

REPRESENTACIÓN Y SÍMBOLO EN LA ARQUITECTURA: UNA LECTURA ALTERNATIVA DE LA PORTADA DE LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE GRANADA.

Juan M^a Montijano García

La portada de la Sacristía de la Catedral de Granada (fig. 1) abierta en la última capilla absidal de la cabecera es, tal vez, la primera obra que se puede adjudicar totalmente a Diego de Siloe en su intervención en el templo¹. Formalmente, el esquema compositivo, la utilización de los elementos figurativos y el vocabulario arquitectónico² no suponen contradicción ninguna a su estilo, acorde con el momento artístico de su generación y con la idea estética que de la arquitectura se tiene en el segundo tercio del siglo XVI³.

La portada, dentro de la producción siloesca, estaría en la línea de las del claustro de San Jerónimo, sería algo posterior a la del Ecce Homo de la catedral y contemporánea al inicio de la del Perdón⁴.

¹ Ver ROSENTHAL, Earl E.: *La Catedral de Granada*, Universidad de Granada, Granada, 1990, pág. 114.

² La portada se articula en torno a un arco de medio punto, enmarcado por dos pilastras ahuecadas que recogen sendas columnas abalaustradas. Una cornisa muy decorada con grutescos sostiene a las figuras de San Pedro y San Pablo, sobre pedestales que flanquean un tondo con la Virgen y el niño. En las enjutas, dos ángeles con trompetas completan los elementos figurativos. Una decoración de grutescos y conchas cubre la mayor parte de las superficies.

³ Diego de Siloe, junto con Diego de Riaño, Jerónimo Quijano, Alonso de Covarrubias y Andrés de Vandelvira, pertenece a la generación de arquitectos que definirán el nuevo estilo renacentista en España. (Ver NIETO, Víctor; MORALES, Alfredo J.; CHECA, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1989, Cátedra, capítulo 5, págs. 120-185).

⁴ Las portadas del claustro de San Jerónimo están documentadas a partir de 1528 (Ver GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1983, Xarait Ediciones, pág. 60; GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Diego de Siloe*, Granada, 1988, Universidad de Granada, facsímil de la edición de 1963, pág. 38). En la portada del Ecce Homo se admite la intervención de Siloe, pero no se le atribuye el diseño general, y su conclusión se da como cierta en 1531 (Vid. ROSENTHAL, *op. cit.*, pág. 114). Para la de la Sacristía, Gómez-Moreno baraja dos fechas: en *Las águilas...* (pág. 72) afirma que se inicia en 1531; en la *Guía de Granada* (Granada, 1982, Universidad de Granada, facsímil de la edición conjunta con su padre de 1892, pág. 274) da por acabadas las obras para 1534. Rosenthal (*op. cit.* pág. 114) sólo dice que su obra corresponde a los primeros años de la década de 1530. En cuanto a la portada del

La lectura iconográfica que se ha venido haciendo de esta portada es bastante simple: se trataría de una más de las innumerables referencias al tema de la Virgen María, concretamente a Nuestra Señora de la Encarnación, advocación a la que está dedicado el templo⁵. Esta cita iconológica se corresponde plenamente con la simbología del primer proyecto de Siloe para el edificio⁶, que sería, en clave mariana, la expresión de triunfo militar y espiritual sobre el infiel, y triunfo sobre la muerte, con la finalidad funeraria y conmemorativa centrada en la Capilla Mayor⁷.

En el esquema compositivo de la portada de la Sacristía encontramos un elemento que nos puede llamar la atención: la utilización del balaustre, de la columna abalaustrada, y no por ser ajeno al vocabulario arquitectónico siloesco, sino por el momento cronológico, retardatario dentro de su producción⁸. Rosenthal encuentra una pronta y fácil explicación a esto, ateniéndose a la libertad y al gusto personal del autor, y careciendo su uso aquí de cualquier otro contenido, incluso simbólico⁹.

Perdón, Gómez-Moreno en *Diego de Siloe...* pág. 33 dice que se realiza entre los años 1535 y 1538. Rosenthal (*op. cit.* págs. 115-118 sólo admite la parte baja como terminada bajo dirección de Siloe, aunque no nos da ninguna fecha cierta para su inicio.

⁵ La referencia a la Encarnación en lugar de a la Anunciación indica, según Rosenthal, un deseo de enfatizar no el mensaje del ángel sino la Encarnación de Dios como primer acto de Redención. La creencia en la Encarnación o la divinidad de Cristo era considerado como uno de los dogmas fundamentales de la fe cristiana y su discusión, la base fundamental de las herejías del momento, como en el caso de Erasmo. Asimismo, los reformadores de principios del siglo XVI consideraban la Encarnación como el tema central para la recuperación de la unidad y la pureza de la Iglesia. (Ver ROSENTHAL, *op. cit.*, pág. 126).

También según la opinión de Rosenthal, la iconografía de la portada de la Sacristía está en la línea de referencias concretas a la Virgen, de otras partes del templo: desde la capilla de la Virgen de la Antigua al altar del trascoro o los relieves de la fachada principal. (Ver ROSENTHAL, *op. cit.* pág. 132).

⁶ El proyecto de 1528, defendido por Diego de Siloe ante Carlos V en 1529. (Ver ROSENTHAL, *op. cit.* pág. 132).

⁷ *Ibidem*, págs. 125-137.

⁸ La utilización de la columna abalaustrada es bastante común en la producción escultórica y retablistica de Diego de Siloe. En arquitectura también la encontramos en, por ejemplo, la Escalera Dorada de la Catedral de Burgos, trazada en 1519 (Ver GÓMEZ-MORENO, *Diego de...* pág. 18). En Santa María del Campo, de 1527 (*Ibidem*, pág. 29) y en la portada del Colegio de Santiago de Salamanca, de 1529 (*Ibidem*, pág. 29) utiliza ya columnas adosadas al muro y acordes a orden, ya sea corintio o compuesto. En su producción granadina, sólo en la portada de la Sacristía y en una pequeña hornacina que alberga una imagen de la Virgen sobre una de las portadas del claustro de San Jerónimo, encontramos ejmplos del uso de la columna abalaustrada.

⁹ Rosenthal inscribe la utilización del balaustre dentro del sistema decorativo del plateresco. El candelieri, los grutescos y el balaustre ofrecen grandes posibilidades

Representación y símbolo en la arquitectura: una lectura alternativa...

Sin embargo, la recuperación de este elemento, la columna abalaustrada, que pertenece a un léxico ya superado por Siloe, y que supone una vuelta atrás en la evolución de sus esquemas compositivos de portada¹⁰, precisamente en una obra de primer orden, de gran significación para el autor y sus comitentes al ser la primera totalmente acabada por él en el Templo y estar ubicada en la emblemática ciudad de Granada, pudiera parecernos excesivamente simplista adjudicarlo a un problema meramente estético y formal.

Además, el balaustre no aparecerá simplemente adosado al muro o a la pilastra como en la retabística siloesca, sino que el hecho de su uso queda resaltado al colocarlo en un receso curvo para lo cual tiene que variar otro elemento arquitectónico plenamente codificado como es la pilastra, recogiendo un esquema que, cuando menos, podemos calificar de rebuscado¹¹.

En la utilización de la columna abalaustrada por parte de Siloe, por razones más profundas que las meramente formales y estéticas, asociada a la imagen de la Virgen, es en lo que reclamamos la atención para intentar ofrecer otra explicación a la portada. Una lectura iconológica que no será ni contradictoria ni ajena al programa ideológico del conjunto del templo sino que en cierta manera pudo servir de clave y ensayo previo para el desarrollo de la simbología general.

Sagredo, el balaustre y los órdenes

El papel fundamental jugado por Vitruvio de cara a los arquitectos renacentistas es de sobra conocido, convirtiéndose sus libros casi en un cuerpo doctrinal. En

creativas, tanto en su forma como en sus proporciones, al estar libre de los estrictos cánones de los órdenes. Iconográficamente, halla un antecedente en ciertos dibujos de Giuliano de Sangallo y en la Escuela de San Juan Evangelista de Venecia, en la ventana de la escala, perteneciente a Mauro Coducci, de 1498. Ver ROSENTHAL, *op. cit.* pág. 114.

¹⁰ Esta evolución hacia el esquema de arco de triunfo con columnas acordes a orden exentas, se inicia en Santa María del Campo (fig. 3), continúa con la del Colegio de Santiago de Salamanca y la portada del *Ecce Homo* de la catedral de Granada (fig. 2), llegando a la solución definitiva y el modelo de la del Perdón de Granada (fig. 5).

¹¹ Ya hemos dicho que Rosenthal encuentra un paralelismo en este hecho, en un boceto de Giuliano de Sangallo perteneciente a la fachada de un sepulcro romano en la Vía Appia (Vid. ROSENTHAL, *op. cit.* pág. 114) pero parece quedar claro que esta solución no era habitual ni siquiera excesivamente conocida en el repertorio de portadas de los arquitectos del momento, y que supone una libertad y transgresión para un elemento tan ordenado y respetado como la pilastra.

Juan M^a Montijano García

España el seguimiento vitruviano aparece pronto, con la figura de Diego de Sagredo y sus *Medidas del Romano*¹². La obra, que es una popularización del texto latino¹³, introduce elementos nuevos debidos a otros tratadistas¹⁴ y a arquitectos italianos¹⁵, sin carecer tampoco de originalidad¹⁶.

Su importancia e influencia se demuestra en el hecho de realizarse trece ediciones en ochenta años¹⁷, a la que no escapará Diego de Siloe¹⁸.

La parte del relato que más nos interesa es aquella en la que narra la formación de las columnas “monstruosas, candeleros o balaustres”. Sobre su denominación, Tampeso afirma que los griegos las llamaron “barycephalas que quiere decer graue cabeza”, pero que se inclina por otra etimología: aquella que se basa en la palabra latina balaustium, flor del granado, por la semejanza entre la granada y esta pieza. El

¹² DIEGO DE SAGREDO: *Medidas del Romano* (Introducción y notas de Fernando Marías y Agustín Bustamante; facsímil de la edición toledana de 1549 conservada en la Biblioteca Nacional), Madrid, 1986, Dirección General de Bellas Artes.

La primera edición es de 1526, de la imprenta toledana Remón de Petras.

¹³ La obra, considerada el primer texto de teoría artística que se imprime en España, el primero en castellano y el primer tratado renacentista no italiano que aparece en Europa (Ver *Medidas...*, Introducción, pág. 26) está concebida en forma de diálogo, tratando exclusivamente la teoría de las proporciones y de los órdenes arquitectónicos.

¹⁴ A Francesco di Giorgio adeuda, entre otras cosas, la referencia a la figura vitruviana en el sentido de éste, afirmando que toda la arquitectura deriva sus proporciones del cuerpo humano, y postulando una trasposición de las proporciones de la cabeza humana a los entablamentos. Su reflejo será la famosa ilustración que tanto se asemeja a la que hiciera Francesco di Giorgio.

¹⁵ Sagredo se refiere con toda naturalidad a los cinco órdenes arquitectónicos como dórico, jónico, toscano, corintio y ático. Esta concepción y terminología sólo está documentada en fecha anterior a 1526 en la versión B de la *Epístola al papa León X* de Rafael Sanzio y Baltasar Castiglione de 1519, conservada en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich. Los planteamientos de serlio sobre los cinco órdenes no verán la luz hasta 1537. Por tanto, esto apunta a un contacto directo de Sagredo con el círculo de Rafael durante su estancia en Roma. (Ver KRUF, Hanno-Walter: *Historia de la teoría de la arquitectura. Vol. I: Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Madrid, 1990, Alianza, pág. 292; FROMMEL, C. L.; RAY, S.; TAFURI, M.: *Raffaello Architetto*, Milano, 1984, Electa Editrice, pág. 437).

¹⁶ El aspecto más sobresaliente que se debe a la indagación arquitectónica del propio Sagredo es, precisamente, esta del balaustre, incluso al ejemplarizar y localizar un modelo que lo represente, desestimando cualquier construcción arquitectónica, como hacen los italianos, y recurriendo a una obra de rejería.

¹⁷ Vid. *Medidas...*, Introducción págs. 27-41.

¹⁸ Dejando de lado por ahora el tema del balaustre, Rosenthal observa que la disposición general de la Portada del Perdón a semejanza de un arco triunfal puede responder a las indicaciones de Sagredo sobre las columnas exentas y su colocación en Roma en los Arcos de Triunfo. (Ver ROSENTHAL, *op. cit.* pág. 116).

Representación y símbolo en la arquitectura: una lectura alternativa...

término, balaustra, con esta acepción, estaría vigente en el vocabulario castellano por influencia italiana¹⁹.

Prosigue Tampeso que para estos balaustres, ya sean columnas monstruosas o candeleros es imposible señalar medidas determinadas ni modelos para la configuración. “Solamente la basa que tiene forma triangular” y “tomará en alto las dos séptimas partes del candelero”. Su origen fue como recipiente ceremonial, en donde se quemaban “liquores de sus ydolatrias”, contando con el número tres y los números impares “que son más divinales y mas amigos de natura que los numeros pares y mas amigos de Dios según parecer por Virgilio y por otros muchos autores que dicen que Dios se alegra mucho y goza con el número impar”.

Lo que más interesa de Sagredo para nuestra tesis es el **rango próximo de un orden arquitectónico que otorga al balaustra**, denominado como “otro género”, y el hecho de que lo derive del **árbol de la granada**. De esta manera hace una clara **alusión a la ciudad y reino de Granada**, último reducto infiel y **símbolo de la unidad y del triunfo de la monarquía española**.

Además, si comparamos las ilustraciones del balaustra de Sagredo (fig. 4) con los utilizados por Bartolomé Ordóñez en los sepulcros de Felipe el Hermoso y Juana la Loca (fig. 6) y con los de Felipe Vigarny para el retablo mayor de la Capilla Real de Granada o en la sillería del coro de la catedral de Toledo, vemos que su parecido es sorprendente tratándose de un elemento sin modelos ni medidas²⁰. Sagredo bien pudo inspirarse en estos ejemplos para dotar a sus ilustraciones de un significado más profundo, aludiendo a obras y ejemplos llenos de simbolismo ideológico e histórico.

El balaustra y la columna abalaustrada, con su alusión a Granada, y ésta con toda la carga ideológica en esta primera mitad de siglo, como símbolo de la España unida, de la monarquía católica y triunfadora, y su soberano, emperador y dominador de Europa y los nuevos territorios²¹, podría tomar el sentido de orden, de “otro género” que sería un pseudo orden nacional español. Sagredo no afirma esto expresa-

¹⁹ Vid. *Medidas...*, Introducción pág. 109.

²⁰ Sagredo se refiere expresamente en el texto a Vigarny, como una autoridad en materia de escultura y le llama Phelipe de Borgoña.

²¹ La imagen imperial de Granada del primer tercio del siglo XVI se combina aquí con la imagen de victoria y unidad nacional de los Reyes Católicos. Ver LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, Granada, 1987, Diputación, Capítulo II, págs. 39-57.

Juan M^a Montijano García

mente, pero se pregunta por la nación a la que correspondería la arquitectura romana, con lo que establece una relación entre la arquitectura y el pensamiento nacional²².

De esta manera Sagredo se nos presenta como hiciera Philibert de l'Orme, fomentando la utilización del balaustre y legitimando sus distintas formas, en un sentido de lo español.²³

Balaustre y temas marianos

Analizando el vastísimo repertorio de balaustres en la arquitectura y retabística del siglo XVI, podemos observar que se repite mucho el caso de estar asociado su uso, y el de la columna abalaustrada, con la figura de la Virgen. Sin querer sacar una conclusión rápida y sencilla, podemos ver que en casos como el retablo de Santa Ana, de Juan de Moreto en la catedral de Huesca (fig. 9)²⁴, el de Jacobo Florentino en la portada de la antesacristía de la catedral de Murcia (fig. 8)²⁵ o Juan de Balmaseda en el altar de la Capilla de San Ildefonso de la catedral de Palencia (fig. 7)²⁶, parecen demostrar que esta concatenación de uso y fin ideológico no pertenece ni a una escuela ni a una zona determinada. También en obras de rejería, como la iglesia

²² Vid. KRUF, *Op. cit.*, pág. 292.

En cierta manera Alberti, y después Rafael, tienen ese sentido del nacionalismo arquitectónico al defender la corriente romana del clasicismo frente a la greco-romana, aunque el nacionalismo italiano del Renacimiento es más complejo, al carecer de estados modernos centralistas.

Sagredo, al tomar como ejemplos para su imagen del balaustre los modelos de Ordoñez y Vigarny de la Capilla Real de Granada, realiza un paralelismo entre un elemento arquitectónico y un lugar dotado de sentido nacionalista, en este momento el mausoleo de la Monarquía Hispánica. Andrés Navagero cuando visita Granada en 1526 afirma que esta Capilla *está destinada a panteón de los reyes y reinas de España, por haber conquistado esta tierra de los infieles*. (Ver NAVAGERO, Andrés: "Viaje por España del...", en GARCÍA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1953, Aguilar, Vol.I, pág. 889.)

²³ Se puede encontrar un parangón en la utilización de balaustres exentos por parte de Alonso Berruguete en la Transfiguración de la Catedral de Toledo, (Ver KRUF, *op. cit.*, pág. 292), pero estamos hablando ya de 1542, cuando la capitalidad espiritual y nacional del Imperio abandona Granada, y Toledo quiere jugar sus bazas para conseguirla.

²⁴ CAMÓN AZNAR, J.: "La escultura y la rejería española del siglo XVI", *Summa Artis*, vol. XVIII, Madrid, 1967, pág. 70.

²⁵ AZCÁRATE RISTORI, J.M.: "Escultura del siglo XVI", *Ars Hispaniae*, vol. XIII, Madrid, 1958, pág. 34.

²⁶ CAMÓN AZNAR, *Op. cit.*, pág. 160.

Representación y símbolo en la arquitectura: una lectura alternativa...

de San Nicolás de Ubeda (fig. 11)²⁷ o en la iglesia de Arévalo, en Avila (fig. 12)²⁸, la figura mariana aparecerá sobre este elemento o acompañada de columnas abalaustradas. En este último caso, el balaustre se convierte en recipiente ceremonial, reproduciendo la ilustración de Sagredo (fig. 10), incluso en las llamas. El carácter sacro queda aquí reflejado en hacer surgir a la Virgen de entre las llamas, realizando el autor de la rejería idéntico paralelismo que Sagredo entre el origen del balaustre como recipiente de adoración con sentido sagrado y su posible utilización religiosa.

En dos ejemplos concretos, además de enmarcar alguna escena o tema mariano, el balaustre y la columna abalaustrada funcionan en un retablo con un sentido de orden. En el retablo de Isaba (fig 13)²⁹, la columna abalaustrada aparece en el último piso, rematando el retablo y sobre un orden compuesto que ordena el piso inferior. En el de la Capilla de los Gómez de León, de la Colegiata de Belmonte (fig. 14)³⁰, la composición de pisos sigue en estricto sentido la superposición de órdenes: dórico para el primero, jónico en el segundo; abalaustrado en el superior, y un orden compuesto gigante que enmarca y engloba el conjunto. El tema en ambos casos vuelve a ser mariano, y el funcionamiento del balaustre no es estético, o no sólo, sino que se integra en un intento de organización según los preceptos de ordenación clásica, apareciendo el balaustre como el “otro género” de Sagredo.

En Diego de Siloe encontramos ambos usos del balaustre en obras anteriores a la portada de la Sacristía. En la mencionada portada del Claustro de San Jerónimo el remate que recoge la hornacina con la figura de la Virgen se organiza con columnas abalaustradas; en el sepulcro del Obispo Mercado, en Oñate³¹, la figura de la Virgen con el niño también está acompañada de columnas de este género, mientras que en el resto son de órdenes clásicos, compuestas o dóricas.

Tampoco parece escapar a este uso ideológico del balaustre en su labor escultórica: en el retablo de la Capilla Real granadina, en las figuras orantes de los Reyes Católicos (fig 16), los atriles que sostienen las Biblias se apoyan en sendos balaustres que albergan entre sus piezas y secciones escudos nacionales y emblemas³².

²⁷*Ibidem*, pág. 502.

²⁸*Ibidem*, pág. 471.

²⁹AZCARATE, *Op. cit.*, pág. 218.

³⁰*Ibidem*, pág. 238.

³¹GOMEZ-MORENO, Diego de., *Op. cit.*, pág. 30.

³²*Ibidem*, pág. 22.

Juan M^a Montijano García

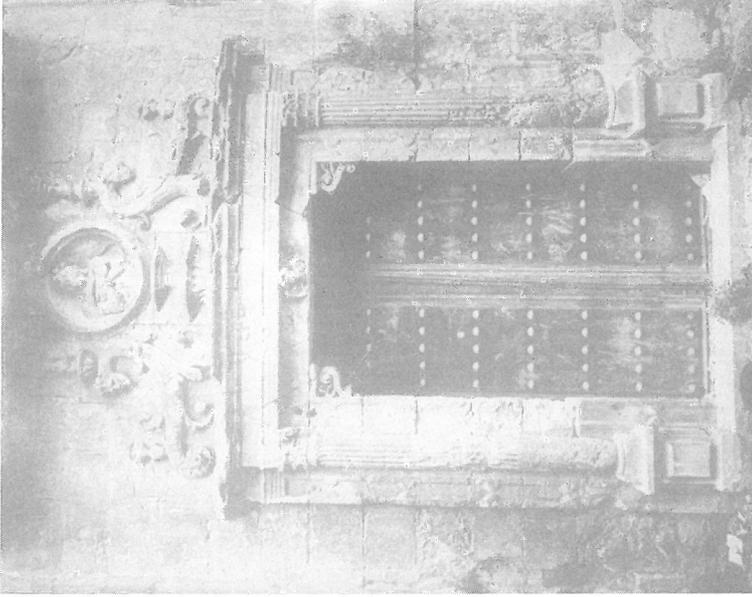
Diego de Siloe utiliza también la columna abalaustrada con sentido de orden en el claustro del Colegio de Santiago de Salamanca (fig. 15)³³ cuando, sobre las columnas compuestas adosadas al pilar del piso bajo, superpone columnas abalaustradas para el alto.

La pilastra de la portada de la Sacristía se abre para mostrarnos su interior, un balaustre organizado a manera de columnas, como cuando Rafael pinta la madonna Sixtina y nos deja ver la imagen de la Virgen y el niño en los cielos a través de la abertura del muro, en ese sentido de idealidad y significado en el contenido del sostén de la iconografía y mensaje de la portada. La pilastra es el soporte que sostiene a las figuras del piso superior, pero contiene en su interior otro elemento, el verdadero sustento ideológico de la composición. Además, recordemos que el único paralelo que Rosenthal encuentra para este receso en una pilastra que alberga una columna abalaustrada es en un dibujo de Giuliano da Sangallo de un sepulcro romano, con lo que se otorga un sentido funerario.

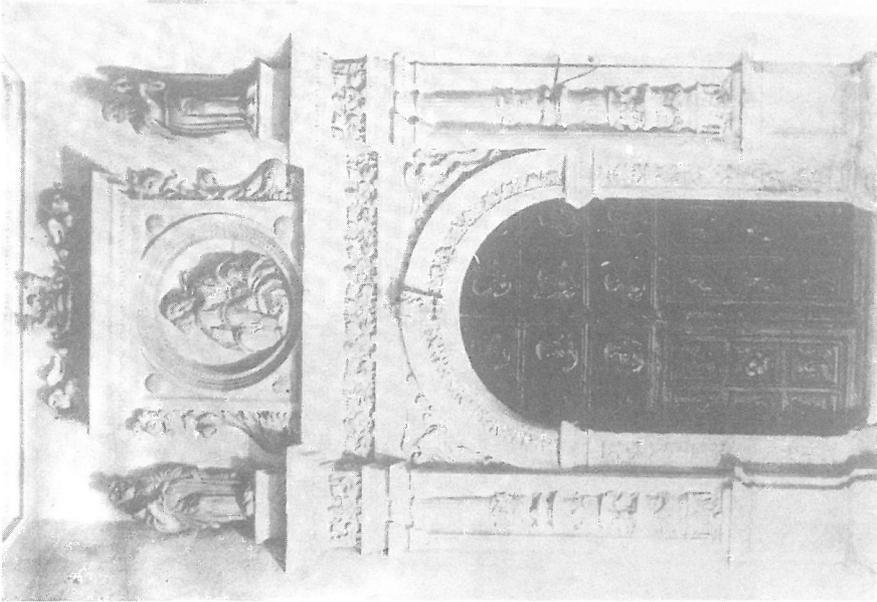
Así la elección de la columna abalaustrada para la portada de la Sacristía de Granada por parte de Siloe parece responder no sólo a un gusto decorativista, sino a motivos más profundos que le proporcionarían una nueva significación, otorgándole valores iconográficos tan explícitos como los figurativos. La lectura que se podría hacer reforzaría el programa que describe Rosenthal para todo el templo, triunfal, mariano, funerario y nacionalista, anticipado en esta pequeña portada por la utilización de un elemento arquitectónico: el balaustre.

³³*Ibidem*, pág. 30.

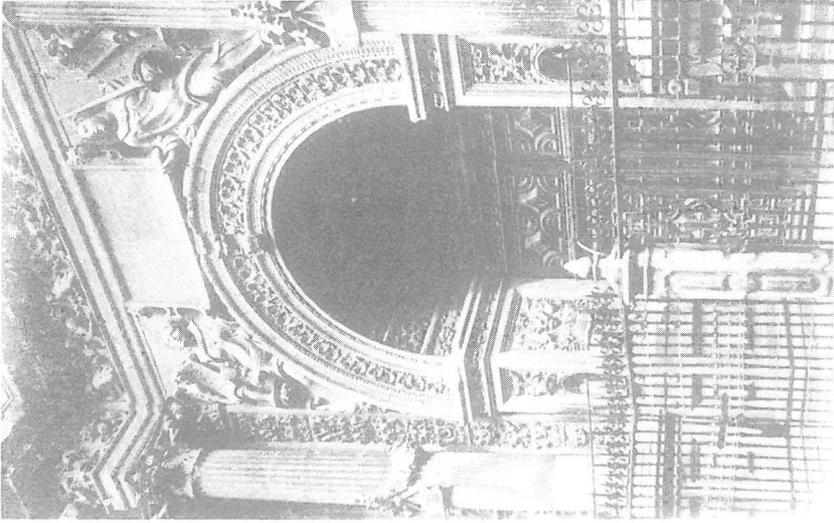
Representación y símbolo en la arquitectura: una lectura alternativa...



2. Portada del "Ecce Homo", de la Catedral de Granada.



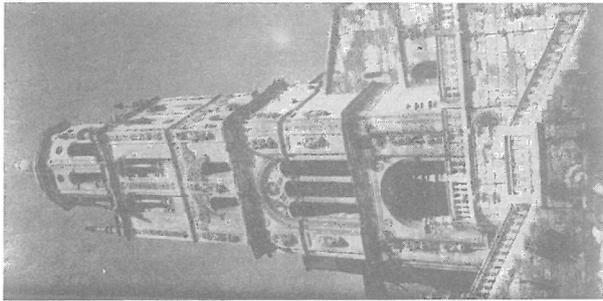
1. Portada de la Sacristía de la Catedral de Granada.



5. Puerta del Perdón, de la Catedral de Granada.



4. Ilustración de Diego de Sagredo de la columna abalaustrada o monstruosa.

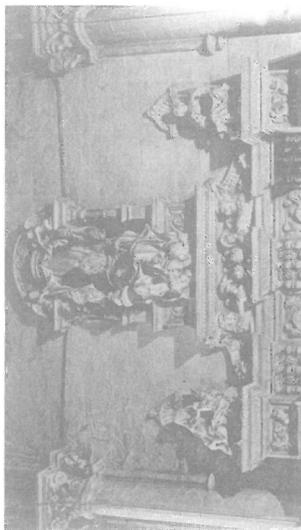


3. Santa María del Campo.

Representación y símbolo en la arquitectura: una lectura alternativa...



6. Detalle del sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, de Bartolomé Ordóñez.



8. Detalle de la portada de la antesacristía de la catedral de Murcia.



7. Retablo de San Ildefonso, de la catedral de Palencia.



9. Retablo de Santa Ana, de la catedral de Huesca.

gados q̄ la gargãta del balaustre, gargãta llamamos lo mas delgado del cuello del balaustre. La moldura dela cesa de este balaustre quando ha de auer capitel: es la mesma q̄ se forma en las columnas.

¶ En los balaustres de candeleros no se puede assignar formaci3n de terminada: por ballarse la baxos de diuersas maneras. Solamente se tiene cuenta c3 la baxa: la q̄ los antiguos por la mayor se formau3 triangular: y tomamos en alto la dos septima: partes del largo de todo el candelero / y otro tanto en el assiento.

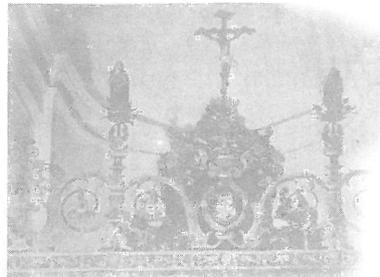
¶ Si cada vno de los tres lados baxos es mayor q̄ cada vno de los altos / vna q̄tra parte. ¶ Encima desta vasa / viene vn vaso o buxeta antigua sobre la q̄ viene el balaustre: y encima del balaustre vna c3cha o arande la d3de ponẽ y quemauan ciertos olios y gomas. Lo q̄ en su formacion se deue guardar / es lo mesmo q̄ diximos arriba: q̄ las degolladuras y entretallas de los vasos: no queden mas delgadas q̄ la gargãta del balaustre: y las piraas de la baxa: assi altas como baxas se deue coxar: lo q̄ todo se muestra



10. Ilustraci3n de Diego Sagredo del balaustre como recipiente ceremonial.

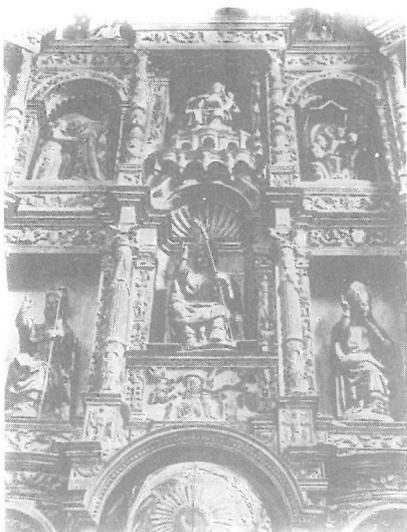


11. Rejería de la iglesia de San Nicolás de Ubeda.



12. Rejería de la iglesia de Ar3valo, Avila.

Representación y símbolo en la arquitectura: una lectura alternativa...



13. Retablo de Isaba.



14. Sepulcro del Obispo Mercado en Oñate.



15. Claustro del Colegio de Santiago, en Salamanca.



16. Figuras de los Reyes Católicos del retablo de la Capilla Real de Granada.