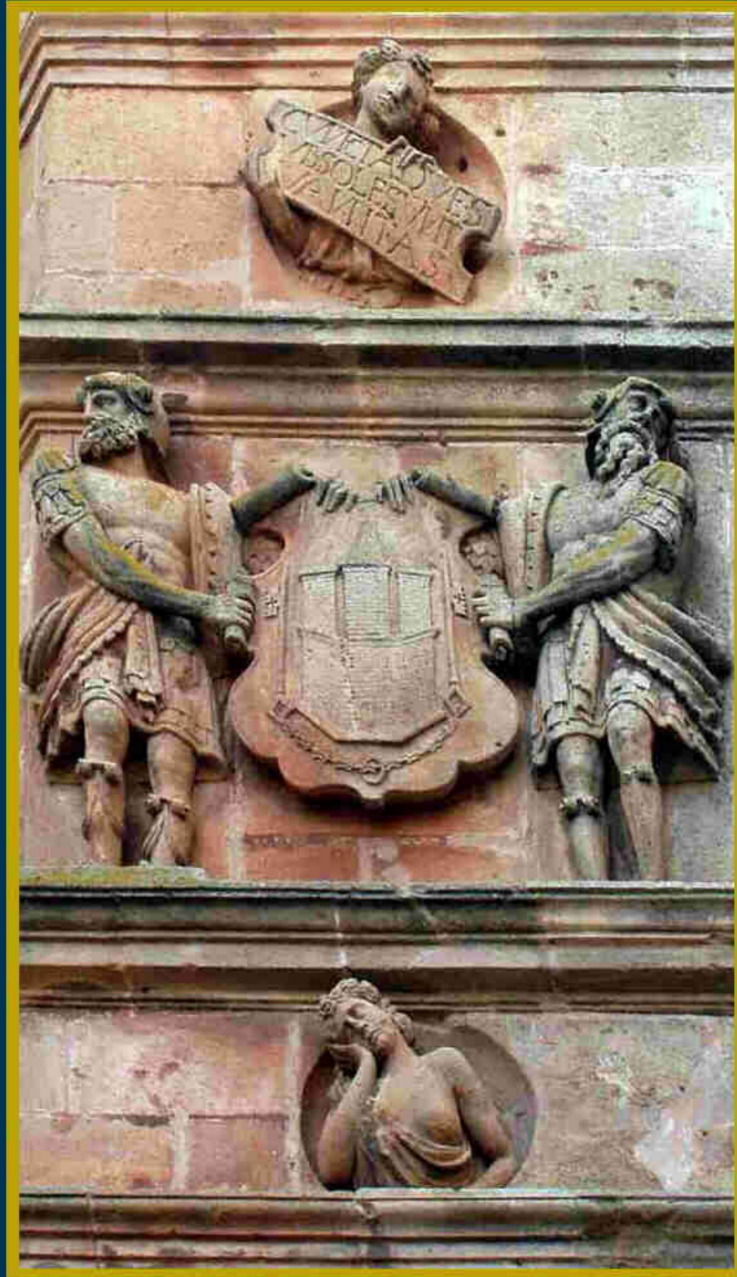


ANDRÉS DE VANDELVIRA

V C E N T E N A R I O



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES "DON JUAN MANUEL"
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE

ALBACETE 2005

AURELIO PRETEL MARÍN
(Coordinador)

ANDRÉS DE VANDELVIRA

V CENTENARIO



LA PORTADA DEL ALHORÍ DE ALCARAZ

José Sánchez Ferrer

Doctor en Historia

Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”

ÍNDICE

- 1.- La expansión urbana de Alcaraz en las primeras décadas del siglo XVI: la plaza de Abajo.
- 2.- La construcción de la Lonja del Alhorí y de la portada.
- 3.- La portada.
 - 3.1.- La estructura arquitectónica.
 - 3.2.- El revestimiento escultórico:
 - 3.2.1.- La heráldica:
 - 3.2.1.1.- El escudo de armas de Alcaraz.
 - 3.2.1.2.- El blasón del emperador Carlos V.
 - 3.2.2.- La morfología de los grutescos y de la decoración de *candelieri*.
 - 3.2.3.- Los bustos de las enjutas y las cabezas humanas de los extremos del friso y del zócalo.
 - 3.2.4.- El resto de la ornamentación.
 - 3.3.- El lamentable estado de conservación.
 - 3.4.- La estilística:
 - 3.4.1.- De la estructura arquitectónica.
 - 3.4.2.- Del revestimiento ornamental.
 - 3.5.- Una lectura de su iconografía.

1.- La expansión urbana de Alcaraz en las primeras décadas del siglo XVI: la plaza de Abajo.

A partir de mediados del siglo XV se percibe el descenso de la población desde la parte alta, donde están ubicados el castillo y el centro urbano, a cotas más bajas. Aunque las edificaciones nobles -ayuntamiento, audiencia, aposento de los corregidores y tres iglesias- siguieron en la plaza de Arriba, desde la época mencionada la mayor parte de la vida comercial y buena porción de la política se efectuaba en la plaza de Abajo -en torno a la cual se fundaban los conventos dominicos de Santo Domingo, de frailes, y del *Sancti Spiritus*, de monjas-, en la de la Trinidad -por la construcción junto a ella de la nueva y más rica iglesia de la ciudad- y a lo largo de la calle Mayor -la única transitable por los carros-, hasta la Puerta Nueva (fig. 1).

Como consecuencia, a finales del citado siglo XV y durante la primera mitad de la centuria siguiente se desarrolla una gran actividad de reforma urbana. A partir de 1503, el cabildo alcaraceño, impulsado por las necesidades de la población, inicia un nuevo plan urbanístico.

El elemento espacial básico estuvo constituido por la conexión de dos plazas, la de Abajo, que con el tiempo se denominará Mayor, rectangular y amplia, y la de la Trinidad, o del Cementerio, más pequeña, más próxima al cuadrado y a inferior nivel en altura que la anterior;

ambas nuclearizarán un conjunto urbanístico y arquitectónico de gran interés artístico y en plena consonancia con los principios que rigen en la centuria¹.

La ciudad renacentista se organiza -con forma aproximada de retícula, aunque llena de cuevas y escaleras- en torno al eje central que forman las nuevas plazas y la calle Mayor, con calles aterrazadas que desde el mismo suben al alcázar o descienden hacia el arrabal, que quedará englobado en el recinto urbano por la nueva cerca.

La documentación publicada por Pretel Marín² permite conocer con cierto detalle el desarrollo de la construcción de la plaza de Abajo; de ella tomo los datos que me parecen más relevantes.

El 1 de diciembre de 1510 la reina doña Juana autoriza por carta al concejo derribar cuantas casas sean necesarias para ensanchar la plaza que se había configurado en las últimas décadas de la centuria anterior y que se había quedado demasiado estrecha para las necesidades del mercado y para el paso y abastecimiento de una ciudad que crecía deprisa³. Era el primer paso para la remodelación arquitectónica de la ciudad en su zona intermedia.

El derribo de las casas produjo gran número de pleitos y de indemnizaciones a los propietarios, pero las primeras obras debieron ir con cierta rapidez porque hay noticias documentales de empedrado en la plaza anteriores a 1518.

¹ SANZ GAMO, R. “Consideraciones en torno a la Plaza Mayor de Alcaraz”. *AL-BASIT* n° 5. Albacete, 1978. Págs. 131-137.

² PRETEL MARÍN, A. *Alcaraz en el siglo de Andrés de Vandelvira, el bachiller Sabuco y el preceptor Abril*. Albacete, 1999.

³ Ibidem. Pág. 166.

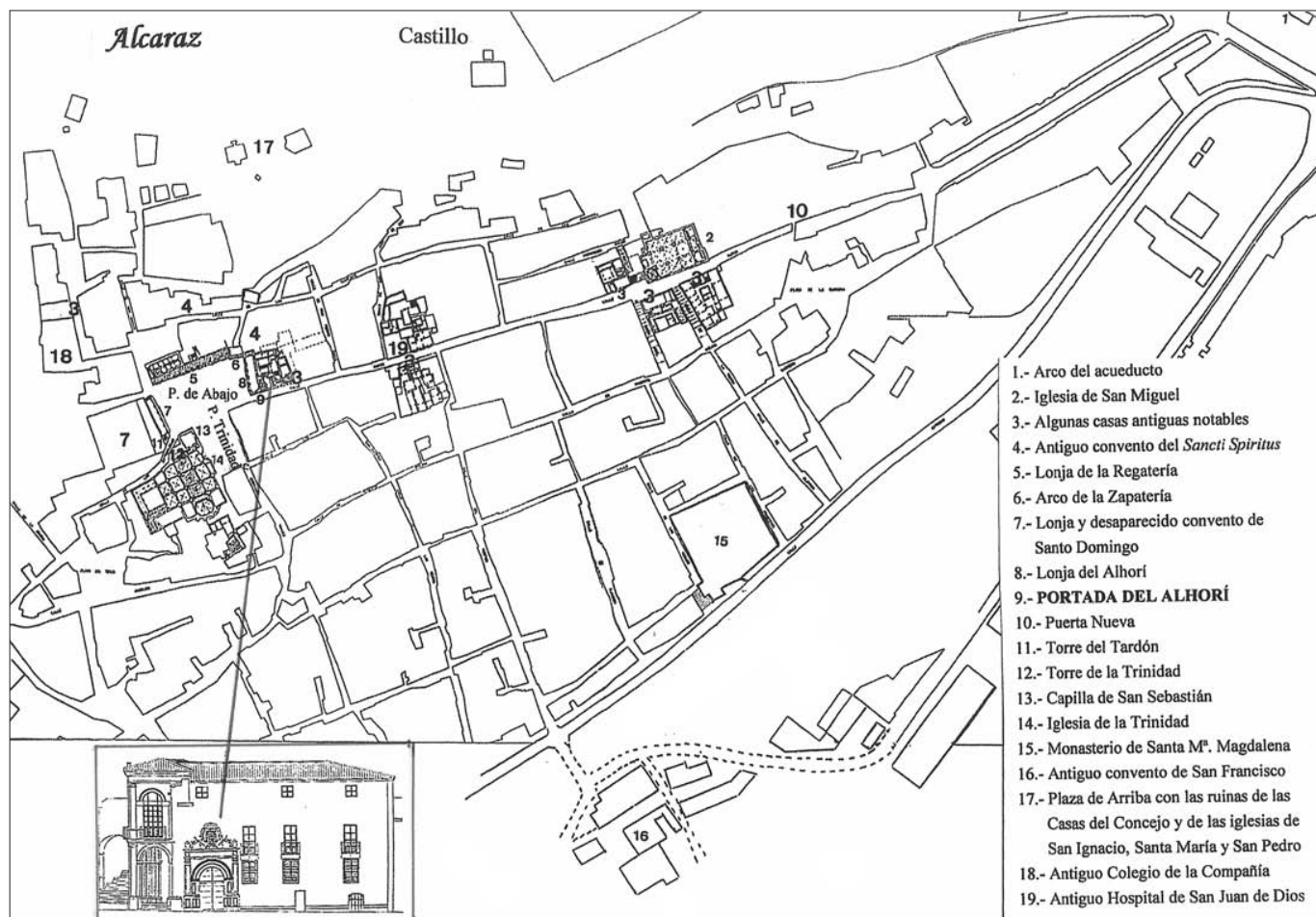


Fig. 1.- Plano de Alcaraz y situación de los monumentos arquitectónicos más significativos de la ciudad.

El largo pleitear hacía que no se pudiera abordar de lleno la pretendida remodelación y construcción y ante esta situación los regidores solicitaron a doña Juana una expropiación de urgencia que permitiera hacer los soportales necesarios; la reina dio el visto bueno a la solicitud el 23 de marzo de 1519⁴. Con ella, las casas se van expropiando y derribando con celeridad; en enero de 1527 se estaba allanando y empedrando la plaza.

La nueva plaza se consiguió amplia, armónica y bella; se concibió como un espacio rodeado de soportales por tres lados que con el transcurso del siglo fue quedando constituido por los edificios siguientes: al sur, la lonja de Santo Domingo o del Corregidor; al oeste, la lonja de la Regatería; en el ángulo noroeste, el arco de la Zapatería, con el mirador de las dominicas, y la iglesia conventual de esta comunidad; al norte la lonja del Alhorí o de la Aduana y el nuevo Ayuntamiento; al este, varias casas, la placeta de la Trinidad, la torre de dicha iglesia y la capilla de San Sebastián.

En los alrededores y calles adyacentes de esta espléndida plaza y en la calle Mayor la nobleza iría construyendo sus viviendas.

Aunque desde hace tiempo se sabía que Andrés de Vandelvira estaba ligado a algunas de las obras edificadas en la plaza, las últimas investigaciones docu-

mentan su actuación en un mayor número de construcciones de lo que se creía -lo que también ocurre con relación al resto de la ciudad-. El genial arquitecto se convierte en el inspirador y en el realizador más importante del urbanismo de Alcaraz en los dos cuartos centrales del siglo XVI, a los que impregna con su personalidad. En esta época el urbanismo de la población se caracteriza por dos aspectos: primero, por la existencia de una considerable actividad constructiva y por la actuación continuada de Vandelvira en la ciudad hasta 1532 -con la excepción de un espacio de tiempo entre finales de 1527 y 1530-; y, segundo, por la alternancia a partir de ese año de largos periodos de atonía constructiva con otros de actividad, que coinciden, a menudo, con las breves estancias del arquitecto en su ciudad natal o con la puesta en marcha de alguno de sus proyectos. Desgraciadamente, la mayor parte de sus obras se han perdido por completo y de ellas solamente nos quedan los testimonios documentales.

2.- La construcción de la lonja del Alhorí y de la portada⁵.

En el lado norte de la plaza de Abajo se construyeron la lonja del Alhorí y el alhorí principal de la ciudad. La lonja se supone que se hizo (no se conservan las actas municipales de esos años) entre mediados de

⁴ Ibidem. Pág. 297.

⁵ Toda la información la tomo de PRETEL MARÍN, A. *Alcaraz....*- Op. cit. Págs. 143-185.

1520 y octubre de 1523, porque en este último mes se concertó con el pintor Ginés López la pintura de los dos escudos de este edificio conforme a los de la lonja de enfrente, la de Santo Domingo. Varios acuerdos municipales de 1523 y de 1524 documentan que Andrés de Vandelvira trabajó en ella como cantero; en ellos se hace referencia a que cortaba la piedra en la cantera, pero hay información en el sentido de que también la labraba y la colocaba en la obra.

En septiembre de 1524 surge la idea de ampliar la lonja y se propone la compra de varias casas y tiendas con esa finalidad, propuesta que el concejo aprueba el día 27; la tasación la debían hacer Antón de Mesas y Juan de Cózar, quienes, asimismo, tenían que encargarse de la demolición de los inmuebles.

Hay noticias que indican que la lonja se terminó en 1523, pero es de suponer que se refieren a una primera fase porque el acta del ayuntamiento de 26 de enero de 1527 documenta que Vandelvira estaba trabajando en ella. El 23 de mayo de 1527 los del concejo mandaban acabar cuanto antes las obras del alhorí y acometer la ampliación con los solares comprados; en 1528, la obra estaba casi concluida. A lo largo de este tiempo no hay ninguna alusión al maestro que la dirigía, pero hay que pensar, por no existir mención de otro arquitecto, que Andrés de Vandelvira seguía siendo el encargado de hacerla.

En el citado 1528, el concejo decidió centralizar en este pósito los diversos almacenes de grano que había en la ciudad y a finales de mayo se estaba acelerando la construcción de uno en la lonja recién inaugurada; una vez terminado se mandó almacenar en el piso de arriba el trigo y la cebada. Poco después, el 20 de agosto, se observó que el edificio no podía sostener tanto peso y no hubo más remedio que encargar dos mollejas para apuntalar los pilares de piedra porque se quebraban.

En 1530 daba comienzo otro proyecto en el edificio, consistente en hacer el alhorí en una sala baja de la lonja -reparándola y ampliándola con los solares adyacentes comprados- y un nuevo ayuntamiento encima, con el fin de llevar el centro de gobierno desde la plaza de Arriba, ya casi despoblada, a la de Abajo. Se sabe que en 1531 el maestro encargado de la obra era Andrés de Vandelvira, recién regresado de Uclés, en donde en 1529 y 1530 estaba trabajando con Francisco de Luna, arquitecto que en 1529 comenzó la obra plateresca de la casa maestra santiaguista.

En 1531 Vandelvira tuvo un enfrentamiento con algunos regidores que pensaban que la puerta a la calle Mayor del pósito que se estaba construyendo estrechaba la ya angosta calle; el arquitecto defendió su proyecto y el acuerdo final fue que se continuase según se estaba haciendo y con la misma traza: *“paresçio Vandeluira cantero e dixo que por quanto sus merçedes le auian mandado que non apurase mas en los pies derechos del arco de la obra que se haze*

*en la Cal Mayor porque les paresçia que se estrechava la calle de commo antes solia estar fasta tanto que fuese visto, que el dicho Vandeluira dixo aue el tyene la la tiene començada conforme a la traça y remate que en el fue rematado por esta çibdad y con el paresçer de los ofiçiales que vinieron al remate y por los propios çimientos de lo viejo syn sacar de los botaletes las vasas vna mano, y de alli se meten las paredes van metidos de los çimientos viejos, y que a la hobra es muy nesçesario porque de otra manera serie perdida la hobra y no serie en arte, y que si metiese la obra mas adentro que descobriria las hazeras de la casa vieja y lonja, y que asy conviene para ser firme e vistosa la obra, e los dichos sennores dixeron que la faga conforme a las condiçiones que trae”*⁶. En el mencionado año, pues, se estaba construyendo la portada que es el objeto de estudio de este artículo.

El 27 de mayo de dicho año se registra un acuerdo municipal de adquirir, con la opinión favorable del maestro alcaraceño, algunas otras casas para ensanchar el alhorí y dejarlo cuadrado.

Andrés de Vandelvira siguió las obras y en diciembre de 1532 -quizás, por lo que expondré a continuación, sin terminarlas totalmente- le libraron el finiquito de ellas; por tanto, la portada hay que fecharla en 1531-1532.

En el mismo mes y año, el doctor Pedro Tapia, pesquisidor y juez de residencia enviado por la emperatriz para tomar las cuentas y juzgar al que fuera anterior corregidor, tuvo un enfrentamiento con el concejo en pleno, seguramente relacionado con las obras de ampliación del alhorí y de la edificación del nuevo ayuntamiento que se levantó sobre el mismo, porque, contra la voluntad de la ciudad y a pesar de las fuertes protestas de sus ediles, ordenó demoler, hay que suponer que sólo la parte de arriba, lo construido. Este hecho ha dado paso a la especulación de que, quizás, el escándalo del derribo propició que Vandelvira se marchara de Alcaraz; no obstante, fuera por ésta o por otras razones, su marcha no fue óbice para que el maestro siguiera interviniendo en la arquitectura que se hacía en su ciudad.

Afortunadamente, la portada quedaba en pie y hoy permanece como muestra del buen hacer del arquitecto en su primera etapa estilística. Pretel Marín la documentaba y ponía fin a la serie de atribuciones que sobre su cronología y autoría han vertido los estudiosos, unos considerándola de Andrés de Vandelvira, los más pensando que era de algún otro maestro. Autoría vandelviriiana que no dejó de sorprenderme, a pesar de que algunos ya la anunciaban, porque en la estilística protorrenacentista de la pieza apenas atisbaba al gran arquitecto que muy pocos años después iba a tener una enorme capacidad de innovación y un estilo personalísimo; después de estudiarla, creo que su hechura por el gran arquitecto nacido en Alcaraz no debió parecerme tan inesperada.

⁶ *Ibidem*. Págs. 173 y 174.



Fot. 1.- Portada del Alhorí. Alcaraz. Andrés de Vandelvira. 1531-1532.



Fot. 2.- Portada del Alhorí. Alcaraz. Andrés de Vandelvira. 1531-1532. Detalle del arco.

3.- La portada⁷ (fot. 1):

3.1.- La estructura arquitectónica.

La portada está formada básicamente por un rectángulo que enmarca un vano con arcuación de medio punto. Sus dimensiones son: 8'5 metros de altura por 5'6 de anchura; la luz del arco es de 2'4 metros y la altura desde el suelo al intradós de la clave mide 3'95 metros.

Al rectángulo lo limitan: en vertical, dos columnas cilíndricas sobre pedestal; en horizontal, un ancho entablamento que cabalga sobre las anteriores. Los pedestales -que están muy erosionados- son cajeados y presentan decoración en los frentes. Las columnas aparecen adosadas a sendas retropilastras de fuste cajeadado que doblan basas y capiteles; las basas tienen sencillo molduraje y los capiteles son de lejana filiación corintia con pequeñas bichas aladas haciendo la vez de caulículos y ábacos cóncavos, con una cabecita en el centro de las columnas, que se alzan sobre una fila de ovas y flechas; los fustes de las columnas están tapizados de *candelieri* y grutescos. El entablamento se quiebra en profundidad en los tramos que se apoyan en los capiteles, formando netos sobre los que cargan jarrones o gruesos flameros; el arquitrabe -con platabandas y una estrecha faja de denticulos- y la cornisa -con dos bandas decorativas, la superior de círculos y la inferior de ovas y flechas- son las partes menos ornamentadas; no ocurre así en el friso, ancho, cubierto de grutescos y con el escudo de la Ciudad sostenido por angelitos en el centro; a los lados, sobre las columnas, el friso presenta en bajorrelieve sendas cabezas masculinas de perfil afrontadas, bajo ellas, pero en el arquitrabe, la inscripción: "CASA DE ALHORI / DESTA CIBDAD."

La embocadura de la puerta, de dos hojas, es capialzada, pero el abocinamiento está resuelto de distinta forma en el arco y en las jambas:

. El arco está compuesto de tres arquivoltas de diferente morfología: la primera tiene sección cuadrada



Fots. 3 y 4.- Portada del Alhorí. Alcaraz. Andrés de Vandelvira. 1531-1532. Detalle de las jambas.

con rosca decorada con *candelieri* y el intradós con una hilera de rosetas; la segunda posee rosca semicilíndrica profusamente ornamentada semejando una densa guirnalda vegetal; la tercera aparece moldurada y está casi completamente desornamentada ya que sólo se esculpió una fina faja de contario (fot. 2).

Las jambas se dividen en dos cuerpos y en ellos se adoptaron dos soluciones diferentes (fots. 3 y 4):

. En la parte inferior se reproducen el plinto y las basas, aunque cambiándoles los motivos decorativos, sobre las que se apoyan pilastras y columnas de manera que parezca que se prolongan, formando así zócalos oblicuos -también muy erosionados- que ligan y articulan las zonas exteriores de la portada con el vano de acceso.

⁷ Mi agradecimiento a Soledad Torres y a Teresa Gaitano, de la Oficina de Turismo de Alcaraz, por la colaboración que me han prestado en la obtención de fotografías para este estudio.



Fots. 5 y 6.- Portada del Alhorí. Alcaraz. Andrés de Vandelvira. 1531-1532. Detalles del cuerpo superior de las jambas.

. En la parte superior se desmaterializa el lienzo de muro con la apertura de pequeñas pero esbeltas hornacinas aveneradas -con peanas para esculturas que no se conservan- flanqueadas asimétricamente por una pequeña columna abalaustrada de complejo diseño, en la parte de afuera, y por una ristra de *candelieri* y grutescos que prolonga la banda decorativa que cubre la rosca del voltarel de abajo, en la parte interior. Sobre las hornacinas se labraron cornisas con relieves constituidos por parejas de esfinges afrontadas y simétricas con respecto a un elemento esférico central, probablemente de carácter vegetal, y rematando ambos lienzos del cuerpo se esculpieron molduras que realizan simultáneamente las funciones de entablamentos del cuerpo y de impostas del arco (fots. 5 y 6).

En las enjutas se colocaron medallones con bustos

en altorrelieve, rellenándose el campo restante con ondulantes cintas.

La prominencia que presentan plintos y columnas -seguramente la causa de las protestas de algunos regidores en 1531- y la forma de concebir las jambas hacen que la planta de la portada sea un tanto movida, con un enmarque sobresaliente en los laterales y unos frentes oblicuos en las jambas que van absorbiendo gradualmente el abocinamiento.

Se remató la portada, como si de un ático se tratara, con un gran escudo de armas de Carlos V flanqueado por dos dragones que portan flameros abalaustrados, los cuales, al margen del sentido heráldico y simbólico que puedan tener, ligán, a modo de ménsulas, blasón y entablamento.

3.2.- El revestimiento escultórico:

3.2.1.- La heráldica.

Dos son los blasones que se esculpieron en la portada, el de la Ciudad y el imperial de Carlos V, éste de mucho mayor tamaño que el primero.

3.2.1.1.- El escudo de armas de Alcaraz.

Está situado en el centro del friso; aparece sobre un cuero y a los lados tiene dos angelitos tenantes de cuerpos afrontados, pero con cabezas giradas hacia el exterior en forzado escorzo; en ambas figuras están rotos los brazos que tienen levantados.

El blasón concejil completo lo constituyen habitualmente un castillo con tres torres, una llave a cada lado, ojos hacia abajo, ambos unidos en punta por una cadena, y una bordura con inscripción latina. En el siglo XVI la leyenda suele ser "*CLAVIS TOTIUS HISPANIAE ET CAPUT EXTREMAE*"⁸. En el blasón que se labró en el Alhorí hay algunas diferencias con respecto al descrito: no lleva bordura, aunque sí inscripción, que en este caso se grabó en el frente de la cornisa y con la frase transformada en una reducción o resumen de la anterior, ya que solamente se escribió "*CLAVIS TOCIUS ISPANIAE*"; el castillo tiene la particularidad morfológica de poseer altas torres rematadas en cúpula (fot. 7).



Fot. 7.- Portada del Alhorí. Alcaraz. Andrés de Vandelvira. 1531-1532. Detalle del escudo de armas de la Ciudad.

El significado generalmente aceptado de estos elementos heráldicos es el siguiente:

. Las llaves.

Las llaves sirven para abrir y cerrar. Alcaraz, con su toma en 1213, es la llave que abre el camino que per-

⁸ Sobre el escudo de armas de Alcaraz ver GARCÍA-SAÚCO, L. G. *Heráldica Municipal de la Provincia de Albacete*. Albacete, 1991. Págs. 87-97.

mitirá a Castilla penetrar hasta el reino de Murcia y el mar Mediterráneo y es la llave que cierra el paso a los probables intentos aragoneses de conquistar el reino murciano. La inscripción refuerza el sentido indicado pero con su reducción hace hincapié en que la conquista de Alcaraz fue la llave que posibilitó la conquista de toda España.

. La cadena.

La cadena que une las dos llaves bordeando el castillo por su base quizás pueda hacer referencia al largo cerco que Alfonso VIII tuvo que mantener para poder entrar en la Ciudad, es decir, alude al esfuerzo que tuvieron que realizar los cristianos para hacerse con Alcaraz.

. El castillo.

En él puede apreciarse una, o dos por concentración de sus significados en un único símbolo, de estas cosas:

. Alusión a la fortaleza de Alcaraz.

. Incorporación al escudo alcaraceño de la parte más representativa de las armas del propio rey que conquistó la plaza a los musulmanes.

3.2.1.2.- El blasón del emperador Carlos V.

En el escudo imperial podemos distinguir las partes siguientes⁹:

. El águila imperial.

El águila bicéfala se identificará desde el siglo XIII con Alemania; a mediados del siglo XV fue adoptada por Federico III de Habsburgo como elemento heráldico que simbolizaba el Sacro Imperio Romano Germánico. Carlos V, al ser proclamado emperador, la incluirá en sus armas.

En la portada del Alhorí cada cabeza del águila aparece timbrada por corona real abierta y ambas están nimbadas por gran corona real cerrada.

. El cuerpo del escudo.

El cuerpo del escudo está sobre el águila que lo sostiene y presenta con sus garras. Está constituido por el conjunto de símbolos heráldicos que representan territorios que Carlos V heredó de sus abuelos (fot. 8).

El escudo está cuartelado con reservado en punta; en el primero, en el cuarto, ambos con igual distribución, y en el punto ínfimo de la punta figuran las armas de los países procedentes de la herencia hispana; en el



Fot. 8.- Portada del Alhorí. Alcaraz. Andrés de Vandelvira. 1531-1532. Detalle del escudo imperial de Carlos V.

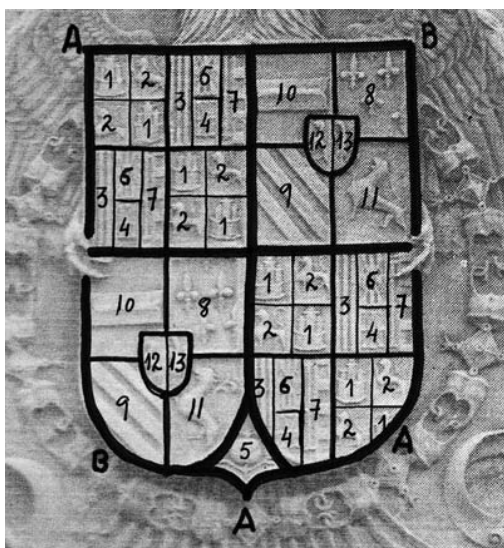


Fig. 2.- Portada del Alhorí. Detalle del blasón de Carlos V con indicación de las armas de los territorios de su imperio. (Basado en el estudio de García-Saúco).

segundo y tercero, también con la misma distribución, se agrupan los de procedencia austro-borgoñona (ver fig. 2).

. Territorios heredados de los abuelos maternos, los Reyes Católicos (A): Castilla (1), León (2), Corona de Aragón (3), Navarra (4), Granada (5), Sicilia (6) y Nápoles (7).

. Territorios heredados de los abuelos paternos, Maximiliano de Habsburgo y María de Borgoña (B): Borgoña moderno (8), Borgoña antiguo (9), Austria (10), Brabante (11), Flandes (12) y el Tirol (13).

. Collar de la Orden del Toisón de Oro.

Con los dominios de Borgoña, el emperador recibió la soberanía y el Gran Maestrazgo de la orden de caballería del Toisón de Oro, creada en 1429 por Felipe el Bueno, duque de Borgoña y conde de Flandes, y de él ha ido pasando a todos los reyes de España.

En la piedra de la portada de Alcaraz, rodeando el cuerpo del escudo, se representó fielmente esa condecoración que está formada por un collar de oro, compuesto con amplios eslabones afrontados y entrelazados por parejas que están unidas por pedernales centelleantes, del

que cuelga una representación del toisón o vellocino de oro que el héroe griego Teseo rescató en la expedición de los Argonautas, y que aquí aparece tratado con la corporeidad de un carnero entero.

. Las Columnas de Hércules.

Flanqueando todo lo anterior se esculpieron las Columnas de Hércules con sendas bandas para la inscripción "*PLUS ULTRA*", que en las de Alcaraz no se grabó; fueron utilizadas como emblema personal de Carlos V, aspecto del que trataré posteriormente, pero muy pronto simbolizaron los territorios de la recién descubierta América; así también quedaba incorporada a las armas la inmensa porción del nuevo mundo que legó al emperador su abuela Isabel de Castilla.

3.2.2.- La morfología de los grutescos y de la decoración de *candelieri*.

Los grutescos se pusieron de moda en Italia a finales del Quattrocento y su uso se revitalizó con el descubrimiento de la *Domus Aurea* neroniana a comienzos del Cinquecento.

⁹ Un estudio del escudo imperial de Carlos V en GARCÍA-SAÚCO, L. G. "El Privilegio de villazgo de Ayna (1565-66). Consideraciones artísticas y heráldicas". Edición facsimilar de *El Privilegio de Ayna* (1565). Albacete, 2002. Págs. 46-49.

Los maestros italianos de finales del siglo XV introducen unas maneras que se desentien-den por completo del rigor y la norma que se aprecia en el talante clásico y naturalista de los grutescos en su etapa inicial; sus composiciones, desplegadas en el Véneto, Liguria y Lombardía, se irán imponiendo, dando paso a un caudal de grutescos creativo y fantástico, libre y festivo. No serán los teóricos del arte los responsables de la incorporación de los grutescos al panorama artístico -entre ellos esta decoración tuvo escasa acogida-, sino los pintores, escultores y arquitectos que, haciéndose eco del gran interés suscitado por el descubrimiento del mundo clásico, mostrarán su adhesión introduciendo lenta y gradualmente estas manifestaciones en sus obras¹⁰.

En España, el afán de dotar de esa apariencia “romana”¹¹ a la arquitectura determinó desde los años finales del siglo XV el uso de una decoración compuesta de un sinfín de motivos ornamentales entre mitológicos y fabulosos que se constituyeron en la esencia del vocabulario ornamental del primer Renacimiento.

En la portada de Alcaraz están ornadas con decoración de abultados grutescos y candelabros, todos de fina talla, las zonas siguientes: fustes de las columnas, frentes de los plintos y de los zócalos de los primeros cuerpos de las jambas, bandas verticales de los cuerpos superiores de las jambas, rosca de la arquivolta inferior del arco, friso del entablamento y colgaduras laterales exteriores. Las decoraciones podrían estudiarse a través de fotografías, pero lo haré por medio de sus dibujos a línea; esta forma facilita la observación, el análisis y la descripción de los motivos y permite un mejor estudio comparativo con grutescos de otras obras publicados así.

Los motivos que constituyen la decoración de cada una de esas zonas son los dibujados y descritos a continuación:

. Fustes de las columnas (figs. 3 y 4):

El fuste de la columna izquierda, mirando el frente de la portada, está decorado con tres filas de unidades compositivas superpuestas en candelabro con grutescos diferentes en vertical pero iguales en horizontal; las filas se corresponden con el frente y los laterales, respectivamente, de la columna. Los candelabros se conectan entre sí formando una red en cuadrícula de tallos, cañas, jarrones y otros elementos vegetales.

El primer diseño está muy deteriorado en las tres unidades. La del lateral derecho no he podido dibujarla y apenas ha sido posible una zona de la del frente; la del lado izquierdo está tan erosionada que no sé lo que representa el motivo central, que está rodeado de tallos vegetales de los que destacan los dos que salen de su parte superior y forman volutas.

Sobre el primer grutesco hay otro constituido por una copa de la que nace una flor de largo tallo; del pie



Figs. 3 y 4.- Dibujos de los grutescos del fuste de la columna del lado izquierdo y de la fila central del fuste de la del lado derecho.

de la copa surgen dos tallos que lo envuelven y que terminan en volutas tangentes al tallo de la flor. A éste le suceden los de un ángel en cucullas con los brazos abiertos con un jarrón con tapadera en la cabeza que hace función de eje de simetría de la composición

¹⁰ FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. *Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*. Valencia, 1987. Págs. 22 y 23.

¹¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, S. “Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco”. Rev. *Príncipe de Viana*, 1966. Págs. 229-233.

superior formada por dos aves afrontadas de larguísimo cuello anudado que se encaran con los picos muy abiertos, muestran sus lenguas y apoyan una de sus patas en el jarrón.

Del nudo de los cuellos de las aves nace una rama que se bifurca en dos que se curvan y que tras anudarse a los ejes central y laterales del candelabro forman sendas volutas que terminan en máscaras a cabezas de ave o dragón (están muy erosionadas y rotas algunas) afrontadas; por la parte superior completan el grutesco una flor, hojas y otros elementos vegetales.

El siguiente grutesco está formado por dos aves con los cuerpos adorsados y las cabezas, que están al final de dos alargadísimos cuellos enrollados en sendas volutas y anudados al astil del candelabro, afrontadas; en la parte de arriba, el eje de simetría se ramifica en dos pares de hojas.

Sobre el eje central del candelabro hay un jarrón con la copa gallonada de la que parte un recto tallo con cuatro hojas a cuyos lados figuran dos delfines en posición descendente, afrontados y simétricos con respecto al tallo; sobre ellos, surgiendo de los astiles laterales del candelabro, surgen en oblicuo dos tallos que se anudan sobre el tallo recto y los astiles citados antes y se enroscan en volutas que en su parte final se transforman en aves adorsadas.

En el grutesco superior figura un jarrón-crátora (con el cuerpo estriado, la copa gallonada y cargado de frutas) enmarcado por dos tallos, con una hoja cada uno, que se incurvan y anudan a los ejes laterales del candelabro y entre sí y con el tallo que parte del jarrón; del nacimiento de los dos tallos cuelgan dos hojas y una fruta. Completan el motivo dos pequeños cuernos de la abundancia que nacen, respectivamente, de los ejes laterales del candelabro.

La ornamentación del fuste de la columna derecha se estructura igual que la otra, un entramado en cuadrícula con tres filas de motivos superpuestos en candelabro de distinto diseño en vertical e iguales en horizontal, pero los iconogramas con respecto a la anterior, excepto el del jarrón-crátora, son diferentes.

El grutesco inferior tiene como figura central, flanqueada por dos plantas con flor, un extraño personaje antropomorfo en cuclillas, entre duende, demonio y ángel, con un jarrón con tapadera en la cabeza y dos pequeñas aves afrontadas, una sobre cada hombro. Sobre lo anterior, dos largas hojas se unen en la parte de arriba y acaban en volutillas que tienen cada una a su lado un cogollo.

El motivo siguiente se inicia con el nacimiento de dos tallos, con hojas, que se separan para dejar entre ellos espacio para una planta con hojas terminadas en diminutas volutas que tienen a los lados exteriores sendos capullos; sobre cada uno de los tallos hay un jarrón repleto de frutas de las que salen diferentes formas, que constituyen los elementos laterales del candelabro, entre las que se esculpieron un cuenco sobre el que se apoyan un jarrón de cuerpo estriado y dos aves con los cuerpos adorsados y cabezas afrontadas que picotean las hojas que nacen del jarrón; sobre ellas, una máscara adornada con cintas que lleva enci-

ma una fuente cargada de frutas rematadas por un penacho de hojas.

Los grutescos superpuestos al anterior tienen como centro: una planta con tallos incurvados que nace de una plataforma y tiene sobre ella una cabeza de ángel con dos alas extendidas; una pareja de *puttis* sentados, con un brazo levantado cada uno sosteniendo un recipiente y enmarcando un tallo recto flanqueado por dos en zig-zag; una pareja de dragones afrontados y anudados entre las alas y las colas, y, finalmente, el mismo diseño de los tallos, jarrón-crátora y cuernos de la abundancia con el que se remata la otra columna.

. Frentes de los plintos y de los zócalos de los primeros cuerpos de las jambas (fot. 9):

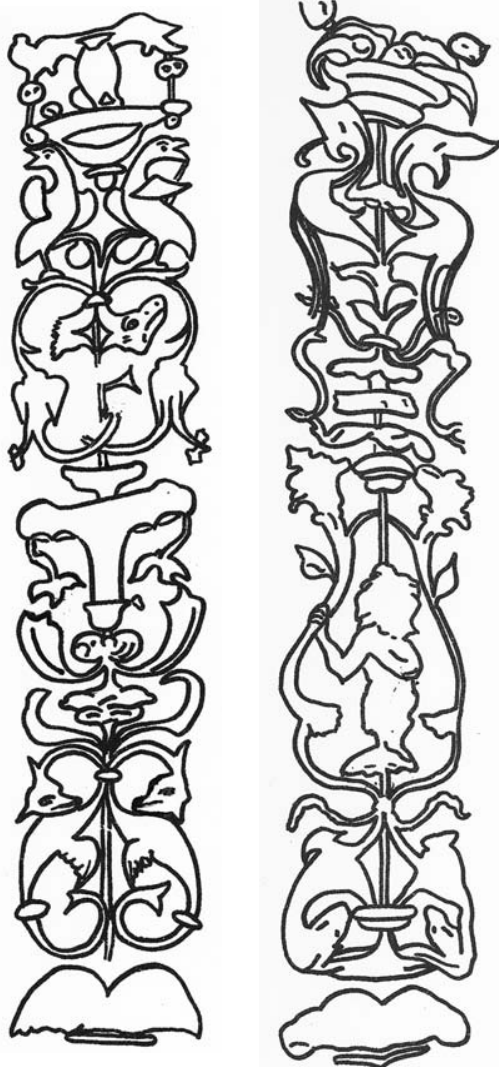


Fot. 9.- Portada del Alhóric. Alcaraz. Andrés de Vandelvira. 1531-1532. Detalle del frente del plinto de la columna de la izquierda.

Son zonas enormemente desgastadas en las que apenas pueden percibirse los relieves; el único en el que aún se ve algo es en el frente del plinto del lado izquierdo; el relieve, que está inscrito en un rectángulo con el fondo hundido, parece constituido por parejas de aves simétricas con respecto al eje que forma un jarrón, copa o alto frutero.

. Bandas verticales de los cuerpos superiores de las jambas (figs. 5 y 6):

La banda de la jamba izquierda se inicia con un par de alas en la base; sobre ellas se talló el diseño de dos dragones afrontados con las colas formando volutas y los largos cuellos anudados en el eje de simetría que termina en una flor rodeada de dos hojas curvadas; sobre la flor un nudo vegetal con una ancha hoja a cada lado sobre el que se asienta un jarrón de cuyos lados cuelgan dos hojas; sobre el jarrón otro diseño de dragones diferente al anterior, ya que ahora están adorsados y entrecruzan las colas; sobre los cuellos se apoyan dos adorsadas aves en medio de las cuales hay un jarrón sobre el que se posa la figura de lo que parece otra ave, ésta con las alas desplegadas.



Figs. 5 y 6.- Dibujo de los grutescos de las bandas verticales de los cuerpos superiores de las jambas.



Fig. 7.- Dibujo de los *candelieri* y grutescos de la rosca de la arquivolta inferior del arco.



Figs. 8 y 9.- Dibujos de los grutescos del friso del entablamento; arriba el del paño lateral izquierdo; abajo el del lado derecho.

La banda de la otra jamba comienza como la anterior, el par de alas, y sobre ellas también un grutesco de aves, ahora en posición descendente. Le sigue el motivo de un hombre cobijado por dos cuernos de la abundancia, uno de los cuales coge con su mano derecha; encima una serie de plataformas con tallos y hojas sobre las que se apoyan dos aves adorsadas con los picos abiertos sobre las que hay un jarrón-crátera lleno de frutas.

. Rosca de la arquivolta inferior del arco (fig. 7):

La decoración está constituida por grutescos de dos únicos diseños distribuidos asimétricamente, ya que su colocación no responde a ritmo alternante alguno. Uno de ellos es de un jarrón con flores que abraza una planta que nace en su pie y curva sus hojas y flores sobre él; de este tipo hay seis composiciones. El otro es una pareja de tallos vegetales que tras anudarse se convierten en dragones con las cabezas afrontadas y los cuerpos formando roleos; sobre el nudo, cabezas de ángeles con un par de alas extendidas.

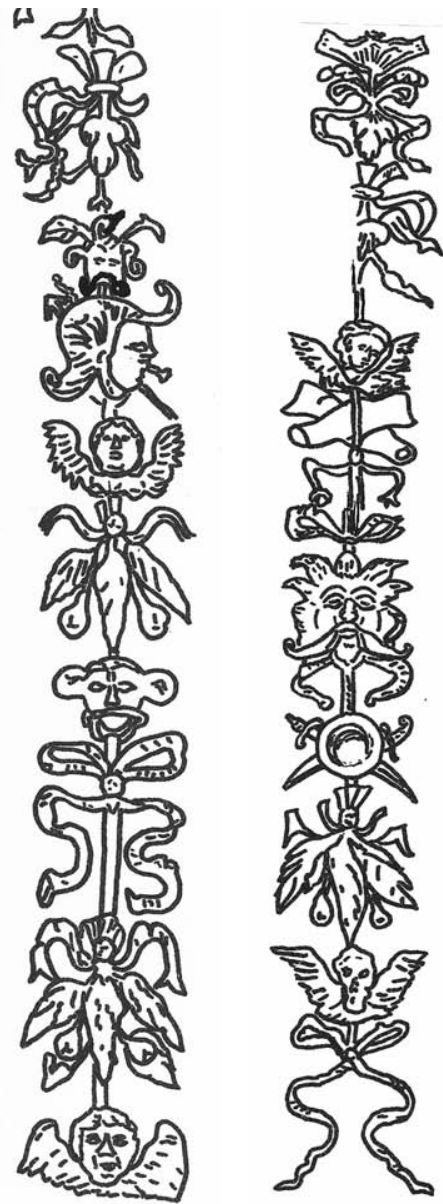
. Friso del entablamento (figs. 8 y 9):

Los grutescos del friso del entablamento se extienden a lo largo de dos paños separados por el escudo de Alcaraz. Los relieves que tiene responden a dos tipos de diseño de dragones con cadencia alternante de cada uno de ellos. Uno de los modelos es muy semejante al descrito de la arquivolta, aunque este dragón tiene el cuerpo más largo y detallado y se incurva más, lo que hace que las cabezas estén casi adorsadas; uno de los dragones tiene la particularidad de que en lugar de cola lleva una máscara. En el otro modelo, los dos dragones están en posición ascendente, anudan sus cuellos, aparecen adorsados y sus colas forman volutas.

. Colgaduras laterales exteriores (figs. 10 y 11)

Estos grutescos son de los que aparentan estar colgados, uno tras otro, de una cuerda que está sujeta a la pared por su extremo superior.

En la ristra de la parte izquierda cuelgan un racimo de higos y de hojas de higuera atado con cintas, una máscara, la cabeza de un guerrero con casco y armas, la cabeza de un ángel con dos alas extendidas, otro racimo de higos y hojas de higuera atados con una cinta, una máscara que sujeta un gran lazo con las cin-



Figs. 10 y 11.- Dibujos de los grutescos de las colgaduras exteriores de la portada.

tas colgantes, otra vez el motivo de los frutos y hojas de la higuera y nuevamente, como terminación, una cabeza de ángel con el par de alas extendidas.

La otra ristra comienza con dos de los ya conocidos

relieves, el de los higos, hojas y cintas y el de una cabeza de ángel con dos alas extendidas; siguen los grutescos de dos grebas o armaduras de pierna, una máscara, un trofeo con escudo circular con dos alfan- ges cruzados en aspa detrás y el motivo de los higos, hojas y lazo; termina con una calavera con un par de grandes alas extendidas y un gran lazo de largas y sinuosas cintas.

3.2.3.- Los bustos de las enjutas y las cabezas humanas de los extremos del friso y del zócalo.

En las enjutas, dentro de unos marcos circulares formados con flores se esculpieron sendos bustos, masculino el de la izquierda de quien contempla la portada, femenino el de la derecha, ambos en gran relieve, casi de bulto completo en las cabezas y hoy erosionados; están afrontados y muestran una postura forzada para poder mirar el escudo imperial que rema- ta la fachada (fots. 10 y 11).

El primero representa a Paris, nombre que aparece



Fots. 10 y 11.- Portada del Alhórfi. Alcaraz. Andrés de Vandelvira. 1531-1532. Detalles de los bustos de Paris y Helena.

grabado en el fondo del círculo, “*PA / RIS*”, y le mues- tra barbado y con cabello corto y ondulado.

El segundo es de Helena, nombre también inscrito en la superficie del fondo del clipeo, “*ELE / NA*”, que aparece con el pelo peinado con raya en el centro y recogido en varias trenzas transversales sujetas sobre la misma cabellera.

En los salientes del friso sobre las columnas se esculpieron en bajorrelieve y afrontadas las cabezas de perfil de dos hombres que miran hacia el interior de la portada; el cabello del de la izquierda es corto, denso y muy ondulado y lleva ceñida una cinta o corona vegetal, el otro se cubre con un casco terminado en puntas enrolladas que tiene un grueso barboquejo y lleva un dragón a modo de cimera (fots. 12 y 13).

En cada uno de los paneles centrales de los zócalos de las jambas y dentro de sendas láureas inscritas en rectángulos se tallaron en bajorrelieve bustos humanos, hoy completamente erosionados; el campo entre las láu-



Fots. 12 y 13.- Portada del Alhórfi. Alcaraz. Andrés de Vandelvira. 1531-1532. Detalles de las cabezas humanas de los extremos del friso.



Fots. 14 y 15.- Portada del Alhóriz. Alcaraz. Andrés de Vandelvira. 1531-1532. Detalles de los zócalos de las jambas.

Fots. 16 y 17.- Portada del Alhóriz. Alcaraz. Andrés de Vandelvira. 1531-1532. Extremos del entablamento.

reas y los rectángulos se llenó de curvilíneas cintas que se adaptan al marco (fots. 14 y 15).

3.2.4.- El resto de la ornamentación.

Cada uno de los paneles estrechos de los frentes oblicuos de los zócalos de las jambas tiene una decoración vegetal simétrica inscrita en un rectángulo que apenas puede percibirse porque está ya casi totalmente desgastada.

La arquivolta central está constituida por una gruesa y cilíndrica guirnalda vegetal de siete cuerpos, cinco iguales y dos diferentes a ellos y entre sí, lo que produce otra de las sutiles disimetrías de la portada.

Los campos de las enjutas que quedan alrededor de los medallones de París y Helena se hallan cubiertos por largas cintas que en su sinuoso discurrir los cubren completamente.

3.3.- El lamentable estado de conservación.

La portada está muy estropeada y a la conservación de la misma no se dedica atención. La hermosa portada muestra un gran deterioro motivado por la acción conjunta de varias causas: la incuria del tiempo -tiene

casi cuatrocientos setenta y cinco años-; la blandura de la piedra caliza empleada; el extremado clima de la Sierra; las abundantes roturas -dragón con flamero a la izquierda del escudo imperial, brazos levantados de los ángeles tenantes del escudo de la Ciudad, la mayor parte de las cabezas de las bichas de los capiteles, los motivos de las esfinges afrontadas de los entablamentos sobre las hornacinas, numerosas porciones de muchos grutescos -que han hecho difícil su dibujo-, las esquinas y aristas inferiores de las basas de los plintos y de los zócalos, etc.-; las emanaciones de los tubos de escape de los coches -pasan muy próximos a la portada y ésta, con su abocinamiento, recoge y mantiene la acción de los gases corrosivos de la piedra-; los negros, gruesos y muy visibles cables eléctricos que hay apoyados sobre la cornisa superior y que bajan por los lados de la misma; y, desde hace unos meses, las humedades que se filtran a través de las paredes de la fachada y que han ennegrecido algunas zonas. La erosión de las partes bajas es tan intensa que ya han desaparecido buena parte de los relieves y los que aún conservan sus siluetas no tardarán en perderlas.

La primera obra que se conserva de Andrés de Vandelvira está, en cuanto a su cuidado, totalmente desvalorizada y las autoridades competentes de las diferentes administraciones no hacen nada para restaurarla y protegerla. La imagen de general decadencia y descuido que presenta el patrimonio artístico de Alcaraz, en particular el arquitectónico -el más rico, junto con el de Chinchilla, de la provincia-, queda ilustrada de una forma patente y concreta con el aspecto que hoy muestra la portada del Alhorí (fots. 16 y 17 y ver fots. 3, 4, 7, 8, 9, 14 y 15).

3.4.- La estilística.

Se analizará la estilística de la portada diferenciando, como hice en la descripción de la misma, la estructura arquitectónica y el revestimiento ornamental.

3.4.1.- De la estructura arquitectónica.

Bajo el punto de vista de la estructura arquitectónica la portada es de las que se denominan como dispuesta en arco de triunfo o con esquema de arco triunfal y se encuentra lejos ya de pertenecer a una fachada-retablo, colgada o de tapiz; constituye un característico ejemplo de arquitectura de la segunda fase del protorrenacimiento o plateresco -que de estas dos formas se suele denominar en España al periodo que va, aproximadamente, de finales del siglo XV a los años cuarenta de la centuria siguiente-, que se caracteriza por “la voluntad de renovación en estructuras de concepción gótica”¹².

Andrés de Vandelvira se manifiesta en ella como un maestro que está asimilando el redescubrimiento y la reinterpretación que de la arquitectura de la Antigüedad -especialmente la del mundo romano- se ha hecho en las portadas durante el primer Renacimiento italiano; utiliza la combinación de arquería y columnata de manera que el arquitrabado y el abovedado queden como sistemas organizados independientemente, dándole al primero el papel de arquitectura de encuadramiento y tectónicamente falsa con respecto al muro y al segundo la función de portante/sustentante.

Traza la puerta con arco de medio punto, elemento clásico que el período ha recuperado, además de por ser paradigmático en el mundo romano, porque su lógica constructiva se combina con una intensa fuerza expresiva basada en el contraste entre muro y vano y porque la forma pura del semicírculo posee una gran facilidad para establecer proporcionalidades con el resto de los componentes estructurales.

La columna pierde su carácter de sustentación mural y el arquitrabado pasa a ser un sistema superpuesto -como consecuencia, el entablamento adquiere la función, importante, de moldura-, pero el uso del orden arquitectónico confiere a la portada un aspecto de estructura viva porque queda integrado plenamente con la arcada, que es la que domina funcionalmente.

Los abundantísimos elementos decorativos, también tomados de Roma, quedan adosados al muro, arco y demás integrantes que componen el sistema

arquitrabado y funcionan como un relieve difuminador que no forma parte del conjunto de los requisitos constructivos y que ha sido diseñado conforme a criterios óptico-formales y, quizás, simbólicos.

Al reinventar la integración de los sistemas adintelamiento/arcuación, el Renacimiento recuperaba, y en la portada de Alcaraz puede verse un ejemplo significativo, esos “triángulos” que son las enjutas y los convertía en campos de motivos iconográficos característicos -tondos, espejos, láureas, medallones, etc.- y piezas importantes de la integración de ambos sistemas arquitectónicos. Aquí, Vandelvira diseña dos bustos en el interior de círculos de flores, que con su alto relieve y con su escorzado para mirar hacia arriba ligan, además de proporcionar un significado iconológico que ya se verá, arco y entablamento.

Durante las primeras décadas del siglo las portadas mantenían estructuras arquitectónicas góticas que eran cubiertas por la decoración renaciente italiana que se iba introduciendo; el adorno “al romano” se tomaba por algunos autores de la época como sinónimo del clasicismo, pero a la arquitectura moderna gótica “a la romana” se comenzó a oponer la nueva arquitectura “a la antigua” o, con palabras de Francisco de Holanda, la arquitectura de la “la nueva antigüedad”¹³. En la portada que se analiza ya quedan pocos aspectos góticos y los que permanecen están atenuados, razón por la que puede encuadrarse en un modo de concebir plenamente transitorio debido a que forma parte de una arquitectura cuyo carácter renacentista ya no se cifra únicamente en los aspectos ornamentales; en ella se pone de manifiesto, una vez más, la potencia integradora, y a la vez renovadora, de la segunda fase del protorrenacimiento español. La embocadura de la puerta, sin tímpano, al contrario de lo que ocurre en algunas obras anteriores (como, por ejemplo, en el palacio del Duque de Medinaceli en Cogolludo, el colegio de Santa Cruz en Valladolid o el Hospital de Santa Cruz en Toledo) y algunas posteriores (como en las puertas de la capilla de San Juan de la catedral de Toledo o del claustro de la catedral de Palencia), mantiene un capialzado con tres arquivoltas que tiene raigambre gótica pero que en el abocinamiento de las jambas ya se percibe un tratamiento renacentista, solución que tiene un precedente en, por ejemplo, la puerta de las Cadenas de la catedral de Murcia, a la que se le considera labrada en torno a 1512-1515.

El protagonismo que tiene, por tamaño y ubicación, un escudo de armas, en este caso el de Carlos V, lo encontramos en muchas obras del siglo XV, pero aquí no es un rasgo de arcaísmo porque las motivaciones personales y sociales que generaron esta característica a finales del medievo serán adoptadas por el hombre del Renacimiento que acepta como propios los objetivos que propiciaron su aparición, desarrollando su empleo en el transcurso de la centuria. No es éste sólo un rasgo gótico que pervive, sino un rasgo protorrenacentista que surge a finales de la época medieval, que crece a lo largo del siglo XVI y que se mantiene en los

¹² COLLAR DE CÁCERES, F. *El Plateresco*. Madrid, 1992. Pág. 14.

siguientes. Ahora bien, sobre este escudo puede asaltarnos la duda de si se tallaría al tiempo que el resto de la portada o si se añadiría posteriormente debido al derribo de la parte del edificio -seguramente la superior- que ordenó hacer el juez de residencia Pedro Tapia a finales de 1532. No tengo datos al respecto, pero hay un detalle que, a mi parecer, apunta hacia la coetaneidad de toda la obra: las miradas de Paris y Helena; su marcada direccionalidad exige la existencia sobre la cornisa de arriba de un elemento significativo que justifique las forzadas posturas que presentan los bustos de ambos personajes para contemplarlo. Como me parece improbable que se demoliese este elemento y se dejara incompleto el conjunto escultórico, consideraré que el blasón que hoy contemplamos es lo que desde el principio atrae tanto la atención de ambos helenos.

Esta portada, aunque de menores dimensiones, está ya más en la línea arquitectónica de los maestros renacentistas italianos que lo están las creaciones platerescas de las primeras décadas del periodo, como ocurre en la fachada de la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca -que salvo la adopción del arco de medio punto y de la morfología de la decoración poco más tiene de renacentista- o en la portada-tapiz de la universidad salmantina -en la que queda toda la composición suspendida y aplanada- y que muchas posteriores, valga como ejemplo la portada-retablo de la iglesia de Santa María la Mayor de Pontevedra (c. 1541); la portada del Alhorí sigue siendo un híbrido en el que lo nuevo y lo viejo tratan de acomodarse, pero en ella hay ya un mucho de “romano” y poco de gótico. Por el espíritu de renovación que se aprecia, en esta obra se vislumbra que Andrés de Vandelvira pretende darle un sentido totalizador y ordenador al conjunto al dotarlo de órdenes arquitectónicos y que está cerca de dar el enorme salto hacia adelante al que invitaba el arte renacentista italiano. En esta obra ya emplea elementos arquitectónicos que se encontrarán en otras posteriores suyas como son: las retropilastras, los plintos, las pequeñas hornacinas y los motivos heterodoxos con respecto a los órdenes arquitectónicos clásicos de los capiteles -característica que ya se ve en algunas de las ventanas del monasterio de Uclés-; en el Alhorí son bichas las que sustituyen a los caulículos del orden corintio, en los de la capilla de los Ballesteros de la iglesia de la Santísima Trinidad en Alcaraz -1543-, por ejemplo, son cabezas de carnero y de águila las que lo hacen.

Se puede emplear aquí la frase con la que Fernando Marías trata de explicar el carácter que marca el

comienzo de la transformación de la arquitectura de la primera fase protorrenacentista española: Andrés de Vandelvira es un maestro “que, aun empleando con profusión el grutesco, se aplicó a la asimilación de lo italiano, como reflejo de la Antigüedad, a unos niveles no exclusivamente ornamentales, de superficie”¹⁴. Si se prescinde del enmascaramiento de grutescos y *candelieri* -que al superponerse a los elementos arquitectónicos provocan la visión diluida del vocabulario utilizado, así como una jerarquización reñida con el espíritu de unidad que se persigue¹⁵- se puede observar que en la de Alcaraz ya está asumida la estructura de un tipo de portada que adoptará decidida y frecuentemente el estilo renacentista, como puede contemplarse, por ejemplo, en la del colegio de San Luis en Tortosa (1564), rematada también por el escudo imperial de Carlos V, y en la vandelviriana capilla de San Sebastián -quizás construida con trazas de Andrés de Vandelvira- de la alcaraceña iglesia de la Trinidad (finales del siglo XVI).

Las primeras realizaciones de Vandelvira que conocemos las hizo en Alcaraz; fueron trabajos en la Plaza de Abajo, en la iglesia del convento de San Francisco, en el Hospital, en la nueva iglesia de San Ignacio y en la Lonja del Alhorí, pero todas han desaparecido, con la excepción de la portada a la calle Mayor de la última; por tanto, la portada del Alhorí es su primera obra tangible y con ella nace como destacada individualidad a la vida artística.

Su aprendizaje aún está por desvelar. Pérez Sánchez¹⁶ dice que en la portada se encuentran elementos próximos a Jacobo Florentino e incluso a los maestros del castillo de Vélez Blanco. Chueca Goitia¹⁷ habla igualmente del Indaco y de lo granadino y también de que en ella hay ecos de las exuberancias toledanas y elementos que recuerdan a Uclés, en donde relaciona los italianismos del lenguaje ornamental de su fachada protorrenacentista con Nicolás de Vergara¹⁸; este autor manifiesta en una ocasión que la portada era “como de un Vandelvira que, habiendo tropezado con lo granadino, conserve todavía el recuerdo de Uclés”¹⁹. Rokiski²⁰ y Pedro Galera²¹ consideran que fue Francisco de Luna el maestro con quien se formó Andrés de Vandelvira. Pretel Marín apunta hacia un maestro Pedro todavía no identificado²².

Si la formación básica en su primer estilo la adquirió Vandelvira de Luna, el destacado maestro de cantería que comienza en 1529 la obra plateresca del convento de Uclés, debió recibirla antes de trabajar con él

¹³ MARÍAS, F. *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid, 1992. Pág. 20.

¹⁴ MARÍAS, F. *El siglo XVI...*- Op. cit. Pág. 155.

¹⁵ FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. *Los grutescos...*- Op. cit. Pág. 34.

¹⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. “Arte” en la obra de AA. VV. *Murcia*. Vitoria, 1976. Pág. 179.

¹⁷ CHUECA GOITIA, F. *Andrés de Vandelvira. Arquitecto*. Jaén, 1972. Pág. 46.

¹⁸ *Ibidem*. Pág. 74.

¹⁹ CHUECA GOITIA, F. *Arquitectura del siglo XVI*. Ars Hispaniae. Madrid, 1953. Pág. 280.

²⁰ ROKISKI LÁZARO, M^a. L. *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Diputación de Cuenca, 1985. Pág. 290.

²¹ GALERA ANDREU, P. *Andrés de Vandelvira*. Madrid, 2000. Pág. 11.

²² PRETEL MARÍN, A. “Andrés de Vandelvira. Un profeta en su tierra”. *Cultural Albacete* nº 5. Mayo/Agosto de 2005. Pág. 13.

en esa obra ya que era de Alcaraz o, al menos, estaba avecindado allí cuando Vandelvira tenía la edad de aprendiz y de oficial. El mismo Luna declara que había vivido en Alcaraz desde 1502 hasta 1526, año en el que está haciendo una capilla en la nueva iglesia de San Ignacio, templo donde al mismo tiempo trabajaba Vandelvira²³; coincidieron también ambos en las obras de la iglesia del convento de San Francisco. Rokiski documenta que era vecino de la ciudad en marzo de 1527²⁴ y también se sabe que siguió siendo avecindado allí cuando estaba trabajando en la villa de Infantes.

Durante esos años pocos maestros podían enseñarle el oficio en Alcaraz; de cierta talla solamente trabajaban Francisco de Luna, Juan de Chiverría -quien llevó a cabo la obra de la lonja de Santo Domingo- y, quizás, Hernando de Jerez, vecino de Alcaraz y de El Bonillo²⁵, que haría carrera en la ciudad a lo largo de los años veinte. De todos ellos, parece que es el primero quien posee todas las posibilidades, incluidas las que emanan de las buenas relaciones que tuvo Vandelvira con él y su familia, hasta el punto de convertirse en su yerno al casarse con su hija Luisa; sin embargo, esa relación le parece a Pretel Marín más propia de amigo y colega que de discípulo con respecto a su maestro, por lo cree que el aprendizaje debió hacerlo con otro arquitecto. Habrá que esperar la aparición de nuevos datos documentales para poder despejar la cuestión.

3.4.2.- Del revestimiento ornamental.

En cuanto a la ornamentación de la portada se puede hablar de una buena labra, de minuciosa y fina ejecución, y de gran variedad y fantasía en la temática ornamental. Destacan por la gran calidad de su modelado el conjunto del escudo imperial (fot. 18), el grutesco del friso, de las colgaduras laterales exteriores y del cuerpo superior de las jambas y la guirnalda de la arquivolta central.

La apetencia decorativa tardogótica se trasladó al campo del grutesco y a la decoración de *candelieri* y con este ropaje se vistieron casi completamente las superficies de la portada; la ornamentación de la misma se halla más cerca de la de tipo dinámico, asimétrico, vitalista, antropomorfo y voluminoso propia de finales del plateresco que de la arcaica de carácter estático, simétrico, abstracto y con poco resalte de las primeras décadas, lo que está en consonancia con su cronología de principios de los años treinta de la centuria.

La cubierta ornamental de la portada es, creo, lo menos vandelviresco de ella, y me parece que lo es porque al considerable sentido clásico de su estructura y al concepto de arquitectura que desarrollará pocos años más tarde no parece corresponderle esa cabalgata y alfombra vital de monstruos, geniecillos, angeli-



Fot. 18.- Portada del Alhorí. Alcaraz. Andrés de Vandelvira. 1531-1532. Detalle del dragón con flamero del lateral derecho del escudo de armas de Carlos V.

tos, elementos vegetales, candelabros, trofeos y seres fantásticos que se extiende por su superficie, que es típica de una más genuina mentalidad plateresca, mentalidad que no parece propia del gran maestro de Alcaraz, probablemente, como dice Chueca Goitia²⁶, porque él es fundamentalmente arquitecto y no escultor ni ornamentista; es posible que fuera trazada por Vandelvira más como consecuencia de la inercia del ambiente en que se formó (Chueca Goitia opina que las bandas con decoración de ovas del Alhorí proceden de Uclés; posiblemente también estén inspiradas en dicho convento las columnas abalaustradas y creo muy probable que de allí provenga el carácter de la ornamentación) y en el que vivía -en los que era la decoración de moda- que por la convicción arquitectónica que poseía en ese momento. Prueba de esto puede ser el hecho de que en la obra siguiente al Salvador de Úbeda, la capilla de la iglesia de San Francisco de Baeza (h.1546), los grutescos desaparecen -sustituidos por motivos escultóricos de mayor entidad y relieve²⁷- y no vuelven a verse en trabajos posteriores, con la duda de si pueden considerarse de Vandelvira los de la fachada de la Casa del Corregidor y Cárcel, el actual Ayuntamiento, de Baeza (1559)- y eso no puede deberse únicamente a que este tipo de decoración estuviese en franco retroceso en España por esas fechas, ya que se alzan obras arquitectónicas que aún la utilizan cuando edificios valdelvirianos contemporáneos ya no la tienen, como la fachada del palacio de los condes de Miranda de Peñaranda de Duero (h. 1545) o las puertas de la Virgen de la catedral de Coria (1550-1570), la norte de la catedral de Calahorra (1559) y la del Salón de la Mitología del castillo de la Calahorra (de finales del siglo XVI) o, por añadir algunos ejemplos más, los grutescos de la fachada del Ayuntamiento de Jerez de la Frontera (1575) o los tardíos últimos lienzos del Ayuntamiento de Sevilla. Sin embargo, el tema de los

²³ PRETEL MARÍN, A. *Alcaraz....*- Op. Cit. Pág. 121.

²⁴ ROKISKI LÁZARO, M^a. L. *Arquitectura....*- Op. Cit. Págs. 116 y 127.

²⁵ Pretel Marín apunta la posibilidad de que el aprendizaje pudiese llevarlo a cabo en El Bonillo.

²⁶ CHUECA GOITIA, F. *Andrés....*- Op. cit. Pág. 52.

²⁷ Ibidem. Pág. 135.

grandes escudos, aunque fuese de origen medieval, lo cultivará en obras posteriores, probablemente por dos razones: porque el mismo adquiere carta de naturaleza en la arquitectura renacentista al convertirse en traducción de las ideas humanísticas de fama, fortuna y gloria personal -y, por ello, se integra y desarrolla en la fase purista del estilo, que discurrirá hasta pocas décadas antes del final de siglo y en la que Andrés de Vandelvira se mostrará como un genial arquitecto- y porque su vigencia social hizo que así lo exigieran los comitentes.

Entre las diversas posibilidades que un artista afinado en España tenía de informarse de las nuevas corrientes ornamentales al uso en el Quattrocento y primeros años del Cinquecento se encontraban los manuscritos ilustrados, los cuadernos de dibujos, los libros de muestras, las colecciones de grabados y las relaciones con artistas llegados de Italia. Conocer cuáles de ellas constituyeron la fuente de inspiración o copia de los grutescos de la portada del Alhorí entraña bastante dificultad y no sólo porque las fuentes eran variadas sino porque aunque los artistas de la época no se inventaban los grutescos -los copiaban de modelos italianos, flamencos y alemanes- sí era frecuente que los recrearan y que mezclaran motivos de diferentes procedencias en sus composiciones²⁸.

Es bien sabido que los artistas recurrieron a las fuentes de la Antigüedad, pero los repertorios gráficos existentes no fueron utilizados con la misma intensidad. Fuente de inapreciable riqueza fue el *Codex Escorialensis*²⁹, cuaderno de dibujos del siglo XV de la escuela de Ghirlandaio; diecisiete de sus folios recogen dibujos de las estancias de la *Domus Aurea* y éstos tuvieron un gran impacto e indudable influencia en los grutescos de las obras arquitectónicas mandadas hacer por los Mendoza, en particular, y en la arquitectura protorrenacentista española, en general. Actualmente, y desde 1576, el Cuaderno, del que existe un facsímil publicado en España³⁰, se encuentra en la Real Biblioteca del monasterio de El Escorial. También influyó notablemente el *Codex Soane* y las láminas de grabados de Nicoletto Rosex de Módena, de principios del siglo XVI; en menor medida lo hicieron los grabados de Zoan Andrea -h.1505-, Agostino de Musi, llamado el Veneciano -h. 1525-, Daniel Hopfer -h. 1530-

, y Hans Sebald Beham -h. 1525-1530-.

Trataré del repertorio y procedencia de los motivos que se esculpieron en la obra alcaraceña.

Los grutescos de carácter vegetal son abundantísimos en los paneles decorativos de los edificios protorrenacentistas españoles; la profusión de formas y la facilidad de transformación y de innovación que tenían estos diseños hace que buscar relaciones de los que se tallaron en Alcaraz con los de obras anteriores sea poco indicativo. Plantas, tallos y hojas sinuosas, flores, capullos, cogollos, racimos de frutas, jarrones de todo tipo cargados de frutas de todas clases, etc. son tan numerosos y variados que los paralelismos surgen por doquier, pero, en general, apenas aportan información comparativa útil. Los ejemplos más relevantes del conjunto de elementos vegetales esculpidos en la portada del Alhorí son los jarrones-crátora de cuerpo estriado y copa gallonada cargados de frutas y los racimos de higos y hojas de higuera atados con cintas.

Los animales representados en la portada son solamente delfines y aves. Los delfines figuran únicamente en el fuste de la columna izquierda y tienen múltiples precedentes; entre otros los vemos en los lugares siguientes: friso de la portada de la iglesia del convento de San Antonio en Mondéjar, frontispicio de la portada del Colegio de Santa Cruz en Valladolid, algunos capiteles del Palacio de los Mendoza en Guadalajara, diversas zonas del sepulcro del cardenal Mendoza en la catedral de Toledo, numerosos sitios del Palacio de la Calahorra, enjuta de la fachada de la iglesia de la Piedad en Guadalajara, ventanas de la fachada del Hospital de Santa Cruz en Toledo, pilastra de la puerta de la capilla de Santiago el Zebedeo del claustro de la catedral de Sigüenza, antepecho de la escalera de la Capilla Real en Granada, etc. En los primeros edificios mendocinos es probable que Lorenzo Vázquez se inspirara en los diseños del *Codex Escorialensis* de las láminas de los folios 57.4 y 19v.³¹; de su influencia y de la creatividad de los artistas pudieron derivar las formas restantes.

En las representaciones de aves que hay en el Alhorí se pueden distinguir dos diseños básicos: aves que responden a patrones realistas y aves inventadas o imaginadas. Corresponden al primer tipo las que se esculpieron en el fuste de la columna de la derecha y

²⁸ El tema ha despertado el interés de numerosos investigadores y fruto del mismo es la publicación de diversos estudios, entre ellos los siguientes: FERNÁNDEZ ARENAS, J. "La decoración grutesca. Análisis de una forma". *D'Art* nº 5. 1979; LÓPEZ TORRIJOS, R. "Los grutescos de Rafael y Udine en la pintura española: la estufa y la ligia de Carlos V". *Storia dell'Arte* nº 60. 1987; FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. *Los grutescos en la arquitectura española del Protorrenacimiento*. Valencia, 1987; MÜLLER PROFUMO, L. *El ornamento icónico y la Arquitectura*. Madrid, 1988; FERNÁNDEZ MADRID, M. T. "Grutescos, literatura e iconografía en el Renacimiento español". *Lecturas de Historia del Arte II*. 1990 y *Ephialte*, 1993; CHUECA GOITIA, F. *El Plateresco: imagen de una España en tensión*. Ávila, 1998; FERNÁNDEZ RUIZ, B. *De grutescos a grotesco: a propósito de una categoría estética*. Tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid. 1999; GARCÍA ÁLVAREZ, C. *El simbolismo del grutesco renacentista*. León, 2001; NIETO ALCAIDE, V. "Grutescos en vidrio: el ornamento y la vidriera española del siglo XVI". *Quintana* nº 2. 2003.

²⁹ Ver: SCAGLIA, G. "El *Codex Escorialensis* llevado por el artista a La Calahorra en el otoño de 1509", *Archivo Español de Arte*, T. LXXVII, nº 308. Octubre-Diciembre de 2004. Págs. 375-383; FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. *Los grutescos...*- Op. cit. Págs. 123-127.

³⁰ *Codex Escorialensis 28-II-12: libro de dibujos o antigüedades*. Ed. facsímil. 2 vols. Estudio de M. FERNÁNDEZ GÓMEZ. 1ª edición. Patrimonio Nacional. Murcia, 2002.

³¹ FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. *Los grutescos...*- Op. cit.

en las bandas verticales de los cuerpos superiores de las jambas; en líneas generales, son como las representadas en los edificios del primer Renacimiento anteriores a la portada de estudio. Pertenecen al segundo diseño las talladas en el fuste de la columna izquierda; al contrario que las anteriores, a causa de su desmesurado cuello, no tienen precedentes en dichos edificios y solamente he visto aves de largo e incurvado cuello, y no emparejadas, en las bandas verticales de grutescos labrados en la primera época del Ayuntamiento de Sevilla; por ello hay que pensar que en Alcaraz se utilizaron otras fuentes gráficas que no conozco o estas formas agrutescadas fueron consecuencia de la creatividad del artista.

Esto último también ocurre con la única representación de animales fantásticos que se hizo en Alcaraz, los dragones. La representación de dragones es una muestra de la pervivencia de tradiciones iconográficas desarrolladas durante los siglos medievales; la causa principal reside en la insuficiencia parcial del proceso de recuperación de elementos iconográficos de la Antigüedad para cubrir todas las necesidades expresivas y simbólicas. Los motivos medievales que persisten son aquellos que proporcionan una forma y un concepto que los elementos iconográficos antiguos no podían proporcionar satisfactoriamente³². En el caso del grutesco dos son los motivos principales que van a sobrevivir y adaptarse a la nueva sensibilidad: la calavera y el dragón, y ambos los encontramos en Alcaraz. “El mundo mitológico sí contenía intervenciones de dragones, en los relatos de Cadmo, Perseo, Hércules, Jasón, etcétera. Sin embargo, la menor presencia de dragones en obras plásticas de la Antigüedad provocará que la mayor influencia provenga de los modelos formales propios del mundo medieval. De este modo, el tipo medieval de dragón pervivirá, con ciertas alteraciones formales, pero con idéntico sentido, debido a la similitud de significados simbólicos que posee en ambos contextos semánticos. Tanto en el mundo mitológico de la Antigüedad como en el mundo cristiano medieval, el dragón resume conceptos alusivos al mal, a la deformidad y a la oposición al héroe, al futuro vencedor del dragón y conquistador de los tesoros por él custodiados”³³.

De dragones encontramos siete diseños diferentes en Alcaraz, algunos repetidos varias veces. Esta abundancia hace que los dragones, junto con los jarrones, sean los motivos más numerosos de la portada, lo que le confiere una diferencia con la arquitectura protorrenacentista precedente, en la que no hay muchos; la mayor parte se encuentran en la obra de Siloé en la catedral de Burgos y en obras construidas en Granada, como en el antepecho de la escalera de la Capilla Real y en los frisos de las portadas de la Lonja, de la iglesia de San Cecilio y de la sacristía de la catedral, pero los diseños son completamente diferentes.

Las características de los dragones de Alcaraz -alargados cuellos, tratamiento geometrizado, decorativismo y composiciones constantes de dos ejemplares dispuestos en roleos o volutas (fig. 12)- los alejan de los modelos medievales -más detallados, “naturalistas” y fieros que los del Alhorí- y de los grabados en el repertorio de animales fantásticos de Nicoletto Rosex de Módena -realizados hacia 1510 con estilo semejante a los de la escuela de Mantegna, Durero, Schongauer y Raimondo-, fuente importante de la que se sacaban dibujos de estos seres y cuyas figuras podemos ver esculpidas en diversos grutescos de obras anteriores a la que se analiza.

La morfología y la composición de varios de los modelos de dragones (en los que se recurría al tema de las hojas de vid o de acanto pobladas por animales más o menos metamorfoseados en volutas o con extremidades prolongadas en forma de hojas que se extendió por occidente y dio lugar al denominado “follaje habitado”, tan utilizado en el Renacimiento y Barroco) combinadas con las de los jarrones estriados debieron influir en los motivos ornamentales de las afamadas alfombras que se tejían en el área textil de la que era cabeza Alcaraz, ya que figuran en algunas de las cenefas de ejemplares maniobrados en la segunda mitad del siglo XVI³⁴ (fots. 19 y 20).

En cuanto a figuras antropomorfas hay varios ejemplos.

En el fuste de la columna de la izquierda aparece un ángel en cucullas que encontramos en grabados de Nicoletto Rosex de Módena y en grutescos de edificios precedentes como en un panel del patio del Palacio de La Calahorra, en el pedestal de la puerta de la capilla de Santiago el Zebedeo del claustro de la catedral de Sigüenza, en el frente de columna de la fachada del Hospital de Santa Cruz de Toledo, en el antepecho de la escalera de la Capilla Real de Granada o en el centro del segundo panel de la derecha de la portada de la Universidad de Salamanca. En el fuste de la otra columna encontramos otra figura semejante, pero con variantes que le convierten en un personaje más extraño; con este diseño solamente conozco el grutesco del intradós del nicho central de la Escalera Dorada de la catedral de Burgos.

Varias son las cabezas de ángel con dos alas extendidas -motivo que tiene sus precedentes en Italia- que se labraron en el Alhorí; están en el fuste de la columna derecha, sobre el eje de simetría de uno de los diseños de dragones de la arquivolta y del friso y en las colgaduras exteriores de la portada; además, se tallaron solamente el par de alas desplegadas en los inicios de las bandas verticales de los cuerpos superiores de las jambas. Son representaciones muy frecuentes en la arquitectura de la época y se pueden ver muy parecidos en múltiples ejemplos arquitectónicos, como en la portada de convento de San Antonio en Mondéjar, en

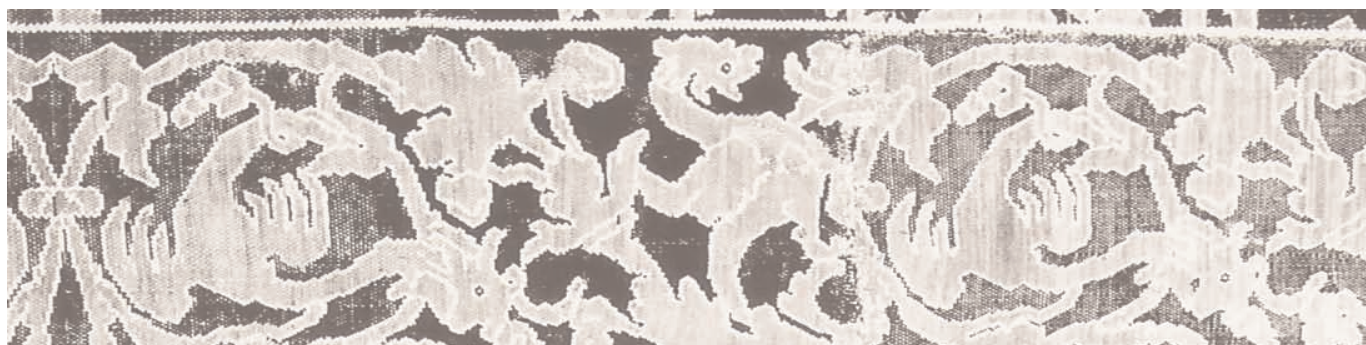
³² GARCÍA ÁLVAREZ, C. *El simbolismo....*- Op. cit. Págs. 28 y 29.

³³ Ibidem. Pág. 29.

³⁴ SÁNCHEZ FERRER, J. *Alfombras antiguas de la provincia de Albacete*. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete, 1986.



Fig. 12.- Cinco de los diseños de dragones que figuran en los grutescos de la portada del Alhorí.



Fots. 19 y 20.- Alfombras de Alcaraz confeccionadas en la segunda mitad del siglo XVI. Arriba: detalle de una de las cenefas de una alfombra funeraria. Abajo: detalle de una de las cenefas de una alfombra de coronas o "ruedas".

los pedestales y el friso de Santa Librada de la catedral de Sigüenza y en el friso de la puerta de la Capilla Real de Granada. En la colgadura externa de la derecha de la portada de Alcaraz hay otro grutesco de este tipo, pero difiere de los anteriores en que en lugar de la cabeza del ángel figura una calavera.

La calavera es otro de los motivos que pervivieron del mundo medieval debido a que en el antiguo apenas existía la representación del cráneo humano en sus realizaciones artísticas. "El Renacimiento se sirvió de él por su perfecta adecuación al concepto simbólico de la muerte, apropiándose así de un elemento iconográ-

fico desarrollado durante la Edad Media, pero adaptando su contenido simbólico a sus propias necesidades expresivas"³⁵.

El triple grutesco con los dos *puttis* con los brazos levantados sosteniendo un recipiente es singular; se encuentra en el fuste de la columna derecha; un iconograma parecido puede verse en el panel del cimborrio de la catedral de Burgos.

También es singular, pero tallado sólo una vez, el hombre salvaje rodeado por dos gruesos tallos vegetales terminados en flores, seguramente cornucopias o cuernos de la abundancia; de este modelo no he visto

³⁵ GARCÍA ÁLVAREZ, C. *El simbolismo....*- Op. cit. Pág. 29.

ningún precedente protorrenacentista, si bien el tema del hombre salvaje era muy frecuente desde el siglo anterior.

Máscaras hay una en el fuste de la columna derecha, otra en el extremo de uno de los dragones del friso, dos en la colgadura exterior izquierda y una en la otra colgadura. Trofeos y motivos bélicos se esculpieron uno en la banda exterior de la izquierda y dos en la de la derecha.

Me parecen especialmente interesantes las bandas externas de la portada; ambas están compuestas con arreglo al frecuentísimo esquema constituido por una sarta de racimos de fruta, objetos bélicos, máscaras, lazos y cintas y otros motivos colgados a lo largo de una cuerda que, además, funciona como eje de simetría. Prácticamente, todos los grutescos que hay en las de Alcaraz los encontramos en unas u otras bandas similares de numerosas obras precedentes, de las que solamente citaré las más parecidas: jamba derecha de una puerta del patio y pilastra de una puerta de la entreplanta del Palacio de La Calahorra y pilastra principal del sepulcro del Gran Cardenal Mendoza de la catedral de Toledo (racimos de higos y hojas de higuera atados con cintas, adornos de cintas y trofeo con casco y armas cruzadas); pilastra del sepulcro de Martín Vázquez de Sosa y zócalo del sepulcro de Fernando de Arce, ambos en la capilla de los Arce de la catedral de Sigüenza, (escudo delante de dos alfanjes cruzados en aspa); antepecho de la escalera de la Capilla Real de Granada (una de las máscaras, racimos de higos y hojas, casco de guerrero y adornos de cintas); bandas externas del lado derecho del primer tramo (casco con armas y trofeo de las grebas), del segundo (el par de grebas) y del tercero (máscara con melena radiante y gran bigote) de la portada de la Universidad de Salamanca.

Este tipo de bandas con motivos colgados que se labraron en diversas obras aparecen en el *Codex Escorialensis* y es significativo para señalar la utilización de algunos de sus diseños en grutescos de la portada del Alhorí el hecho de que el motivo de las dos grebas de Alcaraz esté dibujado de forma idéntica en el folio 50v.3 del mencionado Cuaderno.

Todo lo expuesto indica que los grutescos de la portada del Alhorí estaban plenamente inmersos en la moda artística del momento y que sus relieves, con la excepción de los de las aves con largo cuello y de los dragones, respondían a lo que era usual en la arquitectura del primer tercio del siglo XVI. Ahora bien, a la hora de precisar en dónde se inspiraron concretamente los tracistas de los grutescos alcaraceños creo que se debe conferir una influencia primordial a la fachada protorrenacentista del monasterio de Uclés, lógica si se tiene en cuenta que es la obra inmediatamente anterior al Alhorí en la que intervino Andrés de Vandelvira.

Aunque la fachada del convento santiaguista bebe en las mismas fuentes ornamentales en que lo hacen todas las obras citadas anteriormente, tiene gran interés para este trabajo por constituir, seguramente, el precedente inmediato de los grutescos de Alcaraz, dirección a la que apunta el hecho de que la mayor

parte de los iconogramas alcaraceños se pueden ver labrados en el citado monasterio.

La fachada de Uclés posee una mucha mayor cantidad de grutescos que la portada de estudio, ya que de las veintisiete ventanas que tiene a lo largo de las cuatro plantas de la fachada que se analiza, veintidós -todas menos las cinco del piso superior- muestran este tipo de ornamentación y de ellas, casi todas, especialmente las siete de la segunda planta, están decoradas profusamente. En las ventanas de la tercera planta los grutescos son de gran tamaño y están tallados casi en altorrelieve, caracteres que no tienen los de Alcaraz, pero los *candelieri* y grutescos de los fustes de las columnas y de los enmarques y colgaduras de las ventanas de las dos plantas inferiores poseen unas proporciones y un resalte más acordes con los que se esculpieron en el Alhorí.

Los iconogramas más frecuentes en Uclés son los de las veneras y las cruces de Santiago, motivos que se encuentran en gran diversidad de tamaños y composiciones, -lo que hay que considerar natural en la casa prioral de los caballeros santiaguistas-, y los trofeos guerreros -hecho comprensible también, además de por constituir una temática habitual en la época, por ser éste el edificio donde reside el maestre de una orden militar-, en los que se percibe que los modelos seguidos se hallan en las láminas del *Codex Escorialensis*. Son también frecuentes las cabezas y los bustos humanos; poseen tamaños diferentes y en unos casos aparecen enmarcados por laúreas y en otros sin enmarque propio alguno. El resto de los grutescos forman el amplio repertorio que es característico en la arquitectura de la época.

La compartimentación de los fustes de las columnas y los motivos vegetales de la portada de Alcaraz no van a ser cotejados con los de la fachada conquesa, con la excepción de los más relevantes, por las mismas razones que se aludían cuando no se hacían esas comparaciones con las obras precedentes a la portada.

En las ventanas de Uclés no figura el jarrón-crátora estriado pero sí el resto de los numerosos fruteros de la portada y las altas copas de los fustes alcaraceños, que en el convento están labradas en los enmarques de varios vanos. En las colgaduras exteriores de los vanos uclesianos se tallaron varios diseños del grutesco del racimo de hojas y frutos de la higuera atados con cintas, uno de ellos es idéntico al utilizado en Alcaraz (lám. I, 1, 2, 3 y 4) y también, como en Alcaraz, encontramos frecuentemente lazos con sinuosas cintas (lám. I, 4). Igualmente figuran en Uclés la calavera alada de la que parten cintas de la colgadura exterior derecha (lám. I, 6) y la cabeza de león o cordero que se esculpió en la colgadura exterior de la izquierda y en la fíbula que sujeta la capa de París (lám. I, 5); cabeza que en el monasterio sostiene un cuero con la cruz de Santiago -que como la mayoría de los existentes en el edificio santiaguista se parece mucho al que sirve de base a las armas de la ciudad de Alcaraz-.

Entre los numerosos trofeos de Uclés pueden verse



1



2



3



4



5



6



7



8

LÁMINA I
SELECCIÓN DE GRUTESCOS DE LAS VENTANAS DE LA FACHADA PROTORRENACENTISTA DEL
MONASTERIO DE UCLÉS.

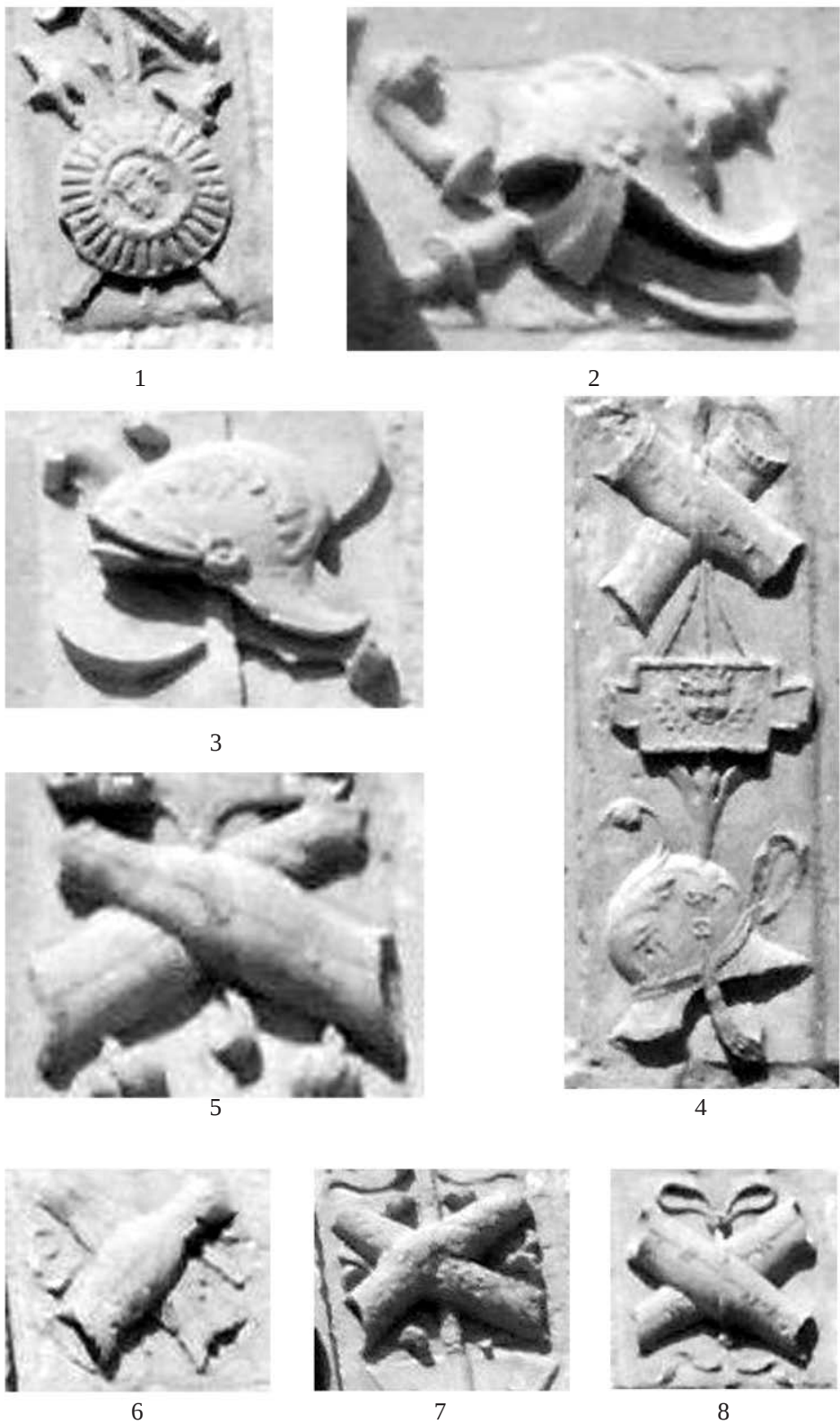


LÁMINA II
SELECCIÓN DE GRUTESCOS DE LAS VENTANAS DE LA FACHADA PROTORRENACENTISTA
DEL MONASTERIO DE UCLÉS.

los tres que se labraron en la fachada del pósito: el escudo circular sobre dos armas cruzadas (lám. II, 1), varios cascos, similares al que lleva la cabeza de guerrero de la colgadura exterior izquierda, sobre diversas armas (en la lám. II se reproducen solamente tres, son los números 2, 3 y 4) y numerosas grebas con rodilleras o sin ellas, las segundas con diseños iguales al del trofeo alcaraceño (en la lám. II se reproducen solamente los números 4, 5, 6, 7 y 8).

Entre las máscaras de la fachada monástica hay varias parecidas a la del hombre de cabellos radiantes con largos bigotes (lám. III, 1 y 2) y a la del hombre con trenzas y alargado bigote (lám. III, 3, 4, 5 y 6) y son numerosas las cabezas aladas de ángeles semejantes a las de Alcaraz -similitud de poco valor porque estos grutescos se encuentran por doquier en todas las ornamentaciones protorrenacentistas- (lám. III, 7 y 8 y lám. IV, 1); por el contrario, son muy significativos



1



2



3



4



5



7



8



6

LÁMINA III

SELECCIÓN DE GRUTESCOS DE LAS VENTANAS DE LA FACHADA PROTORRENACENTISTA DEL MONASTERIO DE UCLÉS.

para establecer la influencia de los iconogramas de Uclés en los de Alcaraz los grutescos del *putti* o ángel en cuclillas (lám. IV, 3, 4 y 5) y las parejas de *puttis* sentados (lám. IV, 6 y 7).

En la representación de aves ocurre lo mismo que con los demás ejemplos de obras precedentes que se han manejado: las figuras de aves realistas están en Uclés (lám. I, 7 y 8) pero no las parejas de largos y enlazados cuellos; por tanto, hay que esperar a que nuevos estudios descubran las fuentes gráficas de donde se tomaron estos motivos.

Los dragones se tallaron con abundancia en Uclés y en ellos se pueden diferenciar por su estructura ornamental al menos tres modelos, siempre de parejas:

. El primero responde a los mismos parámetros que los dragones de los demás monumentos protorrenacentistas que hemos citado; son dragones poco geometrizados, tallados con detalle y formando composiciones de dos figuras afrontadas o adorsadas simétricas con respecto a un elemento central que constituye el eje (lám. I, 8 y lám. V, 1, 2, 3, 4 y 5), es decir, con

la misma composición y semejante morfología que en Alcaraz registran los dragones con flameros que bordean el escudo imperial, composición que también tienen las esfinges que figuran en los cuerpos superiores de las jambas.

. El segundo está constituido por pares de dragones con una disposición y morfología que se geometriza más y se fitomorfiza en la parte de atrás tendiendo hacia la formación de roleos (lám. V, 6) o constituyéndose ya manifiestamente en ellos (lám. V, 7). El último diseño me parece que tiene relevancia porque podría ser ese precedente de los dragones del friso y de la rosca de la primera arquivolta de Alcaraz que no se ha encontrado en los otros edificios protorrenacentistas estudiados; a partir de la recreación de este diseño se pudo llegar a los del Alhorí.

. En el tercer modelo, las incurvaciones de los dos cuerpos siguen siendo simétricas pero no hay ningún elemento-eje interpuesto entre ellos, los cuerpos se tocan (lám. V, 8) o enlazan (lám. V, 9), con lo que podrían ser las composiciones de las que inicialmente



1



2



3



4



5



6



7

LÁMINA IV
SELECCIÓN DE GRUTESCOS DE LAS VENTANAS DE LA FACHADA PROTORRENACENTISTA DEL
MONASTERIO DE UCLÉS.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

LÁMINA V
SELECCIÓN DE GRUTESCOS DE LAS VENTANAS DE LA FACHADA PROTORRENACENTISTA DEL MONASTERIO DE UCLÉS.

proceden el resto de los diseños de dragones de Alcaraz.

La igualdad o semejanza de tantos grutescos alcaraceños con los de Uclés, sobre todo los de las colgaduras exteriores de la portada, hace que pueda considerarse razonable la hipótesis de que los de Uclés pudieron ser la fuente gráfica directa de numerosas formas agrutescadas del programa iconográfico elabo-

rado para la portada del Alhorí, ya que en la fachada conquense están presentes o insinuados la mayor parte de los iconogramas que la ornamentan; creo que hay suficientes elementos formales para considerar que existe un ascendiente de los relieves uclesianos en los de Alcaraz y para pensar que quien trazó los grutescos alcaraceños conocía bien los labrados en el convento santiaguista.

Es probable que, a su vez, el conjunto de grutescos de la portada del Alhorí se pueda relacionar con el que se esculpió en la capilla mayor del alcaraceño convento de San Francisco, obra también de Vandelvira, aunque unos años posterior; ahora bien, esto es difícil de establecer porque los trozos de fustes de columnas con grutescos que en dicha capilla se conservan están tan destrozados que, salvo el de una máscara, apenas es posible identificar los iconogramas ni comparar la labra.

Como en otras cuestiones, habrá que esperar a la publicación de nuevos estudios comparativos y a la aparición de apoyos documentales para valorar las posibilidades reales de la hipótesis.

Todas las relaciones que se han ido estableciendo a lo largo de la exposición ponen de manifiesto que en la ornamentación de grutescos de la portada del Alhorí se debieron utilizar, al menos, tres fuentes gráficas: el *Codex Escorialensis*, que pudo servir de inspiración para una parte importante de los grutescos alcaraceños, bien trazándolos directamente de sus dibujos, bien a través de copias de los diseños que incorporaban las empresas arquitectónicas de los Mendoza que lo tomaron como base de su ornamentación, o bien, más probablemente, tomándolos de la fachada del monasterio de Uclés; el conjunto de grabados de Nicoletto Rosex de Módena, del que, posiblemente, se utilizaron muchos menos modelos que del primero, y que pudieron venir también vía Uclés; y otro repertorio que no conozco y del que se pudieron sacar los diseños de las aves de alargados cuerpos y largos cuellos enlazados y, quizás, de los estilizadísimos dragones formando roleos ya que, a la vista de los diseños, es razonable pensar que algunos modelos de dragones y estas aves de Alcaraz están, en cuanto a la forma, estrechamente emparentados y que, por ello, o tienen una ascendencia común o son fruto de la creatividad del tracista de los grutescos del Alhorí.

Las gruesas guirnaldas vegetales, como la de la arquivolta central de la portada de Alcaraz -elemento de gran entidad por su colocación en un lugar destacado y principal, por el volumen que se le concede y por la cuidada talla de las partes que lo componen-, tienen muchos precedentes italianos, entre los que están la de Mantegna (de hacia 1456) en el retablo de San Zenón de la iglesia que lleva su advocación en Verona y la de León Batista Alberti (de hacia 1470) en torno al marco de la puerta principal de Santa María Novella de Florencia. De Italia pasan a las obras patrocinadas por la familia Mendoza -banda vertical de la portada principal del palacio de Cogolludo y, sobre todo, arquivolta exterior del sepulcro del cardenal Mendoza en la catedral de Sevilla- y de éstas, posiblemente, deriva la de la portada de Alcaraz.

3.5.- Una lectura de su iconografía.

Ya se ha indicado que Andrés de Vandelvira dispone su obra como un arco triunfal; esto tenía una confi-

guración estructural, pero también una dimensión simbólica cuando se empleaba en portadas. Su adopción nos pone en contacto con toda una tradición clasicista en la que el arco del triunfo encierra una forma simbólica de poder, prestigio y gloria, significando con ello la importancia que se le concedía a la entrada del edificio y a quien la presidiera, que obtenía así un marco idóneo para su encumbramiento. Ya Siloé, en la parte baja de la torre de la parroquial de Santa María del Campo (Burgos) “hace uso de uno de los motivos arquitectónicos -el triunfal- más característicos del mundo antiguo y, al funcionar como entrada del templo, hace empleo consciente del significado que conllevaba esta forma”³⁶. Al colocar sobre la portada de Alcaraz un gran blasón imperial, Carlos V se convertía en el protagonista de un permanente acto de triunfo, contenido que no cambiaría en el supuesto, poco probable como dije, de que las armas hubieran sido labradas unos años después que el resto de la obra.

Durante toda la Edad Media los blasones fueron los emblemas personales de los reyes y nobles y los colectivos de sus linajes; ellos eran su seña de identidad y el certificado de su rango y con ellos marcaban todo cuanto poseían y patrocinaban. Las armas iban indisolublemente unidas al apellido y al título y estaban presentes en todos los acontecimientos individuales y sociales en los que eran referentes sus poseedores, creándose una topología heráldica donde las armas se “personifican”. También las instituciones, como las órdenes militares, órdenes religiosas, Inquisición, etc., y las ciudades y villas tenían blasones que las representaban y con los que sellaban sus pertenencias y marcaban sus dominios, fin con el que se colocaron las armas de la Ciudad en la portada de su pósito.

Lejos de disminuir con el paso del tiempo, el desarrollo de las manifestaciones heráldicas se convirtió en una de las características de la sociedad caballeresca del siglo XV y muestra de ello es el uso y el abuso que de ellas hace la arquitectura española de finales del gótico. Antes de esa centuria aparecían por doquier e incluso en series de varias unidades en un mismo lugar, pero generalmente los blasones no dejaban de ser sólo representativos e identificativos y no pasaban de tener pequeño o moderado tamaño. Conforme discurre el siglo XV los escudos van aumentando de tamaño y llegan a alcanzar proporciones colosales -como ocurre en la capilla del Condestable de la catedral y en la casa del Cordón, ambas de Burgos, o en la iglesia de San Pablo y en el colegio de San Gregorio de Valladolid, o en la casa de los Momos de Zamora o en la capilla de los Vélez de la catedral de Murcia-, convirtiéndose el símbolo heráldico en el elemento más importante de la ornamentación arquitectónica. El desenfreno alcanza sin excepción a toda la arquitectura del momento, se prolonga en la de los reinados de Carlos I y Felipe II (un ejemplo en la provincia de Albacete lo tenemos en la fachada del palacio de los condes de Cirat, h. 1575, de Almansa) y se mantiene en muchas de sus manifestaciones posteriores. Con las

³⁶ MARÍAS, F. *El siglo XVI....* - Op. cit. Pág. 155.

grandes dimensiones, a la finalidad de representación que siempre habían tenido los blasones se unía la de exaltación de quien por ellos estaba representado.

Carlos V utilizó con profusión esa nueva finalidad de los escudos; sus armas, a gran tamaño, fueron colocadas como remate u ocupando el lugar preferente, con el propósito de que proclamaran la grandeza y el poderío del emperador, en las fachadas de innumerables edificios civiles levantados durante su reinado. Así, y solamente como muestra del conjunto, las encontramos en la fachada de la Universidad y en la portada de las Escuelas Menores de Salamanca (en las que se labraron el escudo imperial entre dos escudos con las águilas bicéfala y real), en las fachadas del colegio del *Sancti Spiritus* de la Universidad de Oñate, de la Universidad de Alcalá de Henares, de la antigua Carnicería de Baeza y en el frente, aquí de desmesurado tamaño, de la Puerta Nueva de Bisagra de Toledo.

La diferencia entre los pequeños escudos del cardenal Mendoza en su sepulcro de la catedral de Toledo y el de dimensiones monumentales del obispo don Fadrique en su tumba de la catedral de Sigüenza era la diferencia que existía entre lo meramente identificativo y representativo y lo que también era exaltativo. Lo mismo ocurre en la portada del Alhorí entre las armas de Alcaraz y las del Emperador; en ella el blasón de la Ciudad está en lugar preferente indicando que el edificio es del común, pero no posee monumentalidad, es de reducido tamaño, como ocurre en los edificios municipales vecinos: escudo de la capilla de San Sebastián, armas completas y reducidas que flanquean el escudo de Carlos V colocado en el ático de la fachada del nuevo Ayuntamiento³⁷ y blasón, éste de mayores dimensiones que los anteriores, que entre pajes tenantes figura en la torre del Tardón.

En la fachada del ayuntamiento de Yeste, por ejemplo, es pequeño el tamaño de las armas imperiales; por el contrario, en la del Alhorí de Alcaraz el escudo imperial está enfatizado porque con ello se pretendía, además de señalar la autoridad suprema del rey y su patronazgo sobre la Ciudad, subrayar la grandeza que Carlos V alcanzaba en Bolonia con su solemne coronación imperial el 24 de febrero de 1530.

Pero además de esa proclamación del poder del emperador -finalidad que tienen todos los grandes escudos suyos que tanto se prodigaron en las fachadas principales de los edificios que se hicieron durante su reinado, especialmente los colocados en portadas con esquema triunfal-, la puerta del Alhorí tenía como propósito efectuar otra exaltación, la heroica, tan propia

de una época de veneración de los valores personales y del mundo clásico y tan característica de este rey³⁸, y lo hace a través de la confluencia del significado de los diferentes símbolos que se labran en ella³⁹. La glorificación del rey y de los personajes de la nobleza y de la Iglesia fue práctica común a lo largo del siglo XVI hispano y la figura del héroe, en su doble versión profana y religiosa, aparece con fuerza en la plástica y la literatura del momento.

Hoy, la interpretación de la exaltación heroica que se programó para Alcaraz no puede hacerse completa porque no se conocen las esculturas de las hornacinas -que no sé si se hicieron o que luego desaparecieron, pero de las que no tengo noticia alguna- ni los dos bustos en bajorrelieve esculpidos en el interior de las láureas labradas en la zona del zócalo -totalmente erosionado uno de ellos y solamente perceptible la silueta del otro-; además es dudosa la identificación que atribuyo a los personajes representados por las cabezas de los extremos del friso. Por tanto, la lectura del significado de la portada hay que considerarla aproximativa y provisional

Uno de los sistemas laudatorios más frecuentes que se establecieron en la época fue el de la asimilación del personaje a ensalzar con dioses y héroes mitológicos greco-romanos. Seguramente, el más utilizado con Carlos V fue el paralelismo con Hércules y se hizo a través de la representación de la figura del héroe griego o por medio de uno o varios de sus símbolos; a veces, cuando se incorporaba el escudo imperial a la iconografía, se utilizaron ambos procedimientos simultáneamente, como ocurre, por ejemplo, en la fachada de la Universidad de Salamanca (1524-1530). En la portada alcaraceña se utilizó solamente el segundo de ellos, representado por las columnas.

Carlos V usó como emblema personal las dos columnas de Hércules con la leyenda “*PLUS ULTRA*”, en un claro parangón del emperador con el héroe heleno. Hércules representaba simbólicamente la liberación individual y la búsqueda de la inmortalidad y el emperador aparecía como un nuevo Hércules “liberador de ciudadanos”. “Carlos V, emperador de occidente y señor del mundo, concibió la idea imperial que tenía en él su héroe señalado (...), el monarca se presentó como un paladín de la causa cristiana y, seguro de sí mismo, incorporó a su escudo el lema “*Plus Ultra*” y el águila bicéfala, que con sus dos cabezas dominaba Oriente y Occidente; el Viejo y el Nuevo Mundo, idea que quedó expresada en los conocidos versos de Hernando de Acuña: ‘Ya se acerca, Señor, o

³⁷ El nuevo Ayuntamiento se construyó ya en época de Felipe II; quizás el escudo existiese anteriormente, pero en ocasiones figura el escudo imperial de Carlos V en documentos de su hijo como ocurre en el *Privilegio de villazgo de Ayna* otorgado en 1565.

³⁸ CHECA, F. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid, 1987.

³⁹ Para establecer las relaciones con las figuras mitológicas he consultado: PÉREZ RIOJA, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, 1984; VERNANT, J. P. *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona, 1991; FALCÓN, C. et alii. *Diccionario de la mitología clásica*. Madrid, 1980; DIEL, P. *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona, 1961; GRIMAL, P. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Madrid, 1986; HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987; MORALES Y MARÍN, J. L. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid, 1984; PIOBB. *Clef universelle des Sciences secrètes*. 1950; SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Arte y Humanismo*. Madrid, 1978. PÉREZ DE MOYA; J. *Filosofía secreta*. Madrid, 1988.

ya es llegada / la edad gloriosa en la que promete el cielo / una grey y un pastor solo en el suelo / por suerte a nuestros días reservados (...). Un monarca, un imperio y una espada' “⁴⁰.

Las referencias al monarca como héroe mítico son evidentes en muchos de los programas plásticos desarrollados en la arquitectura española (ejemplos son los de los ayuntamientos de Tarazona -Zaragoza- y Jerez de la Frontera, el del Palacio de Justicia o Casa del Corregidor de Baeza y el de una de las fachadas del Palacio de Carlos V en Granada) y también en las manifestaciones efímeras, verdaderas demostraciones *ad maiorem gloriam regis*. Un ejemplo de las últimas resume todo el sistema de confrontación, comparación y relaciones; con motivo de la entrada de Carlos V en Palma de Mallorca en 1541 se hicieron unos arcos triunfales, en uno de ellos, el de la universidad, se representó a Hércules señalando una estatua del emperador, frente a ella se puso la figura del emperador Adriano y encima de dos columnas las alegorías de la *Pietas* y *Fortitudo*: Carlos V deviene un nuevo Hércules que, entroncado con los emperadores de la Antigüedad, se inspira en la práctica de las virtudes para sus acciones bélicas⁴¹.

La vinculación de Hércules con España queda bien clara por cuanto que algunas de sus empresas o trabajos fueron ubicadas por los viejos cronicones en la península, haciéndose eco de ellas los cronistas del siglo XVI, quienes hicieron variados comentarios sobre su presencia en tierras hispanas. La acción más significativa, además de la fundación de gran número de ciudades, fue la que tuvo como resultado la construcción de las famosas columnas.

Piobb ha identificado los doce trabajos del fornido griego con los signos del zodiaco, señalándolo como héroe solar; asocia Géminis con el episodio de las columnas que tiene lugar en el trabajo décimo, en el que venció a Geriones y abrió el canal entre el monte Abila, en la cadena montañosa del Atlas, y el monte Calpe, elevaciones que se conocieron como los pilares o las columnas de Hércules. Se conocen escritos que en dicho trabajo sitúan al héroe en Alcaraz; precisamente, cuando fray Esteban Pérez de Pareja escribe en 1740 sobre los orígenes de la población cita dos mitos fundacionales, uno de ellos relacionado con este episodio, ya que, según este autor, se decía, y manifiesta que así lo atestiguaban escritores antiguos, que fue el rey Gerión su fundador y que Hércules mató a los Geriones, los tres hijos del citado rey, finalizando su relato con el párrafo de que el héroe “solo estuvo en Nuestro Reyno el tiempo que gastò en seguir, hasta quitar la vida à los Geriones, y darles sepultura junto à la de su Padre. Después puso las dos celebres Columnas llamadas de Hercules Livico”⁴².

La colonización de la recién descubierta América, que conllevó la fundación de numerosas ciudades y la expansión del cristianismo, propició la asimilación de don Carlos y la adecuación de su emblema con Hércules, al que se le atribuyó el papel de civilizador de pueblos y fundador de gran cantidad de ciudades españolas en la Antigüedad (incluidas algunas de la hoy provincia de Albacete, como Chinchilla y Lezuza), y a quien los humanistas consideraron el primer rey de la península. Es más, el emperador aventajaba al gran griego ya que el “*NON PLUS ULTRA*” de sus columnas era superado por el *más allá* de las carolinas.

Al poner este emblema en el escudo de armas, además de incluir en él los territorios americanos de sus dominios, le añadía a la figura de Carlos V las virtudes, el enaltecimiento y la gloria del héroe.

Otro aspecto del mensaje iconográfico de la portada es el aportado por los bustos de Paris y Helena. A ambos, salta a la vista por las forzadas posturas de sus cabezas para mirarlo, se les ha de relacionar directamente con el escudo imperial; por ello, y porque me parece que hay elementos formales en ambos bustos que pueden aludir a rasgos físicos o de atuendo propios de la pareja real, pienso, aunque en este punto el análisis puede considerarse dentro del campo de lo especulativo y de lo hipotético, que no simbolizan aspectos mitológicos ni culturales genéricos, sino que son sutiles y alegóricas alusiones personales a los monarcas.

El significado de Helena debe ser la proclamación de la belleza física. Esta mujer alcanzó la inmortalidad en el olimpo griego como la encarnación de una belleza extraordinaria, real, viva y palpitante -Homero la comparó con las diosas inmortales- y se convirtió en arquetipo de mujer que sigue siendo adorable aunque traiga consigo la devastación y la muerte; hasta Príamo, el rey troyano que ve sus campos esquilados y destruidos y su ciudad sitiada, le dice “Ven, acércate, y siéntate a mi lado. No eres tú el motivo de nuestras desgracias. Son los dioses que nos quieren castigar”⁴³. Su figura, que alcanzó gran popularidad y fue representada constantemente en el arte, es de las más complejas del mundo mitológico heleno y sobre ella surgieron varias leyendas contradictorias, algunas presentándola como modelo de perversión; sin embargo, la epopeya homérica la hace aparecer más bien como víctima de la fatalidad predestinada al deshonor a causa de su excepcional belleza; sobre su final, las leyendas cuentan desde su inmortalización al suicidio, pasando por el sacrificio.

Un busto de Helena, indiscutible símbolo de la belleza femenina, en relación directa con el escudo imperial y en la Alcaraz de 1531-1532 creo que, aun-

⁴⁰ TRIADÓ, J. R. “La cultura”, en VV. AA. *Historia....*- Op. Cit. Pág. 557.

⁴¹ *Ibidem*. Pág. 558.

⁴² PÉREZ DE PAREJA, E. *HISTORIA DE LA PRIMERA FUNDACION DE ALCARÀZ; Y MILAGROSO APARECIEMIENTO DE N. SRA. DE CORTES*. Valencia, 1740. Facsímil publicado por el Instituto de Estudios Albacetenses con edición y prólogo de José Sánchez Ferrer. Albacete, 1997. Pág. 10.

⁴³ HOMERO. *Ilíada*. Espasa-Calpe. Madrid, 1962.

que veladamente, no puede aludir nada más que a doña Isabel de Portugal, esposa de Carlos V. Esta relación, que es la clave del código de interpretación de este aspecto iconográfico de la portada, se refuerza aún más al ver a la helena con peinado y hechura de vestido que son característicos en la emperatriz.

La incorporación de la imagen de la emperatriz y de alegorías referentes a ella en los programas iconográficos de la época es frecuente. Para celebrar el matrimonio de Carlos V e Isabel de Portugal en Sevilla, en 1526, y como manifestación festiva, se levantaron en la ciudad siete arcos, el séptimo de los cuales estuvo dedicado a la representación de la regia pareja. Sin olvidar el de la fachada de la Universidad de Salamanca -en la que las interpretaciones de Camón Aznar⁴⁴ y de Paulette Gabaudan⁴⁵, la última publicada que conozco, identifican los bustos de los medallones labrados a los lados del gran tondo en el que están representados los Reyes Católicos como de don Carlos y doña Isabel⁴⁶-, dos de los programas más característicos son el del convento de San Marcos de León -donde Hércules preside un conjunto en el que Carlos V está colocado entre Trajano y Augusto y la figura de la emperatriz entre las de Judit y Lucrecia, modelos de heroísmo y de castidad- y el del Ayuntamiento de Sevilla -en el que las imágenes más repetidas son las de Hércules, Carlos V e Isabel de Portugal⁴⁷-.

Por añadidura, en Alcaraz hay que contemplar un hecho que no concurre en los otros ejemplos. En 1526, don Carlos concedió como regalo de bodas a su esposa los señoríos de varios municipios, entre ellos el de Alcaraz⁴⁸. “El Concejo creyó poder hacer méritos a sus ojos y testimoniar su afecto a la imperial Señora, haciéndole el tradicional regalo de artesanía local⁴⁹. A tal efecto, ordenaban los oficiales el 26 de mayo de 1526 encargar que hicieran dos docenas de bolsas y una de alfombras “*que sean muy finas e de buena mano para que se enbien por presente a la Emperatriz nuestra sennora*”. Juan Rodríguez Noguero y Pedro de Cabedo hicieron la entrega a D^a Isabel en Granada suplicándole que tuviese a bien respetar los privilegios de los alcaraceños. Aún se conserva la carta que la esposa del César dio en la Ciudad de la Alhambra el 28

de julio de 1526, agradeciendo a sus vasallos la fidelidad demostrada y el magnífico obsequio que le habían ofrecido, y prometiendo conservar en todo su vigor los usos y libertades de que gozaban”⁵⁰.

No es de extrañar, por tanto, la referencia a Isabel de Portugal en la portada del Alhorí, porque cuando se hace, además de esposa del aclamado en ella, es la señora de Alcaraz. Tampoco es de extrañar que se haga a través de la exaltación de la belleza de la emperatriz porque, además de constituir una forma de agradar a la reina y de propiciar sus favores hacia la población, realmente era una mujer de gran y reconocida belleza -“acaso la más bella que ha habido en el trono español”⁵¹-, cualidad que puede apreciarse viendo la estatua de alabastro que de ella labró Pompeo Leoni o, sobre todo, el impresionante retrato al óleo que le hizo Tiziano, obras ambas en el Museo del Prado. Con la inclusión de Helena en el programa iconográfico se incorporaba a la soberana en el panegírico plástico que se pretendía que fuese la portada.

El emparejamiento lógico del busto de Helena no podía ser otro que el del de Paris y su presencia no parece que pueda tener otro objetivo que la alusión al monarca; además hay rasgos formales que pueden reforzar esta atribución.

. En el Arte, a Paris se le representa barbilampiño, con pocas excepciones⁵², y tocado con un gorro frigio, siguiendo el modelo de la estatuaria griega, tal como aparece, por ejemplo, en el Paris del Museo Vaticano atribuido a Eufronor; sin embargo, en el busto de Alcaraz aparece barbado y con apreciable mentón⁵³.

. El representado viste coraza, clámide y una capa sujeta por una fíbula que tiene forma de cabeza de león o cordero; la armadura lleva un relieve, o broche, que representa la cabeza de un ángel con las dos alas extendidas igual que el que lleva Carlos V en un medallón del siglo XVI del Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

Al suponer que esto sea así, hay que pensar que en el troyano concurrían virtudes capaces de ensalzar a Carlos V.

. Paris fue un pastor que por **designio de Apolo** se convirtió en el juez que debía **elegir** de entre tres diosas a la más bella y, por tanto, en el protagonista, qui-

⁴⁴ CAMÓN AZNAR, J. *La arquitectura plateresca*. Madrid, 1945.

⁴⁵ GABAUDAN, P. *El mito imperial, programa iconográfico de la Universidad de Salamanca*. Valladolid, 1998.

⁴⁶ No son estos personajes para SEBASTIÁN, S. y CORTÉS, L. *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 1973; ni para ESTEBAN LORENTE, J. F. “La fachada de la Universidad de Salamanca. Crítica e interpretación”. **ARTIGRAMA** nº 2. Zaragoza, 1985.

⁴⁷ MORALES, A. J. *El Ayuntamiento de Sevilla. Arquitectura y simbología*. Sevilla, 1981.

⁴⁸ El 16 de abril de 1526, desde Sevilla, don Carlos comunica al concejo que ha entregado Alcaraz a su esposa. El 30, ésta escribe enviando a sus representantes a tomar posesión y prometiendo respeto a los usos y costumbres municipales.

⁴⁹ Las alfombras de Alcaraz eran las más famosas y buscadas en Castilla y éstas, además de constituir una riqueza artesana y mercantil para la ciudad, eran utilizadas hábilmente por el Concejo como presente para agradecer, propiciar o compensar el favor de cuantas personas pudieran influir positivamente en sus intereses municipales.

⁵⁰ PRETEL MARÍN, A. “Notas pintorescas sobre las alfombras de Alcaraz en los comienzos del siglo XVI”. **AL-BASIT** nº 0. Albacete, agosto de 1975. Págs. 9 y 10.

⁵¹ VALVERDE, J. M^a. “Los Austrias mayores”, en *Historia de España*. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (Coord.). Vol. 5: El siglo de Oro (siglo XVI). Barcelona, 1987. Pág. 38.

⁵² Quizás la más significativa sea la versión que de él hace Lucas Cranach el Joven en su cuadro *El Juicio de Paris* (ca. 1530).

zás, del Juicio más famoso y más popular plasmado en el arte de todos los temas mitológicos y que se desarrolló con una fecundidad indescriptible en el Renacimiento. A la vista de la exégesis neoplatónica de Marsilio Ficino, este mito sitúa a Paris en la difícil opción que tiene el hombre de elegir entre la Sabiduría (Atenea), el Poder (Hera) y el Placer (Afrodita), lo que es prueba del buen juicio que le supone Apolo para designarlo y de la aceptación por parte de tres diosas del veredicto de un mortal.

. Su controvertido matrimonio con Helena se hace posible por la mediación de una diosa, Afrodita, que le había prometido dársela si la señalaba como la deidad más bella; así se lo ofreció: “No doy la fuerza ni el valor, mas puedo ofrecerte hermosísima compañera; no te haré subir las gradas de un trono, pero sí al tálamo de Helena”⁵⁴.

. Finalmente, le cupo la gloria de **derrotar** al casi invencible Aquiles gracias a la **intervención de Apolo**, quien dirigió la flecha de Paris al talón de su enemigo, el único lugar vulnerable que tenía.

Así pues, como referente de estas cualidades, Carlos era el **designado y ayudado** por Dios para regir a la Cristiandad y para, llevado de su mano, **elegir** el camino apropiado y **derrotar** a los que eran sus enemigos (infieltes y protestantes, y sus aliados).

Pero el programa es más complejo porque, tanto Paris, aunque estuviese adornado con grandes cualidades, como Helena, aunque fuese el símbolo por antonomasia de la belleza, no eran personajes edificantes, su comportamiento no era moralmente loable.

A partir de aquí, el código interpretativo está en la configuración del conjunto, ya que la composición es la contigüidad de dos discursos de sentido contrapuesto, ya que hay un esquema compositivo -que Panofsky denomina “cuadro-dialéctico”⁵⁵- constituido por una representación de dos parejas -una con forma tangible, la otra de referencia mental- simbolizando dos principios morales divergentes. Si esto fuese así, en la portada del Alhorí se plasmó un diálogo plástico de principios opuestos en el que los negativos de una pareja quedaban superados por los positivos de la otra, es decir, se desarrollaría un programa basado en el contraste de las virtudes y los vicios, como ocurre en la portada de la Universidad de Salamanca, que formaría parte de la línea constante del arte cristiano de presentar programas antitéticos con finalidad moralizante, tal como ocurre en el programa escultórico perteneciente al gótico terminal del arcosolio de la también alcaraceña capilla del Rosario de la iglesia de San Miguel. En la portada que se estudia, el contraste entre la Virtud y el Vicio quedaría

transferido al de las parejas Carlos / Isabel y Paris / Helena.

A los emperadores se les presentaba como personajes virtuosos, modélicos y ejemplares en oposición a Paris y Helena, figuras de escasa dimensión moral. Helena personificaba la belleza, pero una belleza física, provocadora de tentaciones y pasiones incontrolables, que acarrearía la desgracia; la emperatriz también poseía esta cualidad pero, al contrario que la griega, era armónica, inspiradora de paz y creadora de bienestar. Paris, el elegido por los dioses, estaba dotado de grandes cualidades, pero ejerció erróneamente su juicio al elegir el Placer (Afrodita) y al raptar o seducir a Helena, provocando la destrucción de su pueblo; el emperador, también de elección divina, era paladín del esfuerzo y de la virtud y poseedor del buen juicio que conduciría a la Cristiandad al triunfo.

Paris y Helena se hundieron en el Vicio por causa de la lujuria y, por tanto, su amor, el “amor bestial” en los parámetros del sistema filosófico de Ficino, no fue noble ni santo; por el contrario, don Carlos y su esposa encarnaban el “amor sagrado” y cristiano.

Trataré ahora del posible significado de las dos cabezas de los salientes del entablamento.

En un primer momento consideré que eran figuras alegóricas por ocupar ambas un lugar poco relevante⁵⁶, por poseer escasa enfatización y porque la cabeza del guerrero lleva un casco semejante al del grutesco del trofeo de la colgadura exterior y que, además, se remata con un dragón bastante similar a algunos de los representados en los iconogramas de la portada. Sin embargo, después de ver enmarcada por una láurea una cabeza igual a la del personaje alcaraceño con la corona en la parte superior de la colgadura exterior de una ventana de Uclés (lám. IV. 1); de observar que en uno de los frentes de la basa de una de las columnas del arco de don Pedro Manuel -1525-1527- de la catedral de León se esculpió una cabeza de guerrero con un casco muy parecido al que lleva la de Alcaraz, aunque sin la cimera del dragón; y de percibir que ambos cascos eran del mismo tipo iconográfico que el de la cabeza de guerrero que figura en la fachada de la Universidad de Salamanca -éste también con dragón como remate-, cabeza a la que Luis Cortés y P. Gabaudan consideran proveniente de un modelo italiano y atribuyen a Escipión, hay que pensar que las dos representaciones alcaraceñas puedan aludir a personajes históricos que encarnan virtudes atribuibles al emperador. No obstante, tanto sea esto último como si son alegorías, el sentido parece claro: constituir hitos mítico-legendario-históricos de virtudes para y del príncipe, para y del gobernante, para y de Carlos V.

La cabeza de guerrero representa, seguramente, a

⁵³ Hacia 1628 Rubens -en el retrato con su esposa copia de un cuadro perdido de Tiziano. Colección Casa de Alba. Madrid- representa a Carlos V con larga y espesa barba negra. También cor barba, aunque ésta rala, le muestran Cristoph Amberger, en su cuadro del Museo de Bellas Artes de Lille pintado en 1532, y Jan C. Vermeyen, en el retrato del primer tercio del siglo XVI perteneciente a una colección privada de Bruselas.

⁵⁴ Cit. por MORALES Y MARÍN, J. L. *Diccionario.....*- Op. cit. Pág. 259.

⁵⁵ PANOFKY, E. *Estudios de Iconología*. Madrid, 1979. Pág. 211.

⁵⁶ Es muy frecuente encontrar estas representaciones en lugares secundarios de las obras del Primer Renacimiento, en la fachada de Uclés, por ejemplo, figuran un par de ellas en los mismos sitios de los entablamentos de dos ventanas (véase lám. IV. 2) y varias más en el abovedado intradós de otra de ellas.

Escipión, modelo de prudencia. La otra, que está ceñida por una corona vegetal, es la de un vencedor; puede ser la de Alejandro, creador de un inmenso imperio, o la de Jásón, protagonista de la conquista del vellocino de oro. Ambas ponen de manifiesto las virtudes de la prudencia, del saber, de la victoria; victoria que más que un triunfo concreto sugiere aquí una grandeza moral. Las dos cabezas y las dos erosionadas imágenes clipeatas de los pedestales conformarían, probablemente, el discurso del buen gobierno, sabio, fuerte y victorioso que protagonizaba el emperador, quien estaba empeñado en la conquista de la virtud como correspondía al fin supremo del caballero cristiano.

Para concluir este estudio, sólo restaría tratar la consideración de si los grutescos de la portada desempeñan una función que excede lo meramente ornamental o anecdótico y son portadores de significado. Ya puede anticiparse que no es posible negar, en ningún caso, que el grutesco funcione como una forma ornamental, como un elemento decorativo, ya que la existencia de esta función es irrefutable; de lo que se trataría sería de determinar de si al mismo tiempo que decorativo tiene un funcionamiento simbólico, un consciente uso semántico, sea generalizado u ocasional.

Ante la presunta dimensión simbólica de los grutescos, los estudiosos del tema adoptan dos actitudes predominantes: una, tradicional y preponderante, que los grutescos son una decoración no simbólica; la otra, surgida en los últimos años, que son, además de decorativas, formas a leer e interpretar desde el punto de vista semántico.

Entre los primeros destacan André Chastel⁵⁷, Camón Aznar⁵⁸, R. Hocke⁵⁹, Fernando Marías⁶⁰ y Fernando Checa⁶¹.

Chastel expone en su estudio sobre el origen, desarrollo y sentido de los grutescos en Italia y áreas de influencia que hay razones para pensar en su extendidísimo empleo con mera intención decorativa, e incluso divertida, desentendiéndose de contenidos por no ser los artistas conscientes de ellos, al menos en las primeras décadas; según este autor, los grutescos experimentaron un frenético desarrollo a partir de 1500, produciéndose “combinaciones en las que se asociaban la geometría (simetría, permutaciones) y el capricho (monstruos, muecas), siguiendo una verdadera ley ‘estilística’” que los situaron en el seno del universo casi inmemorial del ornamento “dinámico”⁶².

El capricho y el componente imaginativo de los grutescos se debe a que ellos están inmersos en el mundo marginal, en el sentido estricto de la palabra, y siempre y en todo lugar lo marginal es el reino de la permisividad, como queda de manifiesto, por ejemplo, en la decoración escultórica de la ya citada capilla tardogótica del Rosario de la alcaraceña antigua iglesia de San Miguel.

Para Chastel, la fuerza del grutesco residía en su capacidad de asimilar todas las modalidades imaginativas del ornamento en el seno de una fórmula cuyo origen romano se subrayaba para darle autoridad y no estaba respaldada por un significado simbólico de sus formas.

Fernando Marías escribe que “frente a lo que hoy es casi desgraciada norma de nuestra historiografía, es menos claro que su utilización en España, más que como ornamento a la moda y por lo tanto ya sólo por ello significativo, se debiera a un deseo de incorporar unos contenidos religiosos paganos en contextos profanos -y menos, lógicamente, en contextos sacros- y que, como corolario, todos sus motivos sean formas a leer e interpretar desde un punto de vista iconográfico. (...) Es pues más lógico pensar en su empleo extendidísimo con una mera intención decorativa, desentendiéndose de su oscura significación por no ser conscientes de ella”⁶³.

A juzgar por la postura de Diego de Sagredo -autor de *Las medidas del romano*, tratado publicado en 1526 que alcanzó amplia difusión en España-, que decía que los grutescos eran “follagerias y otras labores fantásticas”, hay que pensar que aquí a estas composiciones no se les prestaba mayor atención y que entre los artistas españoles era escasa su significación simbólica y de contenido que se les concedía.

Entre los autores que defienden la naturaleza simbólica del grutesco destacan Luciana Müller⁶⁴, Ana Ávila⁶⁵ y, sobre todo, García Álvarez⁶⁶, investigador que ha elaborado un ambicioso proyecto de interpretación de simbología del grutesco con el que pretende poner a prueba la validez de la hipótesis del sentido simbólico del grutesco en el marco de un conjunto iconográfico amplio y complejo de reconocida significación simbólica.

Entre ambas posturas se mueven historiadores que ante esta elección adoptan una posición posibilista, así González de Zárate⁶⁷, y otros que presentan en la suya cierta ambigüedad, como Santiago Sebastián.

⁵⁷ CHASTEL, A. *EL GRUTESCO*. Madrid, 2000.

⁵⁸ CAMÓN AZNAR, J. *La arquitectura plateresca*. Dos volúmenes. Madrid, 1945.

⁵⁹ HOCKE, R. *El manierismo en el arte*. Madrid, 1961.

⁶⁰ MARÍAS, F. *El largo siglo XVI*. Madrid, 1989.

⁶¹ CHECA, F. “Capricho y fantasía en El Escorial (sobre el grutesco y el gusto por lo fantástico en el Monasterio)”. *GOYA* n° 156. Mayo/junio de 1980. Págs. 328-335.

⁶² CHASTEL, A. *EL GRUTESCO*.- Op. cit. Pág. 42.

⁶³ MARÍAS, F. *El siglo XVI*.- Op. cit. Pág. 83.

⁶⁴ MÜLLER PROFUMO, L. *El ornamento*.- Op. cit.

⁶⁵ ÁVILA, A. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española*. Barcelona, 1993.

⁶⁶ GARCÍA ÁLVAREZ, C. *El simbolismo*.- Op. cit.

⁶⁷ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a. *Edición de la Hieroglyphica de Horapolo*. Madrid, 1991. En ella, “El grutesco en el mundo antiguo y moderno: consideraciones sobre el origen y su hipotético carácter semántico u ornamental en las artes”. Págs. 17-27.

No existe en este artículo el propósito de entrar en dicho debate, ni el de intentar una interpretación de los grutescos de la obra estudiada; no obstante, el asunto parece interesante, tanto que creo que sería importante, a pesar de que el esquematismo formal de los relieves y el deterioro de sus formas impiden a veces reconocer los temas que representan, que se aplicasen a los grutescos de la portada del Alhorí claves interpretativas, bien las construidas por García Álvarez, bien otras elaboradas por otros autores, para ver si el resul-

tado está en consonancia con el programa iconográfico hasta ahora leído en ella y así poder observar si se establece en las formas agrutescadas el mismo diálogo con el contexto cultural que tienen aquellas imágenes, que, a mi juicio, son las que constituyen el armazón estructural del programa iconográfico desarrollado en la misma. Si se eligieron estos grutescos, y no otros, con una determinada intención semántica es algo sobre lo que, quizás, los investigadores especializados en esta cuestión podrían aportar respuestas.