecimiento de Gaspar Becerra al año siguiente⁵⁶. Este traslado, sin embargo, no impidió la realización global de los diseños, adaptados al devenir de los acontecimientos de la vida de don Álvaro y a sus victorias allende los mares.

Hasta el momento hemos visto el empleo del estuco como elemento ornamental del interior de las residencias. Sin embargo, como ya apuntó Garibay “va toda labrada de estuque y pintada al fresco y dorada con las jornadas y victorias del mismo Marqués y de su padre y de su abuelo”⁵⁷. Efectivamente, si analizamos el palacio corroboramos que la decoración de estuco no se limita a la subdivisión de bóvedas o paredes, sino que contribuye al enriquecimiento de la superficie arquitectónica, refuerza y sustenta las pinturas ilusionistas y despliega todo su potencial en la creación de figuras tridimensionales de carácter plenamente escultórico (Fig. 9).

En el palacio del Viso el estuco se alza como la pieza fundamental para la creación de un escenario de extraordinaria belleza; un eslabón liminal que une de forma invisible arquitectura, pintura y escultura y que difumina la percepción de lo real y lo fingido.

Nada más acceder al palacio advertimos cómo los relieves sucumben a la imitación de cartuchos, molduras y elementos arquitectónicos representados a modo de grisallas. El ejemplo más relevante se encuentra en el cuerpo central de la escalera, donde se reproducen dos tenantes de una extraordinaria calidad pictórica que parecen traspasar el espacio arquitectónico. Esta tendencia, alcanza su máximo apogeo en las salas donde se concentran las pinturas de perspectivas. Siguiendo los modelos de Peruzzi en la villa Farnesina de Roma o del palacio Pallavicino de Génova, en la sala principal se recrea una logia hacia el exterior sustentada por columnas fingidas que permite apreciar el paisaje circundante y potenciar la experiencia en el interior del espacio.

El protagonismo de los estucos se mantiene en los techos de la cámara o de la recámara, espacios dedicados a la legitimación del linaje, y en las estancias de temática mitológica. En estas habitaciones los clásicos marcos blancos dispuestos de forma radial con detalles dorados se multiplican para envolver las pinturas de historias. Al eliminar los espacios intermedios, se li-

⁵⁵ Era su socio desde 1554. López Torrijos, *Entre España y Génova*, p. 123. Junto a él trabajaran otros artistas como Cesare Calvi y Bellis. López Torrijos, *Entre España y Génova*, p. 172.

⁵⁶ López Torrijos, *Entre España y Génova*, p. 179.

⁵⁷ López Torrijos, *Entre España y Génova*, p. 63.



Fig. 10. Bóveda de la capilla del palacio del Marqués de Santa Cruz. Viso del Marqués. © Foto de la autora.

mita la presencia de los grutescos, que se agrupan en las galerías y en los espacios dedicados al tránsito potenciando la narrativa de los paisajes de ciudades y de las batallas en las que intervino el Marqués.

En las galerías del patio y en la escalera también se utilizó el estuco o revoco grueso para la imitación de la piedra, en las pilastras, pero también para la recreación de puntas de diamantes. Este hábil recurso, utilizado por Castello en el palacio de G.B. Grimaldi⁵⁸, ofrece efectos plásticos de gran calidad que potencian el carácter especular de las galerías y el ritmo por el espacio a través de la repetición de formas y de la sucesión de historias.

El espacio que concentra una mayor riqueza plástica es la capilla, ubicada en eje con la entrada y el salón principal. Siguiendo el modelo de la iglesia de San Mateo de Génova⁵⁹, Castello ideó un espacio en el que prima la volumetría del estuco blanco y dorado. Sobre la concepción clásica que contempla la división de módulos, la búsqueda de simetría y la proporción, los muros son divididos por pilastras corintias, que dejan espacio para los potentes marcos de esquinas angulosas destinados a las pinturas. Así se ensalzan los contrastes entre ángulos, formas, luces y sombras, para comunicar e inspirar una experiencia religiosa que refleja el espíritu de la

⁵⁸ Rosa López Torrijos, *En un lugar de la Mancha... y en el Palacio del Viso*, (Madrid: Ministerio de Defensa, 2020), p. 113.

⁵⁹ López Torrijos, *Entre España y Génova*, p. 112.

Eduardo Blázquez Mateos, *El edén manchego. El palacio de los Bazán como templo de la Fama*, (Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 2003). p. 57.

nueva iglesia católica y el papel de la Monarquía Hispánica, a la que el marqués hacía un incuestionable servicio (Fig. 10).

En la bóveda, la decoración se distribuye en torno a cinco pinturas: la figura de Dios Padre ubicada en el cuadrado central y cuatro octógonos donde se hallan los ángeles con los elementos de la Pasión en un potente escorzo. Los espacios rectangulares generados se ocupan por sendos ángeles músicos realizados en estuco blanco que destacan sobre el potente dorado del fondo.

En el cuerpo central se diseñó un retablo a la italiana coronado por el Santo Rostro y dos *putti* que dejaba espacio para un amplio lienzo, hoy ocupado por Santiago Matamoros. Para reforzar la verticalidad se introdujeron dos hermas que el Bergamasco ya había empleado en el palacio Pallavicino. Estas formas retomadas en el entorno de Rafael habían tenido una amplia difusión a través de los grabados del tratado de Sebastiano Serlio y de los realizados por Marcantonio Raimondi⁶⁰ y contribuyen a reforzar la relevancia de este espacio. Sobre el luneto hallamos la figura más relevante y el ejemplo perfecto del culmen de la tridimensionalidad alcanzado por el estuco: la figura de Cristo Resucitado entre dos ángeles. Una obra en la que los artistas evidenciaron el dominio de este material dúctil otorgándole la riqueza y la pureza del mármol.

A partir del análisis de los palacios del siglo XVI hemos abordado la relación del estuco en las transformaciones estéticas y semánticas de la arquitectura residencial del siglo XVI. Si bien es cierto que independientemente del conocimiento del verdadero estuco la mayor parte de los artistas continuaron empleando el yeso y las fórmulas tradicionales, la introducción de los nuevos lenguajes de la Antigüedad procedentes de Italia, contribuyó a reforzar la modernidad y la cultura de los patrocinadores, que veían en el empleo de estos modelos una forma de legitimación de su poder y de perpetuación de su memoria. Todo ello ya inmersos en un ambiente cultural en el que lo real se fundía con lo ficticio, y en el que el objetivo del despliegue artístico de las nuevas residencias no se limitaba al deleite estético, sino que buscaba conmover, e inspirar a todos aquellos que paulatinamente comenzaron a participar en lo que más adelante se conocerá como el “teatro barroco”.

⁶⁰ López Torrijos, *Lugar de la Mancha*, p. 113.

Bibliografía:

Arias Martínez 2015: Manuel Arias Martínez, "Los modelos tridimensionales de Gaspar Becerra y la uniformidad del Romanismo en España", *Hispanic Research Journal*, 16:5, (2015), pp. 423-440 (doi: <https://doi.org/10.1080/14682737.2015.1124188>).

Arias Martínez 2020: Manuel Arias Martínez, *Gaspar Becerra en España. Entre la pintura y la escultura*, (Astorga, Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías e Instituto de Estudios Giennenses, 2020).

Barranquero Contento 2014: José Javier Barranquero Contento, "Los Perolli en la Mancha: nuevas aportaciones", *Archivo Español de Arte*, 346 (2014), pp. 171-178.

Blázquez Mateos 2003: Eduardo Blázquez Mateos, *El edén manchego. El palacio de los Bazán como templo de la Fama*, (Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 2003).

Cali 1987: Maria Cali, "Francesco da Urbino, Romolo Cincinnati e l'ambiente romano di Claudio Tolomei nei rapporti fra Italia e Spagna", *Prospettiva*, 48, (1987), pp. 25-30.

Davidson 1967: Bernice Davidson, "Daniele da Volterra and the Orsini Chapel -II", *The Burlington Magazine*, 775, 109, (1967), pp. 552-561.

Elet 2020: Yvonne Elet, "Stucco as substrate and Surface in Quattrocento florence (and beyond)", en *The Art of sculpture in fifteenth-century Italy*, ed. Amy R. Bloch, Daniel M. Zolli, (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), 285, 283-313.

Fuentes Ortiz 1992: Vicente Fuentes Ortiz, "El pintor Julio de Aquiles: aportes documentales a su vida y su obra", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, (1992), pp. 83-93.

García Álvarez 2001: César García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista*, (León: Universidad de León, 2001).

García Frías 2005: Carmen García-Frías Checa, *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina del Palacio de El Pardo. Una nueva lectura tras su restauración*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2005).

Herrera Casado 1998: Antonio Herrera Casado, *La capilla de Luis de Lucena*, (Guadalajara: AACHE, 1998).

Herrera Casado 2013: Antonio Herrera Casado, *Arto y humanista en Guadalajara*, (Guadalajara: AACHE, 2013).

Hirst 1967: Michael Hirst, "Daniele Volterra and the Orsini Chapel- I.: The chronology and the Altar Piece", *The Burlington Magazine*, 774, 109, (1967), pp. 498-507+509.

López Torrijos 2000: Rosa López Torrijos, "Juan Bautista Perolli. Obras genovesas. I", *Archivo Español de Arte*, 289, 73, (2000), pp. 1-22.

López Torrijos 2002: Rosa López Torrijos, "Juan Bautista Perolli. Obras genovesas. II", *Archivo Español de Arte*, 298, (2002), p.145-161.

López Torrijos 2009: Rosa López Torrijos, *Entre España y Génova. El Palacio de don Álvaro de Bazán en el Viso*, (Madrid: Ministerio de Defensa, 2009).

López Torrijos 2020: Rosa López Torrijos, *En un lugar de la Mancha... y en el Palacio del Viso*, (Madrid: Ministerio de Defensa, 2020).

Marías Franco 1989: Fernando Marías Franco, *Largo siglo XVI*, (Madrid: Taurus, 1989).

Marías Franco 1982: Fernando Marías Franco, "Los frescos del Palacio del Infantado en Guadalajara: Problemas históricos e iconográficos", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 55, (1982), pp. 177-216.

Martínez 1966: Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, (Madrid: Akal,1988), p. 181.

Martínez Jiménez 2018: Nuria Martínez Jiménez, "Aprendiz de frescos. Noticia sobre la colaboración de Gaspar Becerra en las pinturas de la Estufa de la Alhambra", *Archivo Español de Arte*, 91, 361, (2018), pp. 65-67 (doi: <https://doi.org/10.3989/aearte.2018.05>).

Martínez Jiménez 2021: Nuria Martínez Jiménez "La bottega de Aquiles y Mayner y la difusión de la pintura mural del Cinquecento en la segunda mitad del siglo XV", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52, (2021), pp. 187-204 (doi: <https://doi.org/10.30827/caug.v52i0.22909>).

Martínez Jiménez 2022: Nuria Martínez Jiménez, *Pintura mural del Renacimiento en la Alhambra*, (Granada: Patronato de la Alhambra, Junta de Andalucía, 2022).

Quagliaroni 2018: Serena Quagliaroni, "Decorazioni a stucco nei cantieri sangallesi: lo studio dell'antico, la prassi costruttiva, il diaolo con gli artista" en *Antonio da Sangallo il giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, Maria Beltramini e Cristina Conti, (Roma, Oficina librería, 2018), pp. 33-42.

Quagliaroli 2022: Serena Quagliaroli, *Colore, stucco, marmo nel Cinquecento. Il percorso di Giulio Mazzoni*, (Roma: Oficina Libreria, 2022).

Ramiro Ramírez 2021: Sergio Ramiro Ramírez, "El cuarto para las visitas distinguidas: arquitectura doméstica, cultura nobiliaria y sociabilidad en la corte de Carlos V", en *El palacio real de Valladolid y la ciudad áulica*, coord. Javier Pérez Gil, (Valladolid: Instituto Universitario de Urbanística, 2021), p. 47-68.

Ramiro Ramírez 2021: Sergio Ramiro Ramírez, *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*, (Madrid: Centro de Estudios de la Europa Hispánica, 2021).

Redín Michaus 2002: Gonzalo Redín Michaus, "Sobre Gaspar Becerra en Roma. La capilla de Constantino del Castillo en la Iglesia de Santiago de los Españoles", *Archivo Español de Arte*, LXXV, (2002), 298, pp. 129-144.

Redín Michaus 2007: Gonzalo Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma 1527-1600*, (Madrid: Instituto de Historia del CSIC, 2007).

Rodríguez-Arana 2005: Esperanza Rodríguez-Arana, "Recuperación y restauración de la decoración la torre de la Reina en el Palacio de El Pardo", *Reales Sitios*, 165, 42, (2005), pp.54-73.

Torres Balbás 1931: Leopoldo Torres Balbás, "Paseos por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa". *Archivo español de arte y arqueología*, 21, (1931), pp.193- 212.

Urrea Fernández 1975: Jesús Urrea Fernández, "El Palacio Real de Valladolid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40, (1975), pp. 241-258.

Vasari 2012: Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, (Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 2012).

Varela Merino 2001: Luisa Varela Merino, "La venida a España de Pietro Morone y Pietro Paolo de Montecalbergo: las pinturas de la capilla de Luis de Lucena en Guadalajara", *Boletín del museo del Instituto "Camón Aznar"*, 175-184, 84, (2001), pp.175-184.

Zamperini 2012: Alessandra Zamperini, *Les stucs. Chefs-d'œuvre méconnus de l'histoire de l'art*, (París: Seuil, 2012).

Recibido: 30/08/2024

Aceptado: 07/12/2024