

EL *CODEX ESCURIALENSIS* LLEVADO POR EL ARTISTA A LA CALAHORRA EN EL OTOÑO DE 1509 *

POR

GUSTINA SCAGLIA

Queens College, City University of New York

† *In memoriam*
(1916-2003)

La autora aporta nuevas identificaciones de los dibujos del *Codex Escorialensis* que se usaron como modelos para los relieves del castillo de La Calahorra. Además ha investigado el propósito con el que se marcaron con cruces y notas en una mezcla de italiano y latín veintitrés de esos dibujos. Finalmente, establece como fecha de llegada del codex al taller de La Calahorra la misma que la de iniciación del patio del castillo, es decir 1509.

Palabras clave: Motivos ornamentales. Codex Escorialensis. La Calahorra

The author offers new identities for a number of figural drawings in the *Codex Escorialensis*, used as models for reliefs in the castle at La Calahorra. She also investigates the purpose of cross-marks and notes in Italian-Latin on twenty-three of these drawings. Finally, she establishes the arrival date of the codex in the workshop of La Calahorra at the initiation of the castle's courtyard in 1509.

Key words: Ornamental motifs. Codex Escorialensis. La Calahorra.

El *Codex Escorialensis* fue entregado al Monasterio de El Escorial en 1576 tras la muerte de Diego Hurtado de Mendoza y Pacheco (1503-1575). Parece que él lo había recibido en herencia de su prima Mencía de Mendoza y Fonseca (1508-1554), quien se casó con Fernando de Aragón, duque de Calabria, y residían en Valencia. Mencía había heredado los bienes de su padre, Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (1473-1525), cuyo padre, el Cardenal Pedro González de Mendoza (1428-1500), nombró a Rodrigo marqués de Zenete en 1492 y señor de Cid ¹.

Las investigaciones sobre el *Escorialensis* (Codex 28.II.12), cuaderno de dibujos de artista anónimo florentino, empezaron en 1905 con un facsímil y un análisis crítico de Hermann Eg-

* La revisión de la traducción de este artículo la ha realizado la Dra. Isadora Rose de-Viejo.

¹ Cristina Arteaga y Falguera: *La Casa del Infantado*. Madrid, Duque del Infantado, 1940. Ángel González Palencia y Eugenio Mele: *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza (1503-1574)*. Madrid, 1941. Francisco Layna Serrano: *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos xv y xvi*. Madrid, 1942. Helen Nador: *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance, 1350 to 1550*. New Brunswick, New Jersey, 1979.

ger. Más tarde Hanno-Walter Kruft propuso que la fecha de terminación tuvo que ser anterior a 1509. Margarita Fernández Gómez examinó el *Codex Escorialensis* con respecto a los dibujos de los mismos temas que aparecen en el *Libro* de Giuliano da Sangallo y en el *Codex S.IV.6* de la Biblioteca Comunale de Siena ². Fernando Marías estableció 1506 como el año de la llegada del *Escorialensis* a España y quizá al taller de La Calahorra, el castillo entonces en construcción para Rodrigo de Mendoza, situado al este de Granada en las estribaciones de Sierra Nevada ³. Yo misma he replanteado la concepción de La Calahorra como castillo-palacio desde el principio (1491-1515) ⁴.

Este artículo busca respuestas a las siguientes preguntas: ¿quién llevó el cuaderno de dibujos al obrador de La Calahorra?; ¿cuándo se llevó al taller?; ¿cómo se utilizaron los dibujos?; ¿quién marcó los dibujos con cruces y añadió las notas a veintitres de los dibujos?; y, finalmente, ¿cuál fue el propósito de todo ello?

El «Codex Escorialensis» fue llevado por el artista florentino a La Calahorra

Según Marías, el portador del cuaderno de dibujos al taller del Castillo fue Rodrigo de Mendoza, quien lo habría traído consigo tras su segundo viaje a Roma en 1506. Marías y Miguel Falomir Faus publicaron pruebas de la fecha de nacimiento en 1473 ⁵. Demostraron, asimismo, que el primer viaje de Rodrigo a Roma tuvo lugar entre 1499-1500, y que también pasó por Nápoles y Milán camino de Génova, donde embarcó para Valencia el 22 de junio de 1500. Mientras que se construía La Calahorra, Rodrigo y su primera mujer, Leonor de la Cerda y Aragón, vivían en Jadraque (Guadalajara), hasta la muerte de ella en 1497 ⁶. Rodrigo estuvo en Roma de nuevo durante dos años: después de noviembre de 1504 hasta abril o julio de 1506. Se había casado en segundas nupcias en 1504 con María de Fonseca y Toledo (m. 1521), y residían habitualmente en Valencia ⁷. Las actividades de Rodrigo en Roma, durante sus dos estancias, no están documentadas. Sin duda, Rodrigo se apasionó por las antigüedades romanas tanto como su padre y su primo hermano, Iñigo López y Luna (1442-1515). Éstos habían viajado a Nápoles, Roma y Florencia durante la década de 1480, y desde 1492 habían promovido el ideal del arte «all'antica» o «alla romana» para nuevos monumentos funerarios en España ⁸.

Por lo que yo sé, un aristócrata no podía llevarse un cuaderno de dibujos propiedad de un artista. ¿Por qué se lo pediría Rodrigo al artista florentino para luego abandonar a su creador en Roma o Florencia? Su primo Iñigo trajo consigo a España desde Roma en 1487 al erudito

² Hermann Egger: *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*. Wien, 1905-06. Hanno-Walter Kruft: «Concerning the Date of the Codex Escorialensis». *Burlington Magazine*, CXII, 1970, 44-47. John Shearman: «Raphael, Rome, and the Codex Escorialensis». *Master Drawings*, 1977, XV, 2: 107-146. Margarita Fernández Gómez: «El autor del Codex Escorialensis 28.II.12». *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 74, 4, 1992: 125-136. M. Fernández Gómez: «Una nueva lectura del Palacio de La Calahorra». *Traza y Baza*, LX, 1985, 103-119. Un facsímil nuevo (2001) patrocinado por la Región de Murcia y el Consejo General de la Arquitectura Técnica de España.

³ Fernando Marías: «Sobre el Castillo de La Calahorra y el Codex Escorialensis». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid*. 1990, II: 117-129.

⁴ G. Scaglia: «The Castle of La Calahorra: its Courtyard Conceived by a Florentine on the Work-site». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2001, XIII, 87-96.

⁵ Miguel Falomir Faus y F. Marías: «El primer viaje a Italia del Marqués de Zenete». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1994, VI: 101-108.

⁶ Marías (n. 3), 122.

⁷ Marías (n. 3), 122-3. Falomir Faus y Marías (n. 5), 104-5.

⁸ Marías: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*. Madrid, 1989. Para los viajes de Iñigo López de Mendoza a Nápoles, Roma y Florencia en 1480: González Palencia y Mele (n. 1), I: 6-14, 28. Iñigo López como huesped de Lorenzo de Medici está citado en el *Dizionario biografico degli Italiani*, 1994, XLIV: 532 (Domenico Fancelli). F. de B. San Román: «Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1931, VII, 153-161. Sergio Ortolani: *S. Croce in Gerusalemme*. Roma, 1969: 22-23, 78.

Pietro Martir d'Angheria (1459-1526). D'Angheria había trabajado con el arqueólogo Pomponio Leto en Roma. Rodrigo, cuando tenía dieciseis años, había conocido a Pietro Martire durante la batalla de Baza en 1489. Andrea Sansovino es el primer artista conocido que viajó al extranjero con la intención de trabajar, llevando consigo sus cuadernos de dibujos durante las dos estancias suyas en España y Portugal. A petición del rey Juan II de Portugal, Lorenzo de Medici envió a Sansovino a Lisboa en 1491, para trabajar en proyectos de arquitectura y escultura. Sansovino salió de Nápoles hacia Málaga y luego viajó por tierra a Lisboa. A finales de 1497 regresó a Florencia por la misma ruta desde Portugal. Giorgio Vasari adquirió un dibujo de Sansovino para el palacio del rey de Portugal⁹ y los Uffizi poseen el dibujo, firmado por Sansovino, para la tumba del Príncipe Alfonso de Portugal (m. 1491)¹⁰.

Si el artista no acompañó al marqués de Zenete al marcharse de Italia en 1506, tendríamos que preguntarnos por los avatares del cuaderno de dibujos. H.W. Kruft y Marías han afirmado que la intención del Marqués fue utilizar los dibujos del cuaderno como modelos para la ornamentación de su castillo. Esto es evidente en los seis dibujos de grutescos e imágenes romanas reproducidos por los escultores españoles en jambas de puertas y balcones. No obstante, sin la presencia del artista florentino o de un erudito, el Marqués no podía discernir el uso de las vistas de Roma mezcladas con capiteles, basamentos, entablamentos, planos, adornos y estatuas romanas identificados únicamente por su ubicación en sitios públicos, en iglesias o en colecciones particulares. Sólo un erudito que conociera Roma, podría haber aconsejado al maestro arquitecto sobre la selección de los dibujos para La Calahorra en 1510-1512. Si bien Rodrigo podía conocer los lugares específicos de las antigüedades, no podría identificar las estatuas y los relieves de los que no consta procedencia en el *Codex*, y así no podría saber si venían de la columna de Trajano, o de colecciones particulares o de iglesias. De manera que el Marqués empleó a los arquitectos y a los artistas para honrar a su propia persona a la vez que para embellecer su Castillo-palacio con características «all'antica».

Si el artista hubiera acompañado a Rodrigo en 1506, entonces habrían pasado tres años antes de que los escultores españoles utilizaran en septiembre-noviembre de 1509 el dibujo de un capitel compuesto (fig. 1; fol. 22r, el primero a la derecha). Los españoles lo usaron como modelo para dieciseis capiteles y además para otras cuatro parejas de capiteles de piedra de Sierra Nevada para la arquería del piso bajo. Este hecho inauguró la serie de copias de los diseños del florentino que había venido aquí (1506) con la meta de crear los modelos¹¹. Yo justifico la llegada del artista con su cuaderno de dibujos aproximadamente entre septiembre y noviembre de 1509, basándome tanto en las pruebas gráficas como en una fecha anotada en otro cuaderno. El humanista-erudito florentino Giovanbattista Brunelleschi (activo en Roma entre 1509 y 1513, m. 1574), escribió la fecha del 20 de mayo de 1509 en un cuaderno (*Codex A 78. 1*, Biblioteca Marucelliana, Florencia). Anteriormente, Brunelleschi había copiado no menos de diez dibujos del *Codex Escurialensis*, incluyendo algunos de la última sección hechos por un segundo o tercer artista quien se había basado en el *Libro* de Giuliano da Sangallo¹².

⁹ G. Hayden Huntley: *Andrea Sansovino Sculptor and Architect of the Italian Renaissance*. Cambridge, Mass., 1935: 32-41. Cita a Vasari quien dijo que él tuvo en su poder el dibujo de un palacio con torres diseñado por Sansovino para el Rey de Portugal. Mi opinión sobre la sugerencia de Rafael Moreira citado por Falomir Faus y Marías (n. 5, p. 108, n. 39), acerca de que Andrea Sansovino llevó el *Codex Escurialensis* a La Calahorra, es que Sansovino no pudo haber viajado con el cuaderno de dibujos de otro artista. Cuando Sansovino viajó a España y Portugal, el artista del *Codex Escurialensis* conservaba consigo su cuaderno en Florencia o Roma.

¹⁰ Guido Battelli: *Andrea Sansovino e l'arte Italiana della rinascenza in Portogallo*. Florencia, 1936, 5-11, fig. 4.

¹¹ Scaglia (n. 4).

¹² G. Scaglia: «Eleven Facsimile Drawings of the Pantheon's Vestibule and the Interior in Relation to the Codex Escurialensis and Giuliano da Sangallo's *Libro* Drawings». *Architectura*, 1995, XXV.1, 9-28. El cuaderno de dibujos de Brunelleschi está citado por A. Giuliano: «La Roma di Battista Brunelleschi». *Rendiconti dell' Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli*, 1971, XLVI, 43-50.

Sangallo, por su parte, anteriormente, había copiado algunos de los dibujos del *Escorialensis* en su *Libro*.

Para mí, estos intercambios indican que en algún momento después de mayo, quizás en septiembre de 1509, el artista del *Escorialensis* viajó con su cuaderno de dibujos para trabajar en el extranjero por su propia iniciativa o patrocinado por los constructores de la Calahorra. El artista quizá viajó desde Florencia o Roma a Nápoles, y después al taller de La Calahorra, donde murió. Se utilizó uno de los dibujos de su cuaderno para crear el capitel compuesto (fig. 1) antes de diciembre de 1509, a la vez que se encargaron mármoles de Carrara para iniciar la logia de La Calahorra. Seis dibujos de figuras fueron reproducidos como bajorrelieves en las ventanas y en las jambas de las puertas del Castillo en 1510-1512. Sus viajes de trabajo se parecieron a los de Andrea Sansovino y Domenico Fancelli (1469-1519), el florentino que salió de las canteras de Carrara para construir tumbas y monumentos en Sevilla, Ávila, Granada, y Zaragoza donde él falleció.

Se utilizó el *Codex Escorialensis* por primera vez en el otoño de 1509, por un erudito en antigüedades a quien yo llamo el «anotador italiano», por sus apuntes en italiano y latín, y sus cruces añadidas en veintitres de los dibujos (figs. 1-5). Como veremos más adelante el «anotador italiano» era uno de los dos eruditos que vinieron de Roma para dirigir la selección de los seis dibujos de las imágenes romanas y de un relieve del cuaderno de dibujos. Los utilizaron en la puerta del Salón de los Marqueses de la logia sur, y en los pedestales del balcón a la derecha de la escalera de la logia. Dado que ninguno de estos dibujos tienen anotaciones o cruces, otro erudito o el «anotador» los aconsejó verbalmente.

Las imágenes romanas y un bajorrelieve fueron seleccionados por su aspecto visual. El artista no los había identificado por sus nombres sino por los sitios de Roma donde se hallaban (ff. 15v, 31, 37, 48v, 53, 64v). Los ropajes, las actitudes de los cuerpos, las cabezas y los pies de las figuras están perfectamente tallados. Dado que no hay señales de mucha manipulación en el cuaderno, los dibujos debieron de ser copiados para su utilización en las obras. No se utilizaron dos antigüedades: *Estatua de una mujer vestida con chitón* [Statue of a Woman in Chiton, fol. 47v], situada en «chafarelli». La casa del Cardenal Próspero Caffarelli estaba en el Campo di Fiore de Roma. Y el relieve de una *Doncella con una cesta de fruta* [Maiden Holding a Basket of Fruit, fol. 51v], situada «in sulla piazza di sancto petro» («en la plaza de San Pedro»).

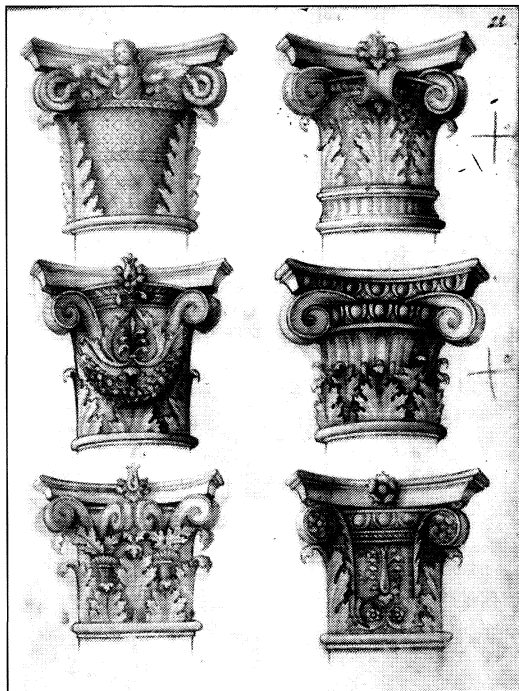
Santiago Sebastián al estudiar las notas sobre los lugares y los dibujos, a la vez que hace una investigación de las figuras de los marcos en La Calahorra, las identificó por primera vez en 1969¹³. Phyllis Bober y Ruth Rubinstein corroboraron o cambiaron sus identificaciones, colocaciones, fuentes y colecciones actuales en 1986. Yo citaré los números del catálogo y la información de Bober y Rubinstein en corchetes en los sitios correspondientes¹⁴.

La *Diosa de la Victoria* [Victory o Nike, fol. 31], que no lleva indicación sobre su ubicación, es *La Victoria escribiendo en un escudo* [Victory Writing on a Shield, cat.170], una figura de los relieves de la columna de Trajano, identificada por primera vez por Egger. La figura que Sebastián llamó *Afrodita* [Aphrodite, fol. 54v], «santo apostolo» (SS. Apostoli de Roma) es la *Diosa Marina* [Sea-Goddess, cat. 637], una estatua en Villa Borghese de Roma¹⁵.

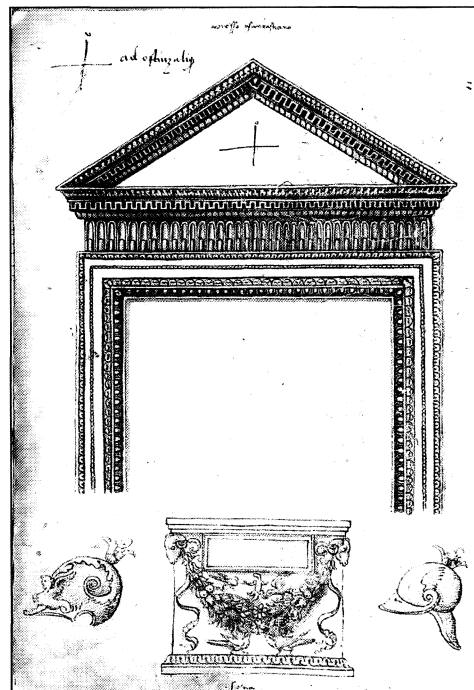
¹³ Santiago Sebastián: «Antikisierende Motive der Dekoration des Schlosses La Calahorra bei Granada». *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte Spaniens (Spanischs Forschungen der Görresgesellschaft)*, 1969, XVI, 185-188. Hanno-Walter Kruft: «Un cortile rinascimentale Italiano nella Sierra Nevada. La Calahorra». *Antichità Viva*, 1969, VIII, 35-51. Fernández Gómez (n. 2: 1985), 103-119.

¹⁴ Phyllis P. Bober y Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists and Antique Sculpture*. Oxford, 1986.

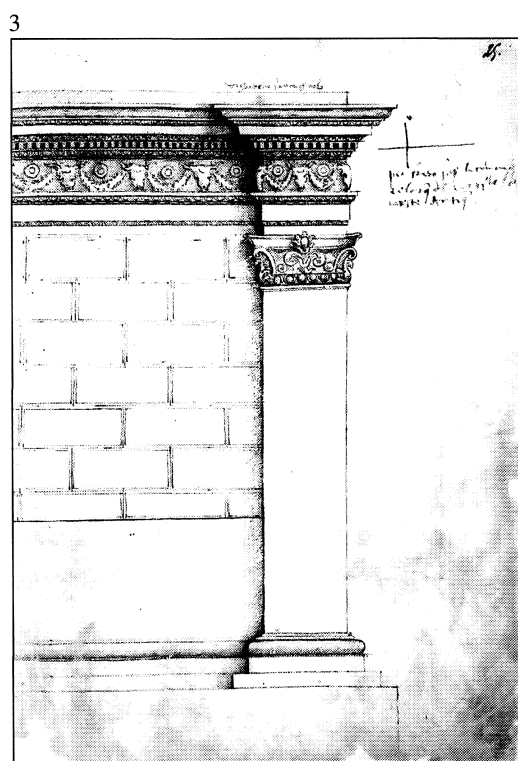
¹⁵ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich y Munich, 1984-1998. Aphrodite, II.1, p. 2-151; II.2, Cat. 1-1569. No incluye el tema de la *Diosa del Mar* [«Sea Goddess»]. Aphrodite, en Oskar Seyffert: *A Dictionary of Classical Antiquities*, ed. H. Nettleship and J.E. Sandys, Nueva York, 1958: 38-40.



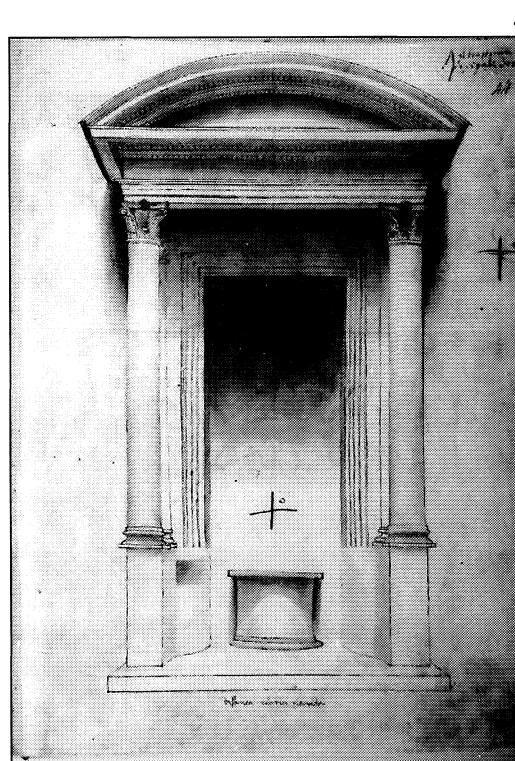
1



2



3



4

Fig. 1. *Codex Escorialensis*. Capiteles. (Foto Patrimonio Nacional).

Fig. 2. *Codex Escorialensis*. Marco de puerta cerca de la iglesia de San Sebastián. (Foto Patrimonio Nacional).

Fig. 3. *Codex Escorialensis*. Pared lateral con entablamento del Castel Sant' Angelo. (Foto Patrimonio Nacional).

Fig. 4. *Codex Escorialensis*. Tabernáculo de mármol. (Foto Patrimonio Nacional).

AEA, LXXVII, 2004, 308, pp. 375 a 383

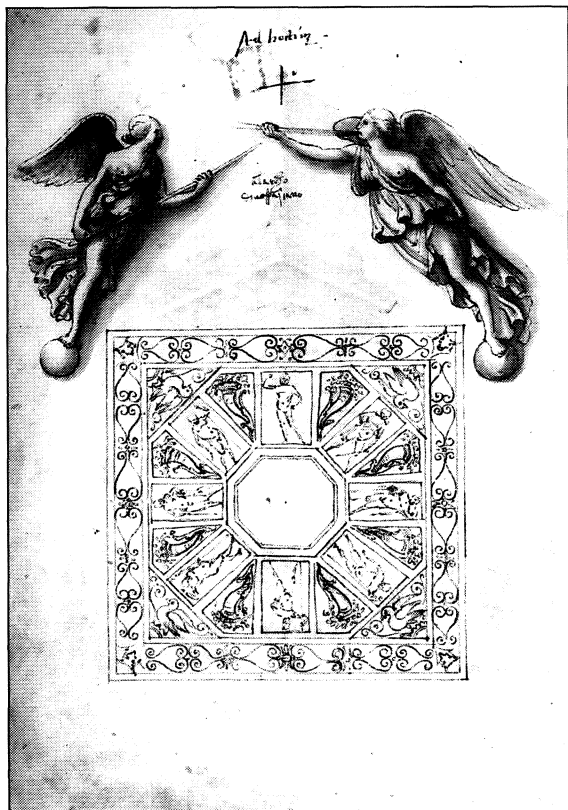


Fig. 5. *Codex Escorialensis*. Victorias aladas. (Foto Patrimonio Nacional).

Hércules [Hercules, fol. 37], «del chardinale di siena trovato i monte chavallo nela chapella derchole» («del Cardenal de Siena, encontrado en el Monte Cavallo en la Capilla de Hércules»), es *Hércules descansando* [Hercules Resting, cat. 130] en Villa Borghese de Roma. El Cardenal sienés era Francesco Piccolomini cuyo palacio estaba cerca de S. Andrea della Valle en Roma¹⁶. Monte Cavallo, dado como el lugar donde se encontró la estatua, es el Quirinal.

Se creyó que la mujer vestida sujetando una cornucopia representaba *La Abundancia* [Abundantia (Fortuna), fol. 48v], la diosa de la Buena Suerte, «messer Grifonetto» (la casa Griffoneti o Griffoni estaba al pie del Quirinal). Hoy día se reconoce entre las figuras del *Sacrificio con una Victoria* [Sacrifice with a Victory, cat. 169], un relieve romano de la colección Grifonetti, en el Louvre¹⁷. *Apolo* [fol. 53], «nel orto di sa piero in vinhola» («en el jardín de San Pietro in Vincoli») es *Apolo Belvedere* [cat. 28], ahora en los Museos Vaticanos, Cortile del Belvedere. Este Apolo figura idénticamente otra vez sin citación de lugar [fol. 64]¹⁸. Según Egger, *Tritones y*

Nereidas con una máscara del Océano [Tritons and Nereids and an Ocean Mask, fol.15v], «in santapostolo» (SS. Apostoli, Roma), derivan del relieve de un sarcófago en la iglesia, pero, actualmente, no hay información sobre ello. Sin embargo, uno semejante está en la Villa Borghese de Roma¹⁹.

Evidentemente, el objetivo del erudito-selector del taller de La Calahorra era resaltar la erudición de Rodrigo de Mendoza como propulsor del arte «all-antica». Igual que su padre y su primo hermano, Rodrigo era latinista y estudió retórica, historia y literatura en Toledo y en la Universidad de Salamanca donde dos profesores suyos eran eruditos-humanistas italianos²⁰. Uno era Lucio Marineo Siculo, de Sicilia y el otro era Pietro Martire d'Angheria, quien había

¹⁶ *Lexicon* (n. 15), Herakles, IV.1, p. 728-838, IV.2, Cat. 4-1696, p. 444-559; Herakles, V.1, p. 1-262, V. 2, Cat. 1698-3520, p. 6-161. Bober y Rubinstein (n.14, p. 165, Cat. 130) dicen que *El Reposo de Hércules* [Hercules Resting] viniera posiblemente de la colección de escultura del Cardenal Próspero Colonna. Heracles en O. Seyffert (n. 15): 280-285.

¹⁷ No hay imágenes en *Lexicon* (n. 15) en Abundantia, I.1, p. 7-10. I.2, Cat.1-23, p. 15-18. Fortuna, en Seyffert (n. 15), 239-40.

¹⁸ *Lexicon* (n. 15), Apollo, II.1, p. 183-327, II.2, Cat. 5-621, p. 182-353. Cat. 79, Apollo Belvedere. Apollo, en Seyffert (n. 15), p. 41-44.

¹⁹ *Lexicon* (n. 15), Nereides, VI.1, p. 785-824, VI.2, Cat. 2-486, p. 456-515. Una variante de la Nereida es cat. 250, p. 487 en Roma, Villa Borghese. Seyffert (n. 15), p. 415, Nereus, p. 654, Triton. Bober y Rubinstein (n. 14), cat. 102, 103, 104, Nereidas y Tritones. En el marco de la portada del nicho que está encima a la derecha, la figura de *La Fortuna con los ojos vendados y sujetando una cornucopia* [Fortune Blindfolded and Holding a Cornucopia] no aparece en el *Codex Escorialensis*. Según Bober y Rubinstein [p. 87], la Fortuna con los ojos vendados es un concepto renacentista.

²⁰ Marías (n. 3), 122. Diego Clemencin: «Elogio de la Reina Católica Doña Isabel». *Memorias de la Real Academia de la Historia*, 1821. Caro Lynn: *A College Professor of the Renaissance. Lucio Marineo Siculo among the Spanish Humanists*. Chicago, 1937, 93, 110, 249 (Pietro Martire).

nacido cerca del lago Maggiore, y fue traído a España desde Roma en 1487 por Íñigo López de Mendoza. Pietro Martire luchó en las batallas de Baza (1489) y Granada (1491) donde Rodrigo y él se conocieron. Pietro tenía catorce años más que Rodrigo²¹ y fue extraordinario profesor, ensayista-literato y embajador del rey Fernando, quien lo mandó al Cairo en 1502. Pietro llegó a ser arzobispo de Granada en 1503, precisamente la diócesis donde estaba La Calahorra y está enterrado en la Catedral²². Sus conocimientos de las antigüedades y las inscripciones latinas fueron adquiridos en Roma a través de su amistad con el eminente arqueólogo-erudito, Pomponio Leto. Cuando Rodrigo hizo sus dos viajes a Roma, Pietro Martire estaba en Granada y cuando Rodrigo volvió se fue a residir en Valencia. Quizás Pietro Martire conoció al artista del *Codex Escorialensis* al llegar éste al taller de la Calahorra en 1509.

Aunque no es posible identificar a Pietro Martire como el erudito-selector, es posible que él guiese la selección de las imágenes para las jambas de las puertas y de los balcones de La Calahorra. Es cierto que cuando era embajador de España, Pietro continuó sus prácticas arqueológicas copiando inscripciones latinas. Sin embargo, la única evidencia caligráfica que existe pertenece al «anotador italiano», que es distinta de la de Pietro Martire.

Las cruces y las notas del «Anotador italiano»

Quizás, el «Anotador italiano» vino de Roma junto con el artista florentino en 1509 o, anteriormente, con Rodrigo de Mendoza en 1506. Él comentó o puso una cruz en veintitres dibujos de capiteles, de arquitecturas, de un arco de triunfo, un entablamento, un marco de puerta, y algunos relieves. Leyó las notas sobre los sitios donde se encontraban las estatuas, conoció los emplazamientos en Roma, y había visto algunas de las obras *in situ*. Sus notas están escritas en latín e italiano; las cruces indican su propia selección de seis capiteles diseñados por el artista florentino como modelos, ninguno antiguo. Al aplicar una cruz al capitel compuesto en el otoño de 1509, (fol. 22; fig. 1, arriba a la derecha), el «Anotador» inauguró el uso de estas marcas. El «Anotador» señaló tres de los seis capiteles en el fol. 22, y tres de los seis del 24.

Aparte del capitel compuesto reproducido en piedra, no está claro ni para quién ni para qué el «Anotador» hizo las marcas y los comentarios en los dibujos. Sus intenciones son sumamente enigmáticas. Algunas cruces pueden ser sus señales de preferencia o una recomendación para nuevos trabajos. En realidad, las marcas y las notas de tres (figs. 3, 4, 5) señalan algunas antigüedades realmente vistas en Roma. La mayoría de las notas son demasiado ambiguas o vagas para permitirnos descifrar sus mensajes. Hay cruces pequeñas en cada uno de los siguientes dibujos: un *Diseño floral* [Floral Design, fol. 17], como relieve en una pilastra; y otro *Diseño floral* [19v], en otra pilastra. *Putti con guiraldas* [Amoretti Holding Garlands, fol. 34], citado «in chiavegli» (Monte Cavallo es el Quirinal), actualmente se considera un relieve perdido de un sarcófago [cat. 54]²³. *Dos guiraldas* [Two Garlands, fol. 42] con cinco medallones suspendidos fueron considerados por Egger como procedentes de una pintura de la Casa Dorada de Nerón.

Un *Capitel de pilastra* [Pilaster-capital], uno de los seis en el fol. 22v. que Egger situó en el Mausoleo de Adriano (Castel Sant' Angelo), fue calificado por el «Anotador» como «un bono capi(tello) in medio» («un buen capitel en medio»). Sus palabras de elogio nos hace pregun-

²¹ J.-H. Mariéjol: *Pietro Martyr d'Angheria sa vie et ses oeuvres. Un lettre italien a la cour d'Espagne, 1486-1526*. Paris, 1867. José López de Toro: «Pedro Martire de Angleria». *Epistolaria. Estudio traducción. Documentos ineditos para la historia de Espana*. Madrid, 1952-55. Henry R. Wagner: «Peter Martyr and his Works». *American Antiquarian Society. Proceedings*, 1946, LVI, 239-288. González Palencia y Mele (n. 1), 9. *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere e arte*, 1950, III: 308-9 (Pietro Martire d'Anghiere). R. Almaglia in *Dizionario biografico degli Italiani*, 1962, III, 257-260.

²² *Enciclopedia* (n. 21). El sitio del entierro tiene una lápida con una inscripción latina.

²³ El tema no está en el *Lexicon* (n. 15). Amor/Cupido, III.1, p. 952-1049; III.2, Cat. 1-709, p. 678-726.

tarnos qué uso había pensado para este capitel. El «Anotador» aplicó una cruz pequeña a los *Trofeos militares* [Military Trophies, fol. 50v], un diseño del artista florentino y no una antigüedad. Los artistas españoles e italianos utilizaron los diseños para esculpir unos trofeos en relieve para la portada del vestíbulo o armería de la arcada sur del patio de La Calahorra²⁴. Evidentemente, el cuaderno de dibujos seguía en el obrador.

Un friso y los capiteles de pilastra con una *Cabeza de carnero*, *Máscara de Medusa* y *Parejas de pájaros* [Ram's Head, a Medusa Mask, and Pairs of Birds, fol. 20v], tiene una cruz y una nota: «ad hostium et curtile» («en la portada y el patio») como su situación o una sugerencia. Egger no pudo localizar esta antigüedad en Roma²⁵. Hay sólo una marca junto al *Entablamiento corintio* [Corinthian Entablature, fol. 21v.], con un friso tipo «rinceau», diseñado por el artista florentino, y una antigüedad. Un entablamiento parecido fue construido para la portada del palacio de Antonio de Mendoza y Luna y Pimentel (m. el 24 de octubre de 1510)²⁶.

Los relieves de la *Tapa de Sarcófago con Amazonas* [Sarcophagus-Lid with the Amazons fol. 36; cat. 142] muestran cuatro muchachas sentadas, sujetando cascos y escudos: «fregio del choperchio del amazone» («un relieve con Amazonas encima de la tapa»). El artista florentino estaba informado sobre las Amazonas míticas al entender así las figuras femeninas vestidas de guerreras esculpidas en una tapa de un sarcófago situado en una iglesia romana. El «Anotador» lo marcó y alabó «frego optimus advertet» («nótese el magnífico friso»). Aquí, como en otros folios, la palabra que utiliza para decir «relieve» es la italiana para «friso», que él empleó también para significar «entablamiento». Actualmente, esta tapa de sarcófago está en el Museo Británico. Procede de SS. Cosme e Damiano en el Foro Romano, y su longitud ha sido ampliada con dos Amazonas añadidas posteriormente²⁷.

El *Marco de puerta cerca de la Iglesia de San Sebastián* [Door frame near the Church of Saint Sebastian, fol. 42 v, fig.2], «apresso a san bastiano», lleva una cruz y el comentario «ad ostium aliquod» («en una portada») ²⁸. El marco antiguo de una portada, situada en el campo romano, hizo escribir al «Anotador» que había otras semejantes o que se podía utilizar para otras nuevas. Su frontón se parece al del convento de la Piedad de Guadalajara, originalmente Palacio de Antonio de Mendoza.

El dibujo *Dos guirrnaldas para cráneos de toros* [Two Garlands for Bulls' Skulls, fol. 36v], no lleva información sobre su emplazamiento en Roma. Egger dijo que correspondían a los relieves de los dos lados largos de un sarcófago del jardín del Palacio Caffarelli²⁹. El «Anotador» puso una cruz y escribió «ad curtile supra vel infra» («en el patio arriba o abajo»). Parece conocer el emplazamiento del sarcófago o sugiere su colocación en un sitio concreto. La casa del Cardenal Caffarelli estaba en el Campo di Fiore de Roma, pero, hoy día, no tenemos ninguna noticia de este sarcófago.

Segun Egger, *Grifos con los picos abiertos enfrentados a un jarrón* [Griffons with Open Beaks Facing a Vase, fol. 46], es un friso en las Termas de Tito en Roma. El «Anotador» lo marcó y escribió «Aspice ad manus meas» («Mira mis manos»). Su sentido del humor les pone palabras en la boca. El relieve *Cornucopias flanqueadas por cráneos de toros* [Cornucopias Flanked by Bulls' Skulls, fol. 55], sin indicación de su emplazamiento en Roma, tiene una cruz

²⁴ Krufft (n. 13), figs. 5, 16.

²⁵ Los temas no están en el *Lexicon* (n. 15).

²⁶ Francisco Layna Serrano: *La provincia de Gualajara*. Madrid, 1948, lám. p. 176, lám. p. 177. Layna Serrano: *Los Conventos antiguos de Guadalajara*. Madrid, 1943, 159-170, láms. 10, 11.

²⁷ *Lexicon* (n. 15), Amazonas, I.1, p. 586-662, I.2, Cat. 774, p. 522.

²⁸ Egger (n. 2) creyó que la referencia a San Bastiano era el edificio en S. Urbano della Caffarella. No hay una portada como ésta en los edificios: Helke Kammerer-Grothaus: «Der Deus Rediculus in Triopion des Herodes Atticus», *Deutsche Archæologischen Mitteilungen*, 1974, Vol. 81, 154-66, láms. 92-96.

²⁹ El tema no está en el *Lexicon* (n. 15).

y el comentario «per freso Al cortile» («un relieve en el patio»). El «Anotador» o lo recuerda allí o sugiere este emplazamiento. Según Egger no es una obra conocida³⁰. *Batalla en los barcos* [Battle at the Ships, fol. 66; cat. 147] muestra barcos romanos y siete figuras, presumiblemente representaciones de marineros, lleva la inscripción «in tresteveri» y está basado en un sarcófago griego de un lugar no especificado del Trastevere. Además tiene una cruz y la nota «per cornice Alto di fora» («para una cornisa alta al exterior»). En este caso, el comentario indica su ubicación. Este resto de sarcófago está actualmente en el Museo Arqueológico de Venecia. A finales del siglo xv, Domenico Grimani (m. 1525), cuyo palacio estaba en S. Marco en Roma, adquirió un fragmento serrado y recortado de un sarcófago grande en Trastevere. Los barcos, marineros, y las molduras son idénticos a los del dibujo. En vez de una *Batalla* la interpretación nueva lo clasifica como una historia de *Nereidas*³¹.

Las notas del «Anotador» en tres de los dibujos indican que había visto los originales en Roma. Compara dos de los dibujos del artista del *Codex*, haciendo un comentario sobre uno de ellos. La *Pared lateral con entablamento del Castel Sant'Angelo* [Side-wall with Entablature on Castel Sant'Angelo, fol. 25; fig. 3], con la nota «di chastello santagnolo», tiene una cruz y un comentario a nivel del entablamento: «per freso supra le colone del zelorquem del cortile sulle reste antiquem» («el entablamento encima de las pilastras del perímetro del patio donde hay restos antiguos»). Se refiere al dibujo de Castel Sant'Angelo (fol. 30v; «Chastello santagnolo»): la pared lateral con el entablamento del patio donde hay dos columnas rotas en el suelo. La memoria del «Anotador» perdura en el dibujo del *Tabernáculo de mármol* en el Panteón [Marble Tabernacle, fol. 44; fig. 4], con la nota «di santa maria ritonda». Él lo marcó dos veces y anotó: «Ad hostium principale domus» («en el arco de la casa principal») dando al edificio una identidad romana en vez de su función de iglesia. *Victorias aladas* [Winged Victories, fol. 46v; fig. 5], del arco de Tito y Vespasiano, «al archo di vespasiano», está marcado y anotado «Ad hostium» («en el arco»). El «Anotador» se refiere al arco de Tito, que está representado en el folio de enfrente (fol. 47, «Tito e Vespasiano») y es el lugar donde él las había visto.

El lenguaje embrollado del «Anotador» en el último análisis apenas lo califica como estudiante de Pietro Martire. No obstante, su escritura notarial y las abreviaciones en latín revelan su educación italiana de finales del siglo xv, mientras que sus comentarios revelan sus conocimientos de las antigüedades de Roma. Un día será posible identificarle si aparece una firma con esta misma caligrafía.

³⁰ El tema no está en el *Lexicon* (n. 15).

³¹ *Lexicon* (15), Nereides, VI.1, p. 801, Cat. 221, VI.2, p. 482.