La máscara arquitectónica en Andalucía

Pedro A. Galera Andreu
Universidad de Jaén

RESUMEN: La máscara o mascarón, constituye un recurso usual en la arquitectura occidental desde el Mundo Antiguo, que resucita con especial énfasis a partir del Renacimiento, en virtud de la cultura del Humanismo, y que en el campo de la arquitectura se convierte en piedra de toque para confrontar el valor de la naturaleza con la artificiosidad de la arquitectura. Tema central de la teoría y práctica arquitectónica en Italia, Andalucía será, dentro de España, región privilegiada en su utilización por los estrechos contactos con la península itálica a través de la temprana importación de obras, la presencia de artistas italianos y de españoles que visitaron el país vecino, además de la circulación de estampas, en un uso continuado desde el siglo XVI al XVIII.

PALABRAS CLAVE: Ornamento arquitectónico, Máscara, Andalucía, Edad Moderna.

Architectural Mask in Andalucía

ABSTRACT: The mask or *mascarón*, is a usual resource in Western architecture from the Ancient World, resurrecting specially at the Renaissance, under the culture of Humanism, where it becomes a touchstone to confront the value of nature with the artificiality of architecture. Main subject of the theory and practice of architecture in Italy, within Spain, Andalusia will be a privileged region in it use, thanks to the close contact with the Italian peninsula through the early importation of works of art, the presence of Italian and Spanish artists that visited the neighbour country, as well as the circulation of prints since the Sixteenth to the Eighteenth Century.

KEY WORDS: Architectonic Ornament, Mask, Andalucía, Modern Age.

Recibido: 19 de abril de 2013 / Aceptado: 2 de mayo de 2013.

Pocas palabras como «máscara» gozan, o sufren, de tan rica polisemia a partir del antiguo aditamento con que los actores en el teatro griego y latino cubrían su cara, aunque en su origen ni siquiera era un objeto material, tan solo unas pinturas o embadurnamiento del rostro con sustancias grasas, pero con claro fin de ocultar o transformar la fisonomía natural. Sin duda ha sido esta circunstancia de alterar la «fisis» la que ha suscitado una conceptualización tan rica como todo lo que afecta a aspectos y condiciones del hombre. El carácter inherente a la máscara en la representación teatral, cómica o dramática, ha sido la base para asignarle el significado de persona –*latine persona*– como la denomina Covarrubias, por otro nombre bárbaro, carátula. Y añade nuestro célebre lexicógrafo: «Es un rostro o una cara contrahecha para dissimularse los que representan en

* GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483.

el teatro, imitando las facciones de la persona que representan»[1]. No acepta, sin embargo una interpretación que dice circular en su época, que apunta al significado de «otra cara» añadida o superpuesta, ciñéndose al término francés *maschoire*, del que asegura viene el vocablo castellano, alusivo a la mejilla, por ser solamente esta parte del rostro la que cubría la máscara. No obstante, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (DRAE) asegura que la etimología de la palabra es árabe (*masjara*)[2], sinónimo de bufonada o antifaz, que apunta de forma dominante a la idea de ocultación de la verdadera personalidad y además de un modo tan explícito que incurre en lo deforme o grotesco, lo que origina a su vez el verbo enmascarar y su acción, enmascaramiento, de aplicación *in extenso* a campos semánticos más amplios donde el artificio se contrapone a lo esencial o estructural, oculto o velado a la contemplación directa.

Uno de esos campos en concreto es la arquitectura, el que aquí nos interesa, donde de forma singularizada hace su aparición la máscara, aislada o formando parte de otra serie de motivos, que como ornamento se incorporan al edificio. La acepción más común de ornamento, la de «adorno», según vemos en la definición que da el DRAE en primer término, implica su equivalencia a superfluo, lo que genera en nuestra lengua un vocablo: «mascarón», para resaltar este motivo ornamental: «cara disforme o fantástica que se usa como adorno en ciertas obras de arquitectura»[3]. En ese afán de destacar el motivo, el sufijo aumentativo da a entender que se trata de una máscara de grandes dimensiones o por lo menos de un tamaño superior al de un rostro o cabeza normales. De esta manera adquiere cierta forma de emblema, sobre todo si ocupa determinadas posiciones en el conjunto, ya sea la clave de un arco, colocación preferente sobre una puerta, o sirva de caño para una fuente, una gárgola o se sitúe en la base de un escudo de armas, entre otras, con lo cual su lectura se hace más ambigua en cuanto a significado y desde luego supera la simple y elemental aceptación de adorno intrascendente y lógicamente prescindible, para incardinarse en un discurso embellecedor, sí, pero ante todo expresivo e imprescindible para la lectura de la obra arquitectónica en su conjunto. Lo cual, por supuesto, arrastra al concepto «ornamento» a un plano significativo distinto del mero adorno superficial[4], presentándosenos como algo intrínseco a lo construido o al menos en plena

1 COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua castellana o española* (1611), Barcelona, Alta Fulla, 1993, p. 792.
2 *Diccionario de la Lengua Española* (vigésima ed.), Madrid, Real Academia de la Lengua, 1984, p. 882
3 *Ibid.*
4 MÜLLER PROFUMO, Luciana, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 19-21.

sintonía con el edificio al que dota de significado. Estaríamos aproximándonos así a un concepto de «ornamento orgánico», defendido ya en su día por Louis Sullivan desde una perspectiva de la arquitectura moderna[5].

Por esta razón de sintonía del ornamento con el todo no siempre la máscara adquiere el tono hiperbólico de mascarón –aunque en sí este tampoco la pierda–, sino que adopta escalas muy distintas según el lugar que ocupen y el carácter que adopten en el conjunto de la ornamentación, motivo por el que he preferido usar el término genérico de máscara en este estudio. Podría pensarse que la idea de mascarón connota una particular deformación de rasgos en pos de una fantasía expresiva, grotesca, como reconoce en su definición el DRAE y subraya Covarrubias, pero tampoco en los ejemplos seleccionados se da de forma absoluta esa condición, aun reconociendo que es la modalidad más usual. El antropomorfismo de los soportes arquitectónicos, por ejemplo, da lugar a cabezas de rostros serenos, sobre todo si son femeninos, que en su estandarización expresiva se convierten en auténticas máscaras antes que en cabezas humanas más o menos idealizadas, que como tales forman parte asimismo del repertorio ornamental muy frecuente en nuestro primer Renacimiento en frisos, enjutas o jambas y que he apartado por considerar que no responden a la categoría de máscaras.

Conviene, por tanto, precisar que para nosotros máscara es la representación de un rostro humano, zoomorfo o con diferentes grados de hibridez, en cuya expresión se condensen determinados caracteres genéricos, que en su uso suelen guardar relación significativa con la obra arquitectónica o escultórica relacionada con ella. Esto le confiere a la máscara, sobre el resto de los motivos ornamentales, esa mayor condición de orgánico, animadora e individualizadora de la arquitectura. No hay que olvidar que, por su origen, la máscara aparece vinculada al ser humano desde la noche de los tiempos; primero, como pintura y dibujo aplicado directamente al rostro formando parte de rituales religiosos y por tanto con inequívoco significado simbólico a la vez que primera manifestación de las artes plásticas. El paso siguiente al disfraz pictórico fue la construcción del objeto, en principio cortezas de árboles, como nos recuerda Covarrubias, para

5 Para L.H. Sullivan lo fundamental del ornamento, cuya existencia y conveniencia no niega, es la íntima relación con la estructura, no la mera superposición a modo de un «quita y pon». Es la «piel» del edificio, como lo es el tejido epidérmico para un organismo vivo. La idea aparece formulada en 1892: «Ornament in Architecture», *The Engineering Magazine*, III, 5. Posteriormente recogido en *Kindergarten Chats and other writings*, New York, 1947 (versión en español: *Charlas con un arquitecto*, Buenos Aires, Infinito, 1954). Sobre el tema del revestimiento, véase FANNELLI, G.; GARGIANI, R., *El principio del Revestimiento*, Madrid, Akal, 1999, pp. 182-186.

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483

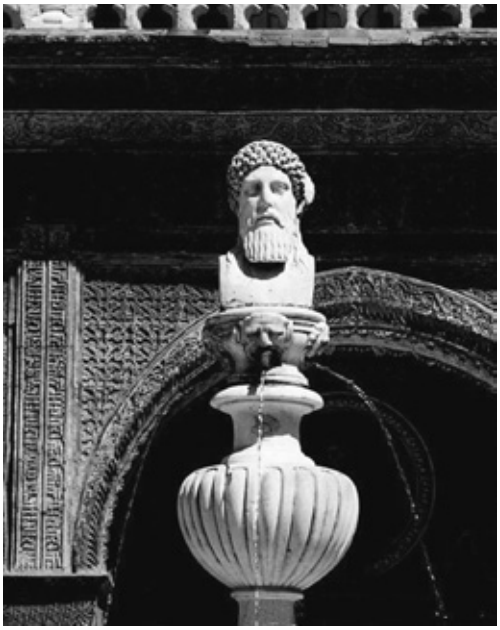
acabar de perfeccionarse y realzarse en materiales de más valor, preciosos incluso, indicador del poder de transformación que operaba sobre el portador por transmisión de las facultades, bien fuera de una deidad o de cualquier fenómeno de naturaleza divinizada. De la representación teatral a la tumba, pasando por la impedimenta militar, la máscara se hizo inseparable de las conspicuas manifestaciones de vida y muerte en el Mundo Antiguo.

Pero la acción transformadora de la máscara no terminaba en el individuo. Pronto, su poder profiláctico, sobre todo, pasó a la arquitectura y así el Jano bifronte, dios protector de la casa romana y símbolo de tránsito temporal y espacial con sus dos caras contrapuestas en una cabeza, que mira hacia dentro y hacia fuera[6], se convertirá en imagen estereotipada a modo de auténtico mascarón, asociado a vestíbulos y puertas principales de la vivienda, que en la Sevilla renacentista lo encontramos coronando la fuente central del patio principal de la Casa de Pilatos **[1]**.

Este y otros temas, como sátiros y faunos, de amplia difusión tanto en griegos como en romanos y en los más diversos objetos, desde vasos o jarras a corazas, sin olvidar las decoraciones pictóricas y los relieves escultóricos, serán la base de la posterior divulgación para los modelos de máscaras. Una divulgación que tiene lugar en la inmediata desaparición del Imperio romano, adaptándose bien a gustos y tradiciones ajenas a la cultura clásica mediterránea o muy periférica a ella. Mayor desarrollo alcanzó la máscara durante la Edad Media, desde el románico al gótico. Una sociedad sobrecogida por la vivencia de un cristianismo veterotestamentario y escatológico, sobre todo en la Alta Edad Media, llenó los templos en portadas y capiteles de imágenes donde lo monstruoso y fantástico se alía constantemente con las escenas bíblicas o hagiográficas. Fauces de maléficos dragones, como bocas del infierno; capiteles con grandes máscaras esquinadas, masculinas y femeninas, símbolos de los cuatro elementos naturales o la clásica gorgona grotescamente deforme en sustitución del Lucifer abatido por San Miguel, pueblan con sus toscas y esquemáticas formas interiores y exteriores de iglesias románicas por todo Occidente, instaurando un elenco figurativo cruzado de influencias orientales y de tradición clásica mediterránea, que iba a perdurar durante mucho tiempo en la cultura europea.

Sin embargo, pese a los vestigios que aún perduran en la Edad Moderna de esa fantástica imaginería medieval, el giro introducido en el pensamiento cris-

6 FERNÁNDEZ VEGA, Pedro Ángel, *La casa romana*, Madrid, Akal, 1999, p. 92. El remate original de la fuente de la Casa de Pilatos era, sin embargo, un sátiro. Véase LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979, p. 35, n. 32.



1. Fuente del Patio de la Casa de Pilatos. Sevilla

tiano a partir del gótico iba, a la par que recuperar las formas del naturalismo, a una decidida y voluntaria búsqueda de fuentes antiguas con las que poner en pie la cultura del humanismo renacentista con todas sus consecuencias, es decir, con la resurrección asimismo de formas antinaturales, extraídas de la decoración pictórica romana en las grutas arrumbadas de los palacios imperiales, los conocidos «grutescos», y con ellos todo un gusto por lo extravagante, contrario a los principios de un clasicismo ideal, si es que dicha tendencia antinatural dejó de existir en algún momento como corriente subterránea.

Justo aquí es donde comienza nuestra historia, la de la máscara que vemos hoy en la arquitectura de Andalucía. Esto no significa que no existan testimonios anteriores, que los hay, como la arqueología ha puesto de manifiesto en las máscaras funerarias romanas o de teatro, que sin formar tampoco una copiosa serie salpican los museos arqueológicos andaluces (Sevilla, Córdoba, Granada, Málaga, Jaén, Linares) y que sin duda debieron constituir modelos directos para el arte de la Edad Moderna, cuando no incorporados directamente a la ornamentación arquitectónica en ese gusto culto de anticuariado que se desarrolla en el reinado de Felipe II y del que en Andalucía tenemos cumplida cuenta en «museos» al aire libre, tales como el Arco de los Gigantes de Antequera, el

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483

2. Capitel del Palacio de Francisco de los Cobos. Úbeda

Ayuntamiento de Martos o el antiguo y desaparecido de Linares[7]. De modo más concreto, el capitel marmóreo de la cabeza de un fauno que encontramos en el patio del Palacio del secretario imperial, Francisco de los Cobos, en Úbeda **[2]**, nos hace pensar acerca de su pertenencia a un mero repertorio de imágenes codificadas o a una variación interpretativa de estas a partir de referencias arqueológicas próximas. La riqueza arqueológica de la antigua Bética proporciona además piezas de diferentes periodos históricos de la Antigüedad, por lo que sin salir de la misma ciudad de Úbeda hallamos en su Museo de la Casa Mudéjar un mascarón en piedra del momento final del Imperio romano, verdaderamente grotesco, muy afín a los que se pueden ver en la arquitectura del Barroco, caso de los mascarones de la Fuente del Rey de Priego (Córdoba) de la segunda mitad del siglo XVIII. Cierto que ninguno de estos antecedentes guarda, aparte de la

7 GALERA ANDREU, Pedro Antonio, «Arquitectura pública e Historia en Andalucía en tiempos de Felipe II: el uso de los "expolia" del Mundo Antiguo», en TOVAR, Virginia (ed.), *Felipe II y las artes*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1998, pp. 231-244.

común tipología objetual, relación con el uso y disposición de los empleados en la arquitectura de los siglos del Renacimiento y del Barroco. Ahora, la máscara se inserta en un sistema ornamental del que forma parte y que da significado a la arquitectura, aunque no siempre nos convenzan de su plena integración en un discurso narrativo o simbólico, presentándose entonces como mero elemento «extraño», atractivo en su pura figuración de objeto fantástico o caprichoso.

Ejemplo de esto último podrán ser las pequeñas máscaras insertas en capiteles del primer Renacimiento, como ocurre en los del Castillo de Vélez Blanco (hoy en el Metropolitan Museum, N.Y.) o en el Castillo de la Calahorra, muestras de la penetración temprana de la arquitectura lombarda en Andalucía. Por esta misma vía del Renacimiento del norte de Italia, los sepulcros monumentales de Pedro Enríquez y Catalina de Ribera, su mujer, de la Cartuja de Sevilla, incorporan de forma sin duda más significativa el tema de la máscara dentro de la tupida y rica ornamentación que caracteriza al taller genovés. Las cuatro máscaras que señalan los límites del friso del entablamento en el sepulcro de Don Pedro han sido identificadas con los Vientos[8], en tanto que las pequeñas máscaras intercaladas en el friso del cuerpo superior, bajo el frontón, pertenecen al elenco dionisiaco señalado por Lleó y que sintonizan con la temática vida/muerte en clave humanista de la que hace gala la obra. En el vecino monumento funerario de Doña Catalina es el frente del sarcófago sobre el que reposa la yacente donde campean tres máscaras enlazadas **[3]**, las dos laterales, femeninas, y la central una máscara leonina, animal al que se asocian múltiples virtudes y que por lo mismo lo veremos en lugares muy distintos, tanto privados como públicos; vitalistas o luctuosos.

En otras ocasiones son fuentes gráficas de la misma procedencia las que alimentan el desarrollo de la máscara. Tal es el caso del repertorio ornamental del Castillo de la Calahorra con respecto al Codex Escurialensis, que en su día ya puso de manifiesto Santiago Sebastián[9]. El friso de la portada del Salón de los Marqueses, en la planta noble, muestra una máscara masculina separando un desfile de sirenas y tritones, de innegable carácter dionisiaco significativamente asociado a la exaltación amorosa con la que el dueño y promotor, Rodrigo Díaz

8 LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Nueva Roma…*, p. 113.

9 SEBASTIÁN, Santiago, «Los grutescos del palacio de la Calahorra», *Goya*, n.º 93, 1969, pp. 144-148. También: KRUFT, H. Walter, «Un cortile rinascimentale italiano della Sierra Nevada: La Calahorra», *Antichità Viva*, VIII, n.º 2, 1969, pp. 35-51 y «Ancora sulla Calahorra. Documenti», *Antichità Viva*, XI, n.º 1, 1972, pp. 35-45; FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, «Una nueva lectura del Palacio de la Calahorra», *Traza y Baza*, n.º 9, 1985, pp. 103-119; MARÍAS, Fernando, «El *Codex Escurialensis*: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último quattrocento», *Reales Sitios*, XLII, n.º 163, 2005, pp. 14-35.

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483

3. Sepulcro de Catalina Ribera. Cartuja de Sevilla

de Mendoza, marqués de Cenete, dedicó la construcción a su esposa, y cuyo modelo para este relieve parte de forma literal de la lámina del folio 15v.[10], relativo a un antiguo sarcófago romano. La otra portada de este piso noble, la del salón de Occidente, exhibe a su vez dos mascarones en los pedestales de las pilastras, más con carácter protector.

La estampa siempre será el vehículo idóneo por su precisa definición de dibujo y su fácil difusión, sobre todo al desarrollarse como repertorio de imágenes caprichosas, a modo de recopilación de la inventiva de los grandes maestros de la arquitectura, al compás de su incremento en la cultura artística del manierismo italiano. Un testimonio de dicha difusión e interés o receptibilidad en el ambiente cultural andaluz del Barroco lo constituye el *Album* del pintor Antonio García Reinoso, de la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene una serie de máscaras de Giovanni Montano, el fecundo diseñador y hombre clave para la arquitectura romana de principios del siglo XVII[11]. Pero no solo los diseños ita-

10 FERNÁNDEZ GÓMERZ, Margarita, *Libro de Dibujos o Antigüedades…,* 2 vols. (ed. Facsímil del *Codex Escurialensis*), Murcia, Editora Regional de Murcia, 2000.

11 Se trata de 69 dibujos, recopilación de diferentes autores, españoles y del italiano G. Montano, al que corresponde la mayor parte, 35, estudiados por RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, «Álbum de Antonio Gar-

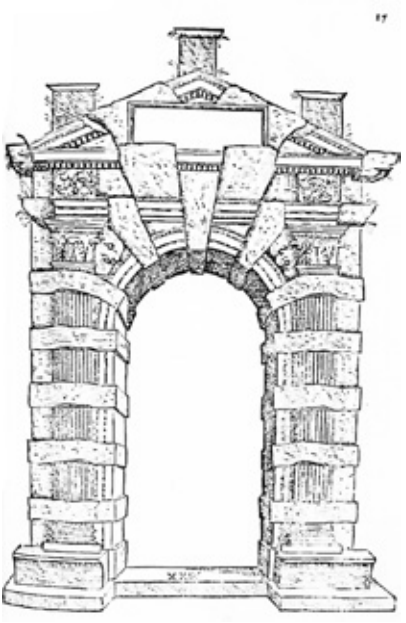
4. Portada lateral de San Felipe Neri. Granada

lianos, aun siendo la más abundante fuente de información, acuden en ayuda de la inventiva de nuestros arquitectos; nórdicos o centroeuropeos dejan ver su influencia también, como ocurre con Melchor de Aguirre, activo en Granada y Antequera en el último cuarto del siglo XVII, quien manifiesta en el diseño de las placas-máscaras del entablamento de la portada lateral de la iglesia de San Felipe Neri (actual iglesia de los Padres Redentoristas) rostros metamorfoseados a partir de las hojas carnosas vegetales y frutas, ecos arcimboldescos **[4]**, filtrados a través de tratadistas germanos a caballo entre los siglos XVI y XVII, según revela el conjunto de la portada con las extrañas columnas poliédricas y cimacios geométricos, propios del ambiente cultural germánico del Renacimiento, como Viedreman de Vries, Dietterlin, o más específicamente para este caso, Daniel Meyer. A su vez un tratado italiano de tanto predicamento entre los arquitectos españoles, como fue el de Sebastiano Serlio, presente en la mayor parte de las bibliotecas e inventarios de bienes de los arquitectos andaluces, proporcionaba no solo ejemplos de mascarones, sino lo que puede ser más interesante su localización en distintas partes del edificio, sobre todo en portadas[12] **[5]**.

cía Reinoso (siglos XVI y XVII)», en SANTIAGO PÁEZ, Elena, *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, pp. 315-363.

12 Por ejemplo el portal VIII del *Libro Extraordinario*... En el que se muestra más licencioso al componerlo en el retiro rústico de Fontainebleau en 1540, en pleno contacto con la naturaleza.

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483



5. S. Serlio Libro Estraordinario…

Sin duda por vía de la estampa debió introducirse un tipo de máscara muy específico ligado al gusto por las armaduras guerreras de la Antigüedad, donde vemos con frecuencia hipertrofiadas máscaras leoninas en las partes protectoras de las articulaciones, hombreras y rodillas. Su primer y más abundante desarrollo lo tendremos en la plástica pictórica y de relieves lígneos, como puede verse por ejemplo en los guerreros de las pinturas murales de la Casa de los Tiros de Granada, pero que pasa también a la plástica escultórica ornamental de este mismo edificio en su fachada o a los soldados romanos que ilustran la escena de Pasión en el sepulcro de doña Catalina de Ribera en la Cartuja sevillana.

A la presencia de artistas italianos y de fuentes gráficas hemos de sumar, y no de forma menos importante, el conocimiento directo de los arquitectos activos en Andalucía que pisaron suelo italiano. Desde las «Águilas» renacentistas, Siloé y Machuca, hasta el barroco Hurtado Izquierdo, pasando por el jiennense Francisco del Castillo «El Mozo», quien conoció a Miguel Ángel y trabajó a las órdenes de Vignola y Ammanatti, aparte de nuevos refuerzos itálicos como el arquitecto Vermondo Resta, activo en Sevilla entre finales del Quinientos y principios de la centuria siguiente, el suelo andaluz no perdió apenas en los siglos del clasicismo el contacto con la arquitectura italiana y lógicamente supuso el conocimiento y adaptación del sistema o del repertorio, al menos, ornamental en un país como el nuestro proclive por tradición desde el Medioevo a prestar tanta o más atención al revestimiento que a la estructura; más a la «carne», que a la osamenta, en palabras supuestamente de Rafael[13]. La primera

13 Se trata de la célebre *Carta a León X*, cuando al comentar la destrucción de las obras célebres de arquitectura, lamentando su pérdida, apunta: «[…] ma non, però, tanto che non vi restasse quasi la machina del tutto, mas enza ornamenti et, per dir cosí, l´ossa dil corpo senza carne […]» f.1v. del *Códice de Munich* (Bayerische Staatsbiblikothek, cod. It. 37b). Con ligera variante en la edición de Padua de 1733: *Lettera non più stampata del Conte Baldessar Castiglione a Papa Leone X*. La edición de ambos

demostración la tenemos en el éxito y difusión del «grutesco» en los inicios del Renacimiento, en esa fase, que ya se denominaba «plateresca» apenas cien años más tarde. Lo hemos visto en las labores de Aprile y Gazzini en los sepulcros sevillanos y de los equipos lombardos trabajando en la Calahorra, ejemplos de importación directa, continuada dos décadas después con la presencia del pintor Julio de Aquilis en la Alhambra y en Úbeda, al servicio de Francisco de los Cobos, conocedor de la *bottega* de Rafael al igual que Pedro Machuca, quien ejercía también en la Alhambra más que como pintor como arquitecto, en calidad de Maestro Mayor de las obras, en especial del Palacio de Carlos V. No hay constancia de máscaras ni mascarones en la delimitada obra arquitectónica de este artista toledano, aunque sí la veremos, y muy destacada, en la de su yerno, Juan de Orea. Sin embargo en los retablos de Machuca, allí donde el ornamento subraya el componente estructural arquitectónico de los mismos –aún por débil que sea–, en los remates o coronamientos despliega unas fantásticas volutas metamorfoseadas en sierpes con rostro humano, tal y como pueden verse en el retablo de San Pedro de Osma de la catedral de Jaén, y que Gómez-Moreno Martínez asociaba con el taller y seguidores de Diego de Siloé, de modo particular con el escultor Esteban Sánchez, fiel colaborador de Machuca en la labor de talla en sus retablos[14].

En efecto, estas peculiares «bichas» se popularizan en Granada a la sombra de la catedral, donde se pueden ver, pese a su deteriorada conservación, en el remate de la portada exterior del Ecce Homo, en la cabecera, y de forma aún más acusada en la de San Jerónimo **[6]**. En el interior las volvemos a encontrar en la portada de la sacristía, que además incorpora máscaras convencionales en las pilastras abalaustradas, y en las enjutas de los arcos que embocan las capillas de Santa Ana y Santa Teresa. Tan peculiar tema ornamental salta a las portadas de las iglesias parroquiales granadinas, bien fuera metamorfoseadas con cabezas humanas: San Cecilio y lateral de San Matías; de aves monstruosas, caso de El Salvador o San Ildefonso, o en San Andrés.

Tanto de este modo metamórfico como de forma autónoma, pero dentro del conjunto grutesco, lo que podríamos llamar «máscara encadenada», por su

textos con estudio crítico reafirmando la autoría de Rafael, al menos como inspirador, en DI TEODORO, Francesco, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bolonia, Nuova Alfa Editoriale, 1994, pp. 116 y 146. Se hace eco de este pasaje y lo traduce, MÜLLER PROFUMO, L., *El ornamento…* «[…] dañadas, atrasadas y destruidas (las obras) con cruel ímpetu por hombres malvados, pero no tanto que no quedase el armazón de los edificios, pero sin ornamento (y por decirlo así) los huesos del cuerpo sin la carne», p. 173.

14 GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Las Águilas del Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1941, p. 139.

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483

6. Portada de San Jerónimo. Catedral de Granada

ligazón con los *candelieri* y formas híbridas tan propias de este afortunado motivo ornamental de la Antigüedad revivido por el Renacimiento, la máscara de pequeño o mediano tamaño puebla pilastras y columnas platerescas. Se veían en los sepulcros de los Enríquez y Ribera de Sevilla y en la base bulbosa del balaustre que adorna las pilastras de la portada de la sacristía de la catedral granadina o en los de la Capilla Real de Sevilla y todavía más tarde la encontramos, de manera bastante destacada, en el fuste de las columnas que jalonan la portada de la Cárcel Real de Baeza, hoy sede del Ayuntamiento, de mediados del Quinientos. Dentro de las series ornamentales platerescas, pero bastante más destacadas, se muestran en los frisos, bien sea en plural, aunque diferenciadas, como las vemos en las ventanas de la fachada del Hospital Real de Granada, o en solitario, pero bien perceptible, como lo hacen en el ventanaje del edificio de la Curia Eclesiástica, primitivo Colegio Imperial de Santa Cruz, obra de Sebastián de Alcántara, posterior a las anteriores. Si las primeras tienen la factura de la máscara pagana, en el otro caso se sugiere una expresión alejada de lo dionisiaco para acercarse a una expresión serena, propia de una deidad superior y más cercana a una espiritualidad cristiana.

En resumen, podemos decir que la constante metamorfosis que preside estas decoraciones parietales de grutescos en las que vegetales, animales y humanos se enlazan y transforman en figuras irreales u oníricas, constituyen tal

vez la expresión más alta de creación irracional a partir de la naturaleza. Formas caprichosas y sofisticadas, ideales para satisfacer el gusto de las capas de la sociedad más cultas y también detentadoras del poder a la par que estímulo para la constante necesidad de invención que el artista renacentista busca por medio del diseño. Ya Vasari lo destaca a propósito de los comentarios a las licencias grotescas tomadas por Miguel Ángel en la Sacristía Nueva de San Lorenzo de Florencia, con motivo de las tumbas mediceas. Licencias –subraya el autor de las *Vidas…*– que « […] ha dato grande animo a questi che hanno veduto il far suo di meterse a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi alla grotesca, piu tosto che a ragione o regola, a'loro ornamenti»[15].

Si el grutesco y la máscara constituyen un recurso imaginativo para el arquitecto no hay que olvidar que lo es también para el espectador. El diálogo establecido entre el constructor de imágenes y el sujeto que las contempla, entre complacido e intrigado por sus significados ocultos; un juego que entusiasma a la cultura humanista del Quinientos y que alcanza su mayor intensidad bajo el llamado manierismo, donde el ingenio se erige en referencia excelente del arte dispuesto a transformar la ciudad en un escenario espectacular, de forma que la arquitectura tiende a comportarse como un fenómeno enmascarador en sí, puesto de manifiesto por Serlio en su Libro II, a propósito de la «escena trágica» y la «escena cómica», como imágenes representativas de la ciudad a través de la arquitectura, y de forma explícita en el *Libro Estraordinario* (1551) con motivo del uso del orden rústico en la serie de portadas de muy libre invención allí mostradas[16], jugando con la analogía de las máscaras que la nobleza empezaba a utilizar en las fiestas y particularmente en celebraciones callejeras para pasar desapercibidos[17].

A partir de la segunda mitad del siglo XVI la máscara comienza en Andalucía a tomar posiciones destacadas, de clara percepción visual más que significativa, aunque también, en exteriores de arquitecturas tanto civiles como religiosas. Claves de arcos en portadas; triglifos en los entablamentos dóricos o cornisas,

15 VASARI, Giorgio, *Le vite de´piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a´tempi nostri* (1550) (BELLOSI, Luciano; ROSSI, Aldo, eds.) Torino, Einaudi, 1991, t. II, p. 901. Y continúa apostillando la liberación de la regla en los continuadores: «Onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obligo, avendo egli rotti i lacci e le catene delle cose, che per via d´una strada comune eglino di continuo operavano». Por el contrario, Pirro Ligorio, el arquitecto y anticuario, juzga el repertorio de máscaras de la Sacristía Nueva como una prueba del ingenio de Miguel Ángel, pero carente de significado, «todo fantasmas» (LIGORIO, P., *Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà dell´antiche arti…*, Citado en BAROCCHI, Paola, *Scritti d´arte del Cinquecento*, Miano-Napoli, Ricardo Ricciardi, 1977, t. II, p. 1.435.

16 Véase, n. 12.

17 ONIANS, John, *Bearers of Meaning*, Melbourne, Cambridge University Press, 1988, p. 282.

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483

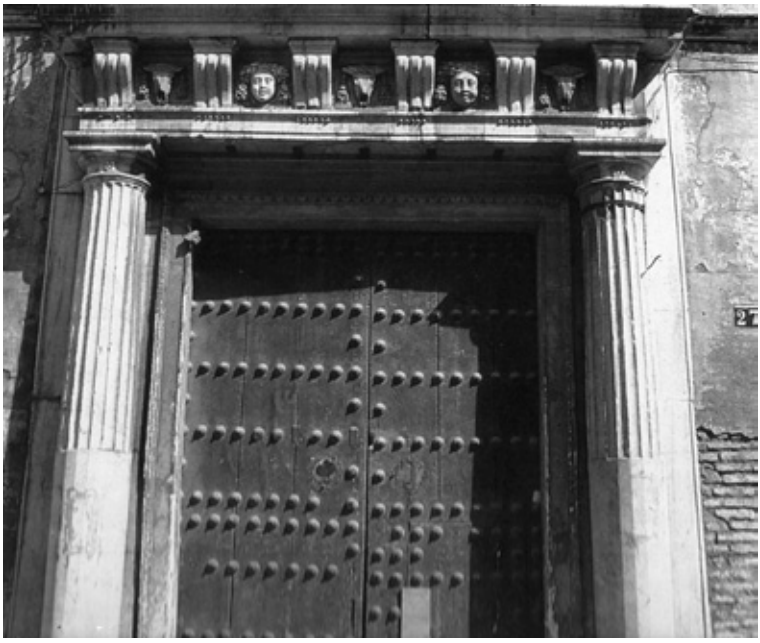
revelan el conocimiento de la tratadística italiana, cuando no la experiencia directa, arriba comentada. Su uso en casas palaciegas de familias de rango social se hace frecuente, no siempre de la nobleza, sino de hombres ricos vinculados a actividades comerciales, como puede ser la casa de los Mañara **[7]**, en la calle Levies de Sevilla, aunque su propietario original fue Juan de Almansa, quien en 1532 ya encargara las columnas de mármol del patio al taller de los Aprile. La portada, también en mármol, de orden dórico, y posterior a esa fecha (1540) reserva las metopas para alternar máscaras de cabellera floral, de corte báquico, alternando con bucráneos. Aislada, en la clave de la hornacina de la portada del Colegio Mayor San Bartolomé y Santiago de Granada, edificio que fue la casa de otro comerciante italiano, Bartolomé Lomelin Veneroso, de principios del siglo XVII[18], se muestra una máscara barbada dionisiaca, o en la casa de los Escalante de Baeza, también del primer tercio del siglo XVII, familia que ocupó puestos de responsabilidad política en la ciudad y de formación humanista[19], en la clave de la ventana central sobre la portada e igualmente dionisiaca. Sorprendente, en cambio, puede resultar la máscara faunesca que aparece en la clave de la portada de la iglesia parroquial de la Asunción, en Cañete de las Torres (Córdoba) fechada en 1578 documentada su realización por Cristóbal de Rojas, aunque su diseño también se le ha atribuido a Hernán Ruiz III[20].

Multiplicadas las vamos a encontrar en fachadas de obras monumentales, de diversa factura a tenor de los gustos y tiempos artísticos. La catedral de Granada las incorpora, primero en las gárgolas de la cabecera, protuberantes y magnificadas, fieles a la tipología monstruosa heredada de la Edad Media, pero sin aquella fantasía zoomórfica, ajustadas al tipo estricto del mascarón arquitectónico canalizado para verter agua, el más profuso de los tipos que tenemos en Andalucía y en España. Todavía las vamos a ver dos siglos más tarde en la catedral de Jerez de la Frontera con similares características en una catedral barroca que muestra un interés constructivo por formas y elementos góticos **[8]**. Pero a la par comienzan también a expandirse por las fachadas a partir de la segunda mitad del siglo XVI y lo hacen en templos singulares, como son las catedrales. Una

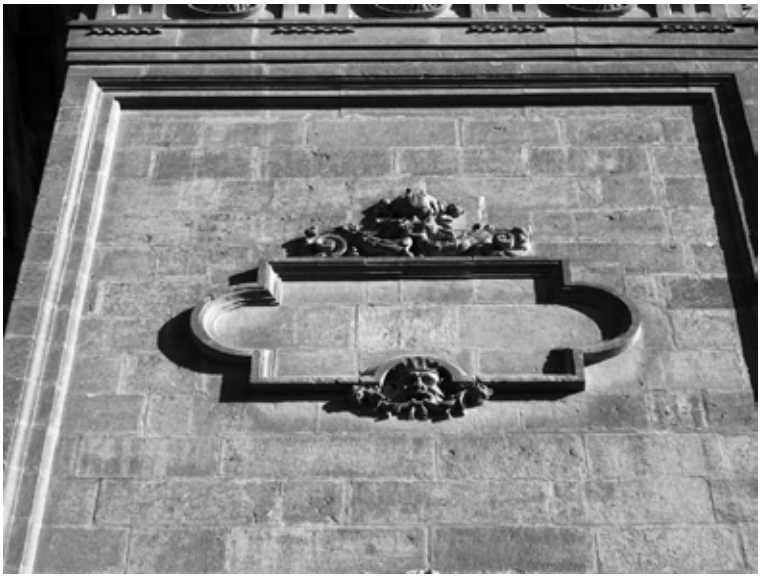
18 La casa de este rico comerciante genovés, perteneció a Gonzalo Fernández de Córdoba y con anterioridad a la Compañía de Jesús, a quien se la donó su constructor originario, el Oídor de la Chancillería, Juan de Arana. Veneroso la amplió a principios del s. XVII, aunque el segundo cuerpo de la portada data de comienzos del siglo XVIII. Véase, GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada* (1892) (Ed., facs. a cargo de GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.), Granada, Universidad, 1992, t. I, p. 380 y t. II, p. 235.

19 MOLINA HIPÓLITO, José, *Baeza histórica y monumental*, Córdoba, Caja de Ahorros de Córdoba, 1982, p. 67.

20 VILLAR MOVELLÁN, Alberto (dir.), *Guía artística de la provincia de Córdoba*, Córdoba, Universidad, 1995, p. 369.



7. Portada Casa Almansa/Mañara. Sevilla



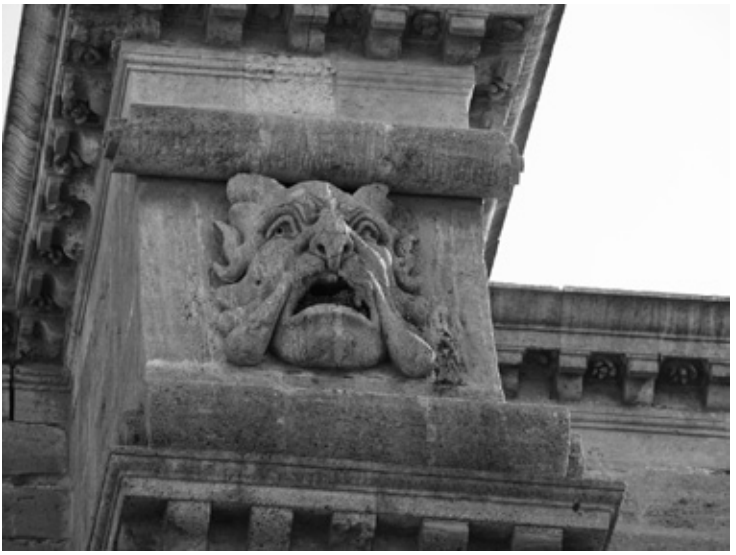
8. Torre de la catedral de Granada

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483

de las primeras apariciones ocurre en la torre de la catedral de Granada, donde en cada una de las caras del primer cuerpo unas amplias y sencillas cartelas tienen por único adorno una pequeña máscara en su base dionisiaco, derivadas de los repertorios manieristas italianos, que varían en cada una de las cartelas. El mismo tipo se vuelve a repetir en el cuerpo de otra torre frustrada, de tal manera que aquí se hace más visible al incorporarse al plano de fachada.

Muy próxima en el tiempo, la catedral de Almería incorpora con notable profusión la máscara, ahora en un formato propiamente de mascarón en el que domina el tipo leonino, repetido en la parte inferior de la torre y fachada lateral, en forma de sillar labrado con dicha figura en cuya boca abierta lleva una argolla, eco sin duda de las ricas aldabas en bronce del exterior del Palacio de Carlos V, en la Alhambra. La reiteración del tipo, aunque con carácter más grotesco en los estribos que flanquean la portada principal, estaría en consonancia con el significado de protección y fortaleza, propio de un edificio que cumplió desde su fundación medieval un crucial papel defensivo, pero con un posible deslizamiento semántico también en alusión al emblema personal del obispo fray Diego Fernández de Villalán (1523-1556), periodo en el que se le da el gran impulso a la construcción del templo, bajo la dirección en los últimos años de su episcopado de Juan de Orea, el yerno de Pedro Machuca, maestro mayor entre 1554 y 1572. Este arquitecto, buen conocedor del palacio renacentista de la Alhambra, del que más tarde sería maestro mayor, al igual que lo fue de la catedral de Granada, tras su regreso de Almería, demuestra su buen conocimiento del repertorio ornamental del manierismo y en particular del uso y manejo de la máscara tanto en el exterior de la catedral como en la portada lateral de la iglesia parroquial de Santiago, de la misma ciudad, levantada asimismo por iniciativa del obispo Villalán por las mismas fechas, donde los ejes columnarios de la portada se rematan con dos lujosos jarrones en los que campean mascarones grotescos, derivados de la decoración de estas lujosas piezas de metalistería para ajuar de las grandes casas que la pintura de segunda mitad del Quinientos divulgó con frecuencia. Del mismo modo, en la fachada de la catedral los estribos que encuadran la portada llevan semejantes remates con un friso de máscaras leoninas. Pero su conocimiento y puesta al día del motivo de la máscara como elemento ornamental de ascendencia italiana queda reforzado con los grandes mascarones ululantes que ocupan la concavidad de los estribos **[9]**, inseparables en tipo y forma de la ornamentación de la «Terza Maniera» romana.

Tampoco los interiores se vieron privados de estos elementos ornamentales a partir del último tercio del siglo XVI, donde juegan un papel de contrapunto



9. Fachada catedral de Almería. Juan de Orea

figurativo e irracional en una arquitectura de progresiva abstracción geométrica. La sacristía de la catedral de Jaén nos proporciona un buen ejemplo. En esta sobria y armoniosa combinación de arcos y columnas que articulan los muros de la estancia, unas pequeñas máscaras en las ménsulas pareadas, señalando el arranque de los arcos superiores, corren por el friso del entablamento a modo de antefijas fantásticas por el carácter monstruoso predominante en ellas **[10]**; una contraposición de formas, que no prueban sino la complejidad misma del naturalismo que inspira a la arquitectura del Quinientos[21]. No es la primera ni la única vez que Andrés de Vandelvira utiliza este recurso, visible en obras anteriores a esta última obra, maestra, de su carrera. Casi por las mismas fechas llevaba a cabo la construcción de la catedral de Baeza en la que utiliza el consabido pilar cruciforme, aquí sin pedestal, usual en las iglesias vandelvirianas, de un solo diedro con un dado supletorio a modo de entablamento sobre el que arrancan los arcos formeros y será en el friso de ese entablamento donde en cada una de sus caras coloca variados motivos ornamentales de tipo figurativo entre los que pueden verse máscaras semejantes a las de la sacristía jiennense. Repertorio que encontramos a su vez en las ventanas del primer piso de la fachada del palacio Vázquez de Molina, en Úbeda, distribuidas por parejas para marcar los

21 Sobre el particular, véase: TAFURI, Manfredo, «El mito naturalista en la arquitectura del 500», *Retórica y experimentalismo*, Sevilla, Universidad, 1978, pp. 15-40.

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483

10. Sacristía
catedral de Jaén

límites superiores de los marcos, dentro de la cronología de los años 60 y 70 en que se encuadran los tres ejemplos citados, a las que habría que añadir las cuatro que dispone en las extravagantes pilastras jónicas del sotocoro de la capilla del Hospital de Santiago de Úbeda de cuyas deformes bocas cuelgan ramos de frutas y colgaduras. Pero el uso de la máscara por Vandelvira viene de más atrás; en una obra significativa de la misma ciudad de Úbeda, la portada de la sacristía de la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda, hacia 1540, encontramos en el friso, entre diminutas máscaras de prótomos leoninos, una pequeña máscara con forma de escudo militar y dispuesta a modo de las panoplias de armas en los entablamentos clásicos, consecuente con el discurso dominante en la portada de la advocación mariana a la Paz, o todavía con mayor protagonismo, dentro de la amplia iconografía que ocupa la portada principal del templo, las máscaras exorcizantes sobre los frisos de los nichos en los intercolumnios que jalonan la portada. Un templo que por su significación funeraria, hará gala de este motivo, aún de forma más relevante, en la gran reja que separa el panteón, propiamente dicho, de la nave; obra toledana de los rejeros Francisco Villalpando y Francisco Martínez fechada en 1555, coronada por cuatro discos que presentan en el anverso o fachada hacia la nave a las tres virtudes teologales y una cardinal (Justicia)

11. Patio del Palacio del Marqués de la Rambla. Úbeda

y en su reverso otras tantas máscaras femeninas, como si fueran correlatos paganos de las anteriores, además de otras pequeñas que ornan el friso.

No termina aquí el empleo de la máscara en la arquitectura vandelviriana. El mismo maestro la utiliza en obras civiles, en Úbeda también, como el patio del palacio del Marqués de la Rambla (en origen de Francisco de Molina), datado en 1561, inscritas en cartelas de «cueros enrollados» sobre las claves de los arcos, alguna de las cuales se metamorfosea con la propia cartela **[11]**. Algo anterior, en torno a 1540, en la capilla funeraria de los Benavides, en la iglesia conventual de San Francisco de Baeza, pueden verse también en cartelas, cuyos bordes inferiores se transforman en máscaras barbadas acordes con la fisonomía de los aguerridos tenantes que coronan el retablo pétreo lateral donde campean las armas del comitente, guerreros que a su vez lucen ostentosas máscaras leoninas en sus calzas. El estilo de fuerte *pathos* de estas últimas guarda relación con los potentes bustos y cabezas bajo los soportes antropomorfos del interior de la sacristía de El Salvador de Úbeda, vinculado con el arte del francés Esteban Jamete, pero la disposición de pequeñas máscaras en los bordes de cartelas y escudos se repite en obras de Vandelvira, como en el elegante escudo de la catedral de Jaén que luce en el muro exterior del vestíbulo que da paso a la sacristía, de tipología femenina y expresión serena, lógicamente, dado el tema del sello: la Virgen entronizada.

En el favorable clima para el ornamento arquitectónico de fin de siglo en Andalucía, la intervención directa de los arquitectos italianos o conocedores directos de Italia, como Francisco del Castillo «El Mozo», suponen una lógica difu-

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483

sión e introducción de variantes dentro del uso de la máscara. El maestro jiennense, activo en Jaén y Granada, principalmente, ha dejado muestras en iglesias de Jaén iniciadas por Vandelvira, caso de la parroquial de Huelma, donde pueden verse en la portada exterior de inspiración serliana, sobre los clípeos de los nichos laterales, o en la bóveda del espacio ante presbiterio de la iglesia de la Asunción de Villacarrillo, una media naranja decorada entre otros motivos con cuatro mascarones, muy a la italiana, de cuya boca cuelgan guirnaldas de frutas, que atribuimos a Castillo[22]. Pero la mejor muestra de su aprendido italianismo la hallamos en la fachada de la Chancillería de Granada, no solo por la ordenación arquitectónica, sino por el refinamiento y lujo de los materiales empleados (piedra, mármol, serpentina, bronces) y el ornamento de gusto manierista donde a la profusión de columnas y frontones se une una rica marquetería en vanos y ménsulas bajo las ventanas del piso principal en las que coloca de manera canónica un repertorio de máscaras dionisiacas **[12]**.

Al otro extremo de Andalucía, Sevilla conocerá de la mano de Vermondo Resta y Benvenuto Tortello igualmente el uso de estos elementos fantásticos, que ya tempranamente introdujeran los escultores lombardos y las piezas importadas de Génova, fuentes sobre todo, solo que ahora con tamaños mayores por lo general y nuevas formas. El Alcázar y en particular sus jardines serán el mejor escenario para el despliegue del refinado gusto manierista importado de Italia. La combinación de arquitectura y *ars topiaria*, acompañada del desarrollo de los ingenios hidráulicos, que escenifica intensamente el crucial tema humanista de la relación entre arquitectura y naturaleza, tiene aquí su mejor representación respecto a cualquier otro lugar de la Península, parangonable con ejemplos italianos. Fuentes, grutas, puertas y galerías constituyen dicho escenario, pensado y concebido también para la representación teatral misma estrechamente vinculada con temas mitológicos. Por desgracia se han perdido o transformado la mayor parte de su caprichosa arquitectura y por completo los ingenios musicales del agua aparejados a ella, pero no es difícil imaginar el peso que tendría dentro de este ambiente de intensa metamorfosis natural el elemento de la máscara, aunque cabe deducirlo aún de los pocos motivos que han llegado hasta nosotros, siempre del diseño de V. Resta. Son estos, los testigos de las dos grutas del

22 La iglesia, aunque iniciada, en el aspecto que conserva, en torno a 1535 por Vandelvira, su cabecera y sacristía se realizan más tarde, entre 1580 y 1612 aproximadamente (GALERA ANDREU, Pedro A., *Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del siglo XVI*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1982, pp. 65-66. Se nos planteaba aquí la duda –aún abierta– acerca de la paternidad de diseño y ejecución entre Alonso Barba y Francisco del Castillo, «El Mozo».

12. Ventanas de la Chancillería de Granada

lado sur del Jardín de las Damas, construidas entre 1610 y 1614,[23] cuyo frontis arquitectónico se cierra con un frontón en cuyo tímpano se coloca un mascarón, de acusada gestualidad trágica en un caso **[13]**, y de una cabeza con tocado fantástico, que han de ponerse en relación significativa con las representaciones teatrales realizadas en dichos lugares. La tercera de las grutas conservada, la de la «Fama», adosada al muro de la Galería de los «Grutescos» a modo de edículo, traslada los motivos antropomorfos a los bustos femeninos de las cariátides del cuerpo inferior. Este tipo de fuente-gruta, debió de tener notable repercusión entre la aristocracia sevillana, pues se repite el tema en la que hoy se conserva en el jardín de la casa de los Pinelo, procedente de la casa Almansa-Mañara, de la calle Levíes. También en Málaga, los célebres jardines de la finca de El Retiro (Churriana), villa suburbana adquirida por el obispo fray Alonso de Santo Tomás en 1669 y vendida y ampliada por el conde de Buenavista y sus descendientes a lo largo de un siglo, entre finales del Seiscientos y del Setecientos. Estos jardines

23 MARÍN FIDALGO, Ana, *Vermondo Resta*, Sevilla, Excma. Diputación, 1988, p. 78 y ss.

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483

13. Portada del Jardín de las Damas (Alcázar de Sevilla)

barrocos siguen la tradición italiana del manierismo, incorporando grutas, saltos de agua, estanques etc…, entre cuyos motivos no faltan, para nuestro interés, las representaciones antropomorfas de los ríos, quizá Guadalhorce y Guadalmedina, como sugiere nuestra homenajeada R. Camacho, o el mascarón de conchas y piedras en el estanque pequeño en el espacio del «Estanque Largo», obra ya tardía del siglo XVIII[24].

Benvenuto Tortello, arquitecto napolitano al servicio de los duques de Alcalá, introduce con anterioridad a Resta el tema de la gruta en el jardín, tanto en la residencia sevillana de los duques, Casa de Pilatos, como en el palacio de Bornos (Cádiz), en sendas reformas de edificaciones más antiguas. En Sevilla, el «patio grande» además de las arcadas y nichos para colocar la colección de esculturas antiguas que Per Afán de Ribera, siendo virrey de Nápoles, adquirió para ubicarlas primero en castillo-palacio de Bornos y posteriormente traslada-

24 CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (ed.), *Descripción de la Casa de Campo del Retiro del conde de Villalcázar*, Málaga, Real Academia de San Telmo, 1996, p. XXXIV y XXXVIII. *Ibid.* «Reflexiones en torno a los Jardines del Retiro en Churriana (Málaga). Fechas y modelos», en ANTONIO, Trinidad de *et al.*, *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 247-266. Véase también, MORALES FOLGUERA, José M., *Los jardines históricos de El Retiro*, Málaga, Benedito, 1996, y BONET CORREA, Antonio, *Andalucía Barroca*, Barcelona, Polígrafa, 1978, p. 298.

da a Pilatos, construye una gruta en un ángulo conocida con el nombre de «gruta de Venus», por la escultura de su interior. Tanto interna como externamente, la gruta en forma de arco, es obra rústica por entero, en cuya hipotética clave aparece un mascarón de sátiro. Como arquitecto mayor de la ciudad, Tortello intervino en su muralla y puertas, de lo que hoy subsiste un relieve en el Postigo del Aceite, en el que trabaja en 1573 a modo de pequeño retablo con el escudo de la ciudad y rematado por un frontón cuyo tímpano lo ocupa una cabeza alada y tres jarrones en los vértices de diseño manierista con pequeñas máscaras dionisiacas en su frente.

Entre Granada y Sevilla, Córdoba se suma al catálogo de la ornamentación italianista de la mano de un artista y humanista conocedor directo de la cultura itálica: Pablo de Céspedes, racionero de la catedral, quien debió de suministrar dibujos y diseños para las bóvedas manieristas del crucero y nave del templo metropolitano, realizadas por Juan de Ochoa[25], en cuyas claves de los cuatro arcos torales campean otros tantos mascarones. Asimismo en las metopas del friso del trascoro, de este mismo autor, se repite una misma máscara de rizados cabellos y expresión serena, acorde con una espiritualidad más cristiana.

Ahora bien donde la máscara adquiere su mayor difusión es en su vinculación con el agua. Elemento inseparable de los caños por donde se vierte en todo tipo de fuentes, adosadas o exentas, la deformación del rostro en virtud de la expulsión del agua, lo mismo que en el caso de las alegorías de los Vientos, establece en su grotesca representación de la fisonomía del cortejo dionisiaco adoptada, el preciosismo ornamental a la vez que la significación vitalista y fecundadora del líquido elemento, como puede desprenderse del sentido de la voz *mascherone* en la tratadística italiana[26]. Una vez más encontramos el valor pionero de los mármoles genoveses a través de la importación de piezas entre las que se encuentran fuentes tan bellas como la de la casa Almansa-Mañara, de amplio mar octogonal, cuyos lados ocupan sendas máscaras de faunos y deidades femeninas enlazadas por guirnaldas en medio relieve, de factura de segunda mitad de siglo XVI, en tanto que el agua vierte de un pie derecho con cuatro Hermes, posteriores al resto de

25 VILLAR MOVELLÁN, Alberto, *Guía…*, p. 32.

26 Según F. Baldinucci: «Dicesi ad una sorta di scultura, che rappresenta un volto o faccia, che abbia del macciangherо, simile a quella, che fingonsi avere i Satiri, i Bacchi, i Venti, e per lo più si suole mettere alle fontane, per finger che dalla lor bocca n´esca l´acqua, ed inoltri luoghi per ornamento, come mensole (BALDINUCCI, Filippo, Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua […]», Firenze, 1681), cit. en MONTIJANO GARCÍA, Juan María, *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*, Málaga, Universidad, 2002, p. 318, que traduce: «Dícese de un tipo de escultura que representa un rostro o una cara, que creían tener los Sátiros, los Bacos, los Vientos, y por lo normal se suelen colocar en las fuentes y en otros lugares como ornamento, como ménsulas».

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483

la fuente[27]. En cambio en la fuente de mármol de Carrara del patio principal de la Casa de Medinaceli los mascarones, que culminan el pie, bajo el Jano bifronte, sí responden al tipo convencional de bocas encañonadas, al igual que otros tantos, apenas visibles bajo el reborde de la gran taza.

Sin abandonar Sevilla, el Alcázar reúne en sus jardines y patios un conjunto de fuentes en las que puede verse una buena serie de máscaras del tipo que venimos analizando. Destaca por su calidad, la de Mercurio, en el jardín del Estanque, toda entera de bronce con diseño de Diego de Pesquera (1577) y fundición a cargo de Bartolomé Morel con ocho mascarones faunescos **[14]**. Grandes mascarones luce igualmente la fuente del estanque del Cenador del León, en mármol y de tamaño y factura menos refinada, que apuntan una cronología ya de pleno siglo XVII[28]. Todavía, en el pequeño patio de Levíes, en los aledaños del Cuarto del Almirante, resalta en el pie de una pequeña fuente un soberbio mascarón de fauno en piedra.

Genovés es igualmente el origen de la fuente malagueña de la plaza de la Constitución, si bien con añadidos autóctonos como la taza que lleva los ocho mascarones, cuya autoría corresponde a Miguel Ángel Alfaro (1637)[29]. Sin que fuera abundante este tipo de fuentes (el abandono y maltrato han distorsionado el paisaje urbano de bastantes ciudades andaluzas), durante los siglos del Barroco experimentó un incremento, más en espacios privados que públicos, aunque posteriormente se reaprovecharan en algunos casos para el ornato de la ciudad moderna. Este es el caso de la fuente de la Plaza de Bibrambla de Granada, que procede del desaparecido convento de San Agustín[30]; sorprendente por su tamaño y por su iconografía, tan ajena a un espacio religioso, sostenida en la base por cuatro gigantes y coronado por un Neptuno. En las dos tazas de que consta se destacan grandes mascarones en placas de mármol blanco, que parecen añadidos, por cuyas bocas vierte el agua, además de otras tantas en la base del Neptuno, siguiendo el mismo esquema que la de Málaga. Fuentes de taza con mascarones menudean por la ciudad de Granada, de las que destacaría la del Paseo de los Tristes, y otro tanto se podría decir de muchas ciudades andalu-

27 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, *El palacio de las Dueñas y las casas-palacio sevillanas del siglo XVI*, Sevilla, Fundación Cultural del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2003, p. 49.

28 El Cenador del León fue realizado por Diego Martín Orejuela, maestro mayor de los Alcázares entre 1643 y 1655. MARÍN FIDALGO, Ana, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, Guadalquivir, 1990, t. II, pp. 595-601.

29 AGUILAR, María Dolores, «Mar y mito en la Fuente de Génova (Málaga)», *Cuadernos ed Arte e Iconografía*, II, n.º 3, 1989, pp. 177-184.

30 Originariamente estaba en el Paseo de la Bomba, de donde se trasladó en 1940. GALLEGO BURÍN, Antonio, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad* (GALLEGO ROCA, F. J. ed.), Granada, Don Quijote, 1982, p. 226; GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M., *Guía…*, p. 230.

zas, pero para cerrar este apartado señalaría la bella fuente diseñada por Cayetano Acosta en 1756 para el segundo patio de la Fábrica de Tabacos de Sevilla con dos pequeñas tazas y una base con prótomos faunescos y mascarones de sátiros en las tazas. Del mismo autor son además los prótomos leoninos que corren bajo la cornisa del edificio para desagüe a modo de gárgolas.

14. Fuente de Mercurio. Jardín del Estanque (Alcázar de Sevilla)

Los pilares o fuentes adosadas con pila y/ o abrevadero, muy abundantes como equipamiento fundamental en todas las poblaciones, pero también inseparables de la vivienda de un cierto rango social, que gozaban del privilegio del suministro directo de los raudales municipales, ofrecen una gran variedad en cuanto a tipología y calidad arquitectónica y escultórica. Pilar excepcional por su diseño arquitectónico y plástico es el de Carlos V en la Alhambra de Granada, diseño de Pedro Machuca, pero con tres soberbios mascarones realizados en 1624 por Alonso de Mena, por los que vierten tres caños, personificaciones de los tres ríos granadinos: Genil, Darro y Beiro, barbados y con cabellera de frutos, fieles a la representación clásica de la fecundidad de las aguas **[15]**. En otro extremo, el de la sencillez y sobriedad compositiva, asumido por los cabildos municipales de pequeñas o medianas poblaciones, de muro desnudo cerrado por frontón y un determinado número de caños embocados en mascarones de tosca ejecución, pero de innegable filiación clásica. Sirvan de ejemplo los de los Ocho Caños de Ronda (Málaga), emplazada

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483

15. Pilar de Carlos V. Alhambra de Granada

en el barrio del Mercadillo y realizada bajo el reinado de Felipe V,[31] aunque tradicional por completo en su tipología, los mascarones que embocan los caños son de gran simpleza en su esquematismo, pero refuerzan su sentido benefactor con dos mascarones incrustados en los bordes del lienzo de muro, bifrontes, que parecen responder a un carácter exorcizador. De similares características, el de la calle Fuentes, en Gaucín (Málaga) **[16]**[32], pero más temprano, fechado en 1625, tiene seis protuberantes mascarones, menos esquemáticos que los de Ronda, aún dentro de una talla tosca.

No se puede, sin embargo, generalizar el esquematismo y la tosquedad en este tipo de pilares de los siglos del Barroco. Laujar de Andarax (Almería) es un buen ejemplo con el pequeño pilar en la céntrica plaza del pueblo; una pieza de excelente labor de talla, fechada en 1684, muy elegante, con dos mascarones dionisiacos sacados de los repertorios manieristas **[17]**, pero cuyos rasgos metamórficos responden a una plasticidad barroca. La fuerte persistencia de los modelos manieristas parece recobrar vigor en el pleno y tardío Barroco en todos los ámbitos en los que se aplicó este motivo ornamental y lo demuestra

31 MIRÓ, Aurora, *Ronda. Arquitectura y Urbanismo*, Málaga, Confederación de Cajas de Ahorros, 1987, p. 288.

32 Debo esta información, oral y gráfica, a Salvador Martín de Molina. También el pueblo de Coín, rico en fuentes y manantiales, cuenta con otra fuente de este tipo.

16. Pilar de la C/ Fuentes. Gaucín (Málaga)

17. Plar de Laujar de Andarax (Almería)

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483

18. Fuente del Rey. Priego (Córdoba)

una fuente absolutamente monumental en las postrimerías del barroco (1802): Fuente del Rey, en Priego (Córdoba), obra de Remigio del Mármol, que consta de tres estanques descendentes de planta mixtilínea de cuyos ondulados costados surgen 139 caños embocados en mascarones todos ellos diferenciados, aunque con tamaños distintos también, para cerrarse con el mascarón de desagüe de todo el conjunto, una fabulosa tragona, sin parangón con cualquier otra pieza en Andalucía, y próxima a las gigantes «bocas» de la arquitectura parlante de los manieristas italianos **[18]**. La villa de Priego fue pródiga en su brillante arquitectura barroca en fuentes particulares con mascarones, si bien se han perdido la mayoría, pero todavía subsiste un espléndido ejemplar junto a la iglesia de la Aurora, que perteneció a la casa ducal de Priego, presidida por un enorme mascarón de fauno en mármol rojo.

Pero si las formas caprichosas y sofisticadas de las máscaras como ornamento arquitectónico podían satisfacer el gusto de las capas más cultas y detentadoras del poder, a la vez que estímulo para la constante necesidad de invención del Renacimiento, incrementada en el Barroco, como ya pusiera de manifiesto Vasari[33], en el círculo más estricto de la contrarreforma católica sufren el rechazo

33 Véase nota 15.

de la desconfianza hacia lo que el cardenal Palleotti consideraba «meros caprichos de los pintores y vanos fantasmas de su *irracional* imaginación»[34]. En consecuencia, parecería lógico que desaparecieran o escasearan estos motivos en la arquitectura religiosa desde finales del Quinientos en adelante; sin embargo, esto ocurre solo de forma parcial y por parte de determinados arquitectos, lo que puede obedecer tanto a un control normativo de los prelados, como a los propios criterios de aquellos maestros, que observadores de las objeciones hechas al tema por parte de teóricos, como Daniele Barbaro, que las rechazaba de plano, o con las limitaciones que recomendaba Serlio y Lomazzo para su uso. Lo cierto es que en este capítulo tan importante, por abundancia de obra, en Andalucía y en España, que es la arquitectura religiosa, tras un breve periodo, que comprende aproximadamente el primer tercio del siglo XVII, a partir de esa fecha se reanuda su aplicación, tanto en interiores como exteriores, con no menos fantasía y profusión, reactivándose los repertorios manieristas, que al igual que en la arquitectura civil reverdecen en el Barroco pleno y final. Esto no es óbice para que, a nuestro juicio, se intentara una acomodación de la temática al decoro cristiano, de lo que encontramos indicio en una pintura de la iglesia carmelitana de San José de Córdoba, *La Historia de Elías*, donde se representa la fachada de un templo cuyas pilastras que la enmarcan llevan por capitel dos mascarones de tipo angelical, pero estas cabezas aladas no pasaron a la arquitectura barroca sino como elemento casi imprescindible de la fronda ornamental de las yeserías y de las ménsulas y pedestales de retablos y otros muebles, sin olvidar el amplio uso que ya hiciera de ellos la arquitectura renacentista en arcos y frisos. Tan solo sugeriría como equivalente de gran mascarón cristiano la efigie de Cristo tallada en el paño de la Verónica, *Santo Rostro*, como se la denomina en Jaén, en cuya fachada de la catedral ocupa un lugar destacado sobre el balcón principal.

Sevilla, que mantiene viva durante el primer tercio del Seiscientos la impronta del acusado manierismo que hemos visto en su arquitectura civil, traslada al ámbito religioso la pervivencia del mascarón profano clásico y además de forma decantada en interiores comedidos en lo decorativo, como la iglesia del antiguo convento de trinitarios, donde Miguel de Zumárraga y un religioso, fray Miguel de Peñalosa, junto con Andrés de Oviedo[35], decoran la media naranja

34 «I pittori [...], cercarono accomodare l´arte loro a questa favolosità, aggiungendovi poi ciascuno altre cose di suo capriccio, secondo che l´ingegno suo gli porgeva, e cosí introdussero questi fantasma e monstruosità grottesche». PALLEOTTI, Gabriele, *Discorso intorno alle imagine sacre e profane...,* Bologna, 1582, en BAROCCHI, Paola, *Scritti...,* t. III, p. 2.650.

35 ARENILLAS, Juan Antonio, *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura del siglo XVII*, Sevilla, Diputación, 2005, pp. 148-149.

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483

con unos estrechos radios que rematan en la base con una cartela manierista en la que se destacan sendos mascarones dionisiacos. Todavía, en 1647, Diego Gómez, al servicio del arzobispado, diseña una fuente para el segundo patio del palacio episcopal, en la que pese a la condición de su destinatario, se impone el cultismo humanista propio de un palacio del Renacimiento y así la fuente, aparte de rematarse con un Hércules[36] (lo que también se puede interpretar como un trasunto de Cristo) despliega el consabido elenco de mascarones y máscaras «ad hoc», ya vistas, desde el mar de la base hasta la taza y pedestal en tamaños y figuras variadas.

En la segunda mitad del siglo, y bajo la eclosión de las carnosas y tupidas yeserías con que irrumpen en el escenario hispalense, los mascarones hacen su aparición metamorfoseándose con la ondulada hojarasca adquiriendo nuevas variantes por lo general de expresiones poco o nada trágicas ni deformadas. Uno de los mejores y más tempranos ejemplos son los mascarones «báquicos» de la media naranja de la iglesia de los Terceros, justo en la mitad del siglo, máscara fitomorfa entre racimos de uva, que habría de interpretarse en clave eucarística. Más «clásicos», pero de gran tamaño son los mascarones de las pechinas de la célebre escalera construida por fray Manuel Ramos en la última década del siglo **[19]**. De mayor fantasía si cabe son los de las yeserías de la iglesia de santa María la Blanca, tradicionalmente adjudicadas a los hermanos Borja, aunque recientemente se han manejado los nombres de Juan González y de Pedro Roldán[37], en tanto que en la capilla mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad, ahora sí con ejecución de los Borja, aunque sin autoría segura del diseñador, aparecen máscaras de signo fúnebre de inspiración miguelangelesca. Algo anterior en el tiempo, de 1657, datan los mascarones, que entre carnosa hojarasca en piedra, realizan Pedro, Pablo y Miguel Borja en los antepechos laterales de la nave de El Sagrario de la catedral sevillana, también fitomorfas, al igual que las dibujadas en los azulejos de la sacristía del mismo templo, de Diego de Sepúlveda.

En Granada, el italianismo de cuño manierista en la ornamentación de fines del Quinientos prosigue a comienzos de la siguiente centuria en la iglesia de la Compañía de Jesús, San Justo y Pastor, donde encontramos una amplia serie de mascarones en la base de las cartelas que encierran los bustos de los santos mártires jesuitas, muy emparentados con los que aparecen en la bóveda de la escalera del convento de Santa Cruz la Real de la misma ciudad, obra finisecular del siglo XVI. Mascarones que se encuentran asimismo en las pechinas de la cú-

36 *Ibid.*, p. 110.
37 *Ibid.*, p. 177.

19. Escalera del convento de los Terceros. Sevilla

pula de la iglesia bajo los escudos de Bartolomé Veneroso –realización de Alonso de Mena– promotor de la obra y cuyos restos reposan en su capilla mayor. Recordemos que a los Veneroso se les debe el patrocinio del vecino Colegio de San Bartolomé y Santiago, donde aparecen en fachada máscaras, al igual que en la casa casi frontera, palacio de los Señores de Ansoti (hoy Colegio Notarial), también procedente del repertorio manierista italiano. Esa tradición itálica se ve interrumpida a partir de la mitad de siglo por la aparición de un tipo más grotesco, envuelto por lo general en la hojarasca barroca. Así lo vemos en la fachada de la catedral coronando las pilastras del segundo cuerpo, ornamento en su conjunto ajeno a Cano, como subrayó Taylor[38], pero fruto del gusto por los «caprichos», que en torno a 1680 el cabildo quería introducir. De entre esos caprichos los hay sin duda canescos (niños, guirnaldas, conchas) pero los apretados cogollos de hojarasca con los mascarones en su interior, se encuentran más alejados del Racionero y cabe pensar que entre los maestros que prosiguieron la fachada, José Granados y Melchor de Aguirre, sea este último el más proclive a tales motivos, como ya hemos tenido ocasión de comprobar.

38 TAYLOR, René, «El arquitecto José Granados de la Barrera», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, XII, n.º 23, 1975, pp. 8-9.

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483

20. Panteón de los Condes de Buenavista. Iglesia de la Victoria (Málaga)

Esta tendencia hacia lo grotesco en la segunda mitad del Seiscientos se confirma en otros lugares acelerándose hacia finales del siglo y buena parte del s. XVIII. Al filo de los dos siglos, la cripta de los Condes de Buenavista en la iglesia conventual de la Victoria de Málaga, obra atribuida a Felipe de Unzurrúnzaga[39], introduce un tipo de máscara *ad hoc*, desde los prótomos casi repugnantes en las bases de los catafalcos hasta la serie específicamente funeraria en ménsulas y pedestales **[20]**. A su vez, en Antequera, se decora la bóveda del presbiterio de la iglesia conventual de San Agustín con yeserías calificadas de «exóticas» por referencias formales con la América hispana[40], entre las que

39 CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, *Málaga Barroca*, Málaga, Universidad y Colegio de Arquitectos, 1981, pp. 228-230.

40 Observación hecha por BONET CORREA, Antonio, «Una valoración urbana y artística de Antequera», en FERNÁNDEZ, José M., *Las iglesias de Antequera*, Antequera, Caja de Ahorros de Antequera, 1971, p. 40. También, ROMERO BENÍTEZ, Jesús, *Guía artística de Antequera*, Antequera, Caja de Ahorros de Antequera, 1981, p. 148. La fecha de estos motivos ornamentales, costeados por conde de Bobadilla en 1743 y realizados por Juan Roldán: CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga…,* p. 303.

21. Mascarones y gárgola de la catedral de Jerez

destaca un mascarón policromado en la clave verdaderamente exorcizante por su demoniaca factura. En la fachada-torre de la iglesia de San Miguel, en Jerez de la Frontera, adoptan también un aspecto terrorífico en los intercolumnios y entre los nichos con santos y en los dados sobre las columnas. Esta obra, realizada en el último cuarto del siglo XVII por Diego Moreno Meléndez, quien ya da muestras de este gusto en el exterior de la catedral de la misma ciudad, está en relación con Leonardo de Figueroa (1650-1730), una de las grandes figuras de la arquitectura barroca en Andalucía, quien gusta también de introducir este tipo de máscaras y mascarones en los exteriores de los templos sevillanos, caso de la torre de la Colegiata de El Salvador, aunque significativamente combinadas con cabezas de querubes reservando para estos los capiteles de las pilastras y para los monstruos el fuste, mientras que en San Luis de los Franceses son los mascarones los que ocupan el capitel en las columnas de las torres. No obstante, la mayor concesión a la fantasía y al exotismo de Figueroa esté en la cúpula de la iglesia de la Magdalena, donde los caballetes de la cubierta acampanada llevan a modo de antefija una máscara negra, si bien la nota exótica la pongan mejor las grotescas figuras hipercefálicas de la linterna de clara impronta americana **[21]**.

Otro gran arquitecto del Barroco, Hurtado Izquierdo, por el contrario relega el mascarón grotesco a obras civiles, aunque sean de patrocinio religioso, caso del Hospital Salazar de Córdoba **[22]**, mientras que para la capilla de este mismo

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483

22. Exterior de la cúpula de San Pablo, Sevilla

obispo en la catedral (actual museo) retorna a la tradición italiana, sobre todo en la cripta donde las pilastras cajeadas llevan en su base mascarones ululantes, fitoformes y calaveras con tiara, en perfecta sintonía con el espacio y su función. Este conocimiento y uso de la máscara clásica lo demuestra de nuevo en los pedestales de las columnas del Sagrario de la catedral de Granada, donde combina tres modelos: uno antropomorfo, otro fitoforme y un tercero zoomorfo. Siguiendo esta pauta de reverdecimiento de la máscara manierista en el siglo XVIII, la catedral de Málaga muestra grandes mascarones en la parte superior de los «cubos» que flanquean las portadas laterales **[23]**, terminados y ornamentados bajo la dirección del arquitecto Antonio Ramos hacia mediados de la centuria[41].

El uso de este tipo de máscara en edificios religiosos se extiende por toda Andalucía en el XVIII. Las encontramos en la bóveda, reconstruida en 1746, de la sacristía de la catedral de Guadix; aparecen como mascarones versión grotesca en la barroca fachada de San Justo y Pastor de Granada y en las iglesias de Huércal-Overa y de Albox, diócesis de Almería, en sendas claves sobre la puerta principal; en Estepona (Málaga) en el friso de la portada o en Morón (Sevilla), por Diego Antonio Díaz, en los capiteles de las pilastras de las hornacinas laterales

41 *Ibid.*, p. 155.

23. Hospital del cardenal Salazar, Córdoba

24. Tribuna de la iglesia de Madre de Dios. Antequera (Málaga) (Foto de R. Camacho, *Málaga Barroca…*)

de la fachada de su iglesia parroquial, por citar ejemplos de puntos distantes en el territorio andaluz. A lo que habría que unir la continuidad de su uso en las yeserías de bóvedas en capillas y camarines, ya iniciado en el XVII, extendido por toda la región. Pero para cerrar el tema resaltaría un mascarón fitoforme de grandes proporciones, bajo la tribuna de la iglesia conventual de Madre de Dios **[24]**, en Antequera, que bien podría considerarse como un sello monumental a una intensa y espléndida trayectoria ornamental mantenida en esta ciudad malagueña durante los siglos del Barroco.

GALERA ANDREU, Pedro A.: «La máscara arquitectónica en Andalucía», *Boletín de Arte*, n.º 34, 2013, pp. 89-123, ISSN: 0211-8483