

---

## *Dos pintores célticos en Andalucía y un sevillano en Madrid*

JUAN ENRIQUE ARIAS ANGLÉS

El objeto de esta ponencia es, en primer lugar, demostrar documentalmente que David Roberts y Pérez Villaamil se conocieron en Sevilla en el año de 1833, como se ha venido suponiendo y afirmando tradicionalmente, en base a ambiguas y vagas noticias, hasta el presente; a la vez que descubrimos y probamos que Antonio María Esquivel se encontraba temporalmente, también, en ese año de 1833 en Sevilla, en donde trabó conocimiento con los otros dos pintores arriba citados.

De este encuentro sevillano, Esquivel no recibiría ninguna influencia pictórica que sepamos, pero sí data de entonces una supuesta amistad y trato con Villaamil que nosotros pretendemos reforzar con alguna noticia más aportada en ese estudio. Sin embargo, para Villaamil, desde el punto de vista pictórico, el conocimiento de David Roberts fue trascendental.

La influencia de este pintor escocés sobre algunos pintores sevillanos está aún por estudiar, pero debió de existir, y para ello aportamos también la prueba de su colaboración con Escacena y Daza. Y, aunque no viene aquí al caso, hemos de decir que nosotros la vemos en ciertos aspectos de la obra de Barrón y Carrillo, como apuntamos en un estudio nuestro de próxima aparición.

En segundo lugar, sacamos a la luz la documentación referente a la aprobación por la Academia de San Fernando del «Tratado de Osteología y Miología» de Esquivel y destacamos el papel jugado por Villaamil en dicho proceso, como prueba de esta supuesta amistad o relación; cosa que pretendemos reforzar, en tercer y último lugar, citando el destacado protagonismo de Villaamil en el caso de la ceguera del pintor sevillano y probando documentalmente que ambos estuvieron juntos en Sevilla, nuevamente, en el año de 1851.

---

## *La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del renacimiento*

AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA Y FERNANDO MARÍAS

En esta ponencia se pretende estudiar el fenómeno de la aparición en la España del siglo XVI de la cúpula y, concretamente, de la cúpula sin tambor, la única utilizada en nuestro país antes de la construcción del monasterio de El Escorial a pesar de la importancia de la cúpula con tambor en la Italia del Renacimiento. Dando por sentado que la primera cúpula española, ya que la de la sacristía de la catedral de Murcia se debe a un arquitecto italiano, se levantó en la cabecera de la catedral de Granada, se estudia el significado funerario de ésta y los modelos de la antigüedad en los que se inspiró, en tanto en cuanto que la vigencia de la cúpula sin tambor se debería al empleo exclusivo de modelos procedentes del mundo romano y su utilización intencional por causas inherentes a la significación concreta —funeraria— otorgada a esta forma en su aspecto interior.

Se analiza pormenorizadamente la historia constructiva de la catedral granadina para destacar la intencionalidad simbólica, estilística y funcional de la forma de su cabecera como panteón imperial de Carlos V. Asimismo se hace hincapié en el carácter autónomo, desvinculado de las naves del templo, de este sector del edificio y, por lo tanto, de la cualidad de modelos utilizados en la gestación del proyecto de Diego de Siloe frente a los de Enrique Egas. Esta obra, prototípica de nuestro Renacimiento, supone una vuelta a, no solamente un estilo al romano, sino a las fuentes tipológicas del mundo antiguo y una ruptura con respecto a tipologías funerarias de la Antigüedad cristiana y del Medievo. Como núcleo de la ponencia, se insiste en el carácter funerario y dependencia

panteónica de la rotonda granadina y se lleva a cabo un nuevo análisis de las fuentes documentales y literarias en este sentido.

Más adelante, se analizan los nexos y diferencias existentes entre la rotonda granadina y los modelos romanos, destacándose tanto sus concomitancias como el carácter original de algunos de los aspectos de la obra andaluza. Para este análisis se pondera la importancia que tienen, para entender el proceso de diseño de esta obra, las reducciones simplificadas de ella que el propio Siloe realizó tanto en Úbeda (El Salvador) como en Guadix (Capilla de San Torcuato de la catedral).

A continuación se estudia el desarrollo y proliferación de la cúpula sin tambor en el marco de la arquitectura española, como forma romana e identificada con una funcionalidad funeraria y como reducción de los organismos de planta y simetría central que en España brillaron por su ausencia en su forma de templos eclesiásticos. Se insiste en el hecho que una primera difusión se produjera en el ámbito arquitectónico andaluz para más tarde pasar a otras regiones de nuestra península. Se estudia también cómo la cúpula, a pesar de no perder su valoración protagonista como forma adecuada a las construcciones funerarias, y a causa de convertirse en una forma de gran prestigio representativo, invadió edificaciones que la utilizarían sólo por razones estéticas y representativas y no solamente simbólicas. Por último, se pasa revista a las obras funerarias españolas anteriores al monasterio del Escorial en la que aparecen cúpulas sin tambor, intentando justificar su ausencia en aquella que adoptaron otras formas.

---

## *Importancia y valoración de los fondos arquitectónicos en las pinturas de Alonso Cano*

ANTONIO CALVO CASTELLÓN

Alonso Cano que es sin duda el pintor barroco que con más soltura y acierto diseñó perspectivas arquitectónicas, paradójicamente es uno de los maestros andaluces que con menos asiduidad lleva a sus pinturas el fondo de arquitectura. Sin duda uno de los aspectos más significativos es su labor de artífice y diseñador de retablos es el haber desempeñado un papel de puente entre el clasicismo tardío y el barroco. Las incursiones del Racionero en la arquitectura efímera corrobora su natural inclinación hacia la primera de las bellas artes; estos proyectos conmemorativos que tanto abundan en el barroco español atraerán poderosamente la atención del maestro granadino. Alonso Cano colabora tanto en Madrid como en Granada en este tipo de proyectiva; el arco triunfal de los mercaderes en la Puerta de Guadalajara para recibir a Doña Mariana de Austria y la colaboración en el ornato de algunos rincones granadinos con motivo de las fiestas del Corpus, son muestras significativas de una actividad que amalgama al proyectista y al decorador.

No deja de ser sintomático que los fondos de arquitectura más interesantes que Alonso Cano diseñó para sus pinturas, estén precisamente en dos lienzos del ciclo mariano que el maestro hizo para la catedral de Granada; sin duda el ámbito arquitectónico de la Capilla Mayor influyó poderosamente en la ambientación y concepción global de todo el programa pintado.

Dentro de la producción pictórica de Alonso Cano existen algunos lienzos con fondos arquitectónicos de interior, que forman capítulo aparte al caracterizarse por unas arquitecturas inconcretas, ambiguas y de paramentos lisos sin apenas entidad arquitectónica; sólo la presencia de algunas molduras, aristas o vanos identifican el fondo como pared no como gama neutra. El ejemplo más significativo es el «San José» (Colección Gullón). La utilización por este artista del fondo arqueológico o de ruinas arquitectónicas se remite casi exclusivamente al «Crucificado» (hoy en la Colección March).

---

## *La iglesia de los Remedios de Antequera ejemplo de una ordenación escenográfica barroca*

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

La ponencia que presentamos constituye un análisis desde el punto de vista escenográfico e iconológico de la iglesia del convento franciscano de los Remedios de Antequera (Málaga).

Considerando el conjunto interior de esta iglesia, la articulación de las tres artes arquitectura, escultura y pintura y la luz, resorte eficaz en los efectos barrocos, nos ofrecen una concepción espacial de sentido escenográfico en la que se integra el programa iconográfico trascendiendo la representación pictórica. A esta concepción contribuyen los diferentes elementos: el gran coro que se alza a los pies, las tribunas con celosías que recuerdan el carácter de los palcos privados, el presbiterio elevado enriquecido por la presencia del retablo y a través del cual se penetra en el mundo misterioso del camarín, la decoración pictórica, etc.

Ante el arco triunfal otro elemento se reviste de carácter teatral, el púlpito, más que por su aparato por el sentido que entraña como transición entre el mundo teatral (considerando el presbiterio como un escenario), y el de los fieles; además como presentador de un personaje que se ofrece como el narrador, el introductor en el mundo donde tiene lugar la función litúrgica presidida por la imagen de culto.

Como soporte de ésta juega un papel importantísimo el retablo, conjunto arquitectónico-escultórico que se constituye en el decorado de la escena, con su movida estructura y el uso de desbordante hojarasca dorada refuerza el carácter de extraordinario y centra el movimiento espacial proyectándolo a través del medio punto central al ca-

marín enlazado con él; así el retablo puede dejar de ser fin de este escenario para convertirse en embocadura de otro ámbito espacial más íntimo y oculto: el camarín.

A los elementos pictóricos corresponde el papel fundamental de conexión y ambientación desarrollando un programa iconográfico regido por una idea teológica, y sobre todo ello la luz, no sólo como medio de iluminación sino porque nos proporciona una referencia simbólica de lo sagrado.

En la bóveda de medio cañón que cubre la nave central, espacio reservado a los fieles, se desarrolla un tema narrativo en relación con la orden franciscana; son ilustraciones realistas de las hazañas del Santo o los méritos de la orden más que obras alegóricas y en ellas se introduce una idea programática, didáctica, que impone la elección y ordenación de los temas. En el coro, reservado a la Comunidad, las escenas más emotivas con relación al Santo; por su situación elevada permite aislar a los frailes y anula, en parte, la contemplación de las imágenes de la bóveda, que no fueron diseñadas para ellos dado su mayor nivel cultural y teológico.

En el crucero y presbiterio, por su significado, los elementos pictóricos adquieren una nueva valoración. En los brazos del crucero, entre aéreos y espumosos roleos, se encuadran unas composiciones que tienen como tema la vida de la Virgen; la religión católica después de Trento ahondó en el culto a María que queda reflejado plenamente en esta iglesia. Entre los roleos, el anagrama y símbolos marianos, que en los arcos torales ofrecen un mensaje distinto al significarse la escalera, torre y

puerta del cielo, además de la paloma del Espíritu Santo como los caminos de la gracia que conducen a la gloria celestial representada en la cúpula.

Efectivamente, esta zona, la más elevada y arquitectónicamente la más pura se reserva a las representaciones más sagradas e intemporales; la Santísima Trinidad y la Virgen María que aparecen sobre otro mundo en el que se agrupan mártires, santos, etc., y donde la luz viene a jugar su papel más importante.

Estas representaciones fueron muy habituales entre las órdenes religiosas, durante los s.s. XVII y

XVIII, sobre todo en Andalucía. La afición a lo simbólico y alegórico corrió pareja en España y prácticamente en toda la Europa de esta época con el gusto por las ceremonias teatrales y fastuosas, fundiéndose ambas en el recinto sacro.

El interior de este templo con los temas representados en él, forman una unidad total, símbolo de la disposición jerárquica del universo que integra espacial y espiritualmente al fiel; es el carácter integrador y totalizante del espacio barroco.

---

## *Un plano inédito del convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla*

MARÍA JOSÉ DEL CASTILLO UTRILLA

Para todos aquellos que de alguna forma se han interesado por el tema del Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla es conocida la escasez de documentación que se conserva sobre él. Pero si el aspecto documental ya es exiguo, el gráfico es prácticamente inexistente.

Con arreglo a estas circunstancias, consideramos importante cualquier hallazgo gráfico referente al citado Convento, como es el del plano del que nos ocupamos aquí.

La base material del presente estudio nos la proporciona un diseño sencillito de la planta del convento y la iglesia, que está en una obra manuscrita de Fray Atanasio López de Vicuña. Dicha obra debió ser redactada entre 1895 y 1896, después de la destrucción de San Francisco (que tuvo lugar en 1894) ya que al final del manuscrito tiene la fecha de 1897.

Según la tradición que pervive entre los miembros más antiguos de la comunidad franciscana radicada en Sevilla, Fray Atanasio solía tomar los datos de las narraciones que le hacían contemporáneos suyos, muchos de los cuales habían conocido en pie la Casa Grande. Este sistema proporciona datos interesantes, de primera mano, podríamos decir, a la vez que da lugar a una serie de inexactitudes lógicas y comprensibles.

En lo que se refiere al plano encontrado, cabe la posibilidad de que lo copiase de alguna parte, puesto que en el margen superior del mismo, aparece la siguiente inscripción: «Plano del conv. de S. Frco. y D. S. Buenav. antes de los derribos y la francesada en el S. XVIII. F.A.». O bien puede dar-

se la circunstancia de que el mismo fraile hiciera una reconstrucción ideal de la obra, basándose en las dichas noticias orales. Esta segunda posibilidad es la más probable si atendemos a la denominación que da ya a las calles y la firma F. A. que aparece en la inscripción y entonces, el S. XVIII a que alude no tendría valor de referencia real. De todas maneras, lo cierto es que, si bien en lo concerniente al templo y al compás, coincide con otras descripciones más antiguas como es, por ejemplo, la memoria del Padre Benjumeda, del s. XVII, en otras partes del Convento y en la organización arquitectónica general del mismo, comete errores francamente increíbles que, incluso, contradicen la ordenación consuetudinaria de los conventos de frailes menores. Esto es muy explicable, ya que en la mayoría de las memorias y escritos anteriores, no se habla apenas de la disposición de las dependencias del convento y sí de la Iglesia, el compás y el patio principal. Por eso en esta parte las equivocaciones son menores que en lo que al convento en sí se refiere, porque para aquellas partes Fray Atanasio se basaría, sin duda, en documentos precedentes. Aún así, incluso en esos tres núcleos documentados, podemos apreciar errores de un calibre respetable. Refiriéndonos a la arquitectura conventual, merecen citarse los siguientes: 1.º: La situación del patio principal o Claustro mayor, que nunca se coloca a los pies de la iglesia, como hace fray Atanasio, sino colateral a ella. En este caso y gracias a la información que nos proporcionan el Arquillo, o entrada del atrio del convento y la capilla de San Onofre, única que se mantiene de las noventa que

existieron en San Francisco, el Claustro principal debió estar adosado a la nave del Evangelio de la iglesia, como además lo testimonian algunos documentos consultados en el A.P.B. de la O.F.M. 2.º: La situación que fray Atanasio da a la Capilla de San Onofre es falsa, ya que a través de las investigaciones del Padre Ortega de la O.F.M. y las cuidadosas copias que él mismo hace de los protocolos notariales, además de otras descripciones del s. XVIII, hemos comprobado que la Capilla de San Antonio de los Portugueses era la más cercana al recinto conventual, lindando con la segunda portería y el dormitorio. Es decir, aquí, fray Atanasio trastoca la situación de ambas capillas, algo insólito si tenemos en cuenta que dicho fraile conoció la capilla de San Onofre como podemos conocerla cualquiera en la actualidad.

3.º El emplazamiento que da al Noviciado es sorprendente. Por lo general, los noviciados se situaban en el interior del Convento, en un lugar relativamente aislado, pero nunca lindando a las tapias que lo separaban de la calle. Aquí, fray Atanasio lo hace dar directamente a la calle Cruz del Negro (a la que él denomina Moro) llamada actualmente Albareda. La situación normal del noviciado sería a los pies del Claustro principal (en su situación real, se entiende y no en la atanasiana) dando cara al amplio huerto con que contaba la casa y separado del claustro por algunas dependencias, ya que dicho noviciado contaba con su propio patio, uno de los catorce que poseía el Convento.

Al trastocar varias localizaciones fundamentales, el plano que nos ofrece fray Atanasio plantea una serie de contradicciones con respecto a las descrip-

ciones más exactas que hemos consultado, como es, por ejemplo, la de la Centuria Bética del Padre Rubio y otras que él pudo consultar. Así, el Panteón, que siempre nos lo sitúan colateral a la iglesia y con vista al claustro, en este caso sí aparece en su lugar con respecto a la iglesia, pero sin contacto alguno con el Claustro debido al emplazamiento que a éste da fray Atanasio. Y así sucesivamente.

En este breve resumen no podemos extendernos a un análisis completo de la versión que López de Vicuña nos da del Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla, pero creemos que los ejemplos concretos a los que hemos recurrido pueden dar una idea de lo problemático de esta versión decimonónica.

No obstante y dada la escasez documental de todo tipo que existe con respecto a este desaparecido monumento, consideramos de primera importancia cualquier aporte, que aunque muchas veces, la mayoría, no soluciona el problema de conocimiento, da pie a un análisis crítico imprescindible para clarificar el problema.

En el presente caso, el plano que comentamos, que se complementa con uno de la entonces recién hecha Plaza Nueva (1897) y otro del Convento de San Buenaventura, nos ha servido de punto de toque, de elemento contrastante inapreciable para reconstruir o intentarlo, al menos el antiguo Convento de San Francisco.

Un estudio comparativo entre el plano presentado por Fray Atanasio y el realizado basándonos en documentación escrita, puede aclarar la planta del que por su importancia fue durante casi seis siglos el segundo edificio religioso de Sevilla.

---

## *El Hospital Real de Granada y el Hospital de Santiago en Úbeda como ejemplos de la tipología hospitalaria en la España del siglo XVI*

ROSARIO DÍEZ DEL CORRAL Y FERNANDO CHECA CREMADES

La preocupación hospitalaria del siglo XVI surge unida tanto a los deseos utópicos de organización perfecta de la sociedad y la ciudad, como a las necesidades prácticas del socorro de los pobres, tal como lo expuso, entre otros, el humanista Luis Vives.

La necesidad de hospitales, ya sentida en la Edad Media, se renueva en el Renacimiento a través de un distinto concepto de Beneficencia, que ahora es asumida como función del Estado, tal como lo demuestra el carácter regio, o de personas ligadas a la corte, que fundan hospitales. La nueva idea de la Beneficencia se liga, tanto a la idea de un *socorro espiritual y corporal* para los necesitados, como al deseo de *limpieza y ornato de la ciudad*, ya que, como dice Luis Vives, «Grande es el honor de la ciudad donde no se ve mendigo alguno». Este autor, Alberti, Giginta o Pérez de Herrera, proponen igualmente verdaderos programas de trabajo para los pobres recogidos en el Hospital.

Todo lo cual repercute en el concepto de Hospital, como edificio destinado a albergar no sólo enfermos, sino pobres, huérfanos, locos... y cuya división está en los orígenes de uno de los tipos arquitectónicos que estudiamos: el Hospital de planta de cruz griega.

Éste, encuentra su origen en el desarrollo y racionalización con fines benéficos del claustro de

los conventos medievales, ya que las dos tipologías que ejemplificamos en el Hospital Real de Granada y el de Santiago de Úbeda, giran en torno a la *combinación de dos temas fundamentales*: la Iglesia y los Claustros.

El primer tipo, cuya conexión italiana ha de establecerse más con el Hospital del Santo Espíritu in Sassia que con el Hospital Mayor de Milán, obra de Filarete, encuentra en su sencilla planta la solución a problemas de índole práctica: austeridad, higiene, separación de hombres y mujeres y de distintos tipos de enfermos... y vigilancia. La situación de la capilla en el lugar del cruce de las naves dio lugar a problemas que se resuelven con el cambio radical de la situación de la misma, reproduciéndose así un toque de gracia a la pretendida racionalidad del tipo propuesto por Egas.

El segundo tipo, que denominamos Hospitales-Panteones, y cuyo mejor ejemplo sería el de Santiago en Úbeda (sin olvidar el de Tavera en Toledo), centra el interés en razones de ornato ciudadano y prestigio del fundador que convierten el tema del Templo funerario en el dominante del tipo: la imagen exterior y urbanística del edificio prima sobre una ordenación racionalista del geometrismo del anterior tipo de planta, y la relación hospital-capilla, se invierte con respecto al anterior modo de hospital, al primar el segundo sobre el primero.



---

## *Una colección inédita de 150 planos en la catedral de Sevilla*

TEODORO FALCÓN MÁRQUEZ

Aparte de la rica colección de planos, en su mayoría inéditos, que se hallan en el Archivo Catedral de Sevilla, hemos tenido ocasión de hallar una rica colección, integrada aproximadamente por 150 planos, más sus correspondientes copias en ferroprusiato. Se hallaban en la sala donde se guardan los libros corales, próxima al Archivo, lamentablemente tirados por el suelo, por lo que en su mayoría están deteriorados por el polvo, la humedad y por la flora bacteriana. Depositados provisionalmente en una de las dependencias del archivo hemos iniciado su estudio, comprobando que se trata de una importante colección, muy heterogénea, integrada en un 80% por proyectos parciales de la catedral, con toda clase de detalles arquitectónicos y decorativos; el resto, por planos tan ajenos a este edificio como los referentes a la Cueva de Menga, Sinagoga de Córdoba, viviendas de particulares, Cárcel, Facultad de Medicina e incluso un boceto de caseta de Feria, con decoración nazarita.

En gran parte son borradores de proyectos, de gran formato. Entre los de mayores dimensiones

destacan un doselete de la Capilla Real, que mide 4,13 x 1,46 y un alzado del cimborrio de 2,50 x 1,49. La calidad del papel utilizado es diversa, hallándose el tipo guarro, satinado, tela parafinada y el común de dibujo. Las marcas más frecuentes son Carl Scheleider, Catel y Farce, A. Serrats y Casón. En cuanto a la técnica empleada en los dibujos predomina el lápiz, tinta, técnica mixta y acuarela. La cronología abarca desde 1888, cuando tuvo lugar la caída del cimborrio, hasta 1926, año en que se hicieron los últimos proyectos de reforma de las vidrieras. La mayoría no están fechados ni firmados, pero hemos podido documentar quienes fueron sus autores y la fecha de realización, gracias a las copias en ferroprusiato y a las indagaciones que hemos realizado en diferentes archivos. En suma son obras de los arquitectos siguientes: Adolfo Fernández Casanova, Joaquín Fernández, Mariano González Rojas, Francisco J. Luque y Antonio Illanes del Río.

---

## *Significación de Jaén en el renacimiento español*

PEDRO A. GALERA ANDREU

Jaén como tierra fronteriza entre la Meseta, Levante y Andalucía ha sido escenario en la Baja Edad Media de una concentración de pequeña nobleza, Órdenes Militares y de una Iglesia igualmente activa en torno al fértil valle del Guadalquivir y a importantes asentamientos musulmanes. Tras la conquista de Granada, el Nuevo Estado surgido de los Reyes Católicos exige una burocracia calificada a la que pronto se sumarán la familia Cobos de Úbeda y sus parientes y sucesores los Vázquez de Molina. Paralelamente los hombres de armas pueden seguir ejercitándose, pero ahora en los escenarios internacionales del Imperio, fundamentalmente Italia, donde también está muy presente la Iglesia jiennense, sobre todo en la Corte de León.

El clima artístico es muy favorable desde principios de siglo, con un afán constructor compartido entre nobleza e iglesia y al que afluyen corrientes en principio mayoritariamente mesetarias; pero también de Murcia, Granada e Italia, en tanto que remite la fuerte presencia sevillana del último gótico. Pronto, la rejería y la cantería se perfilan como actividades capaces de engendrar importantes focos locales de proyección regional; Maestro Bartolomé en la forja y diversas familias de canteros provenientes de Alcaraz, serán los responsables.

Las décadas centrales del siglo suponen la cristalización de un concepto señorial humanista en la arquitectura principalmente en las ciudades y villas de la Loma: Úbeda, Baeza, Sabiote, Canena y algo más lejos Cazorla. En tanto, Jaén, levanta su nueva catedral. La sombra de Siloe, la activísima presencia de Machuca y la más fugaz de Berruguete bastarían para calificar el momento; pero su acción es simultáneamente recogida y proseguida por los expertos canteros, de entre los que destaca la fa-

milia Vandelvira. Andrés trabajará indistintamente para la Iglesia y para los Cobos. Sus hijos, como él mismo, quedarán enlazados a la poderosa familia por el resto del siglo. Otros nombres como los Aranda de Baeza o los Castillo de Jaén, competirán y renovarán el lenguaje arquitectónico en la segunda mitad del XVI.

La muerte de Andrés de Vandelvira, 1575, coincidente con la decadencia económica de la Loma y el absentismo nobiliario de sus próceres, entroncados ya en las grandes Casas de la Baja Andalucía (Medina-Sidonia; Medinaceli), va a provocar la diáspora de los maduros talleres de maestros canteros. Sevilla se beneficiará de la presencia de Alonso Vandelvira, aparte de los grandes maestros de la escultura como Montañés, Ocampo y Juan de Solís; en tanto que un Aranda, Ginés Martínez, desde Alcalá la Real inicia un peregrinar por tierras de Cádiz hasta Galicia en pos del obispo D. Maximiliano de Austria. Todavía desde Jaén, Alonso Barba y el italianizado Francisco del Castillo, asentado en Martos, darán también sus destellos sobre toda Andalucía.

En conclusión, Jaén ha facilitado una fecunda interrelación de formas estilísticas y técnicas artísticas, depurando un conocimiento arcano del corte de la piedra y expandiendo un saber perfectamente codificado al resto del país. En esa diáspora se van a ensayar unas variantes del lenguaje clasicista arquitectónico calificables de pre o protobarrocos. Finalmente, esa época dorada ha puesto en juego unas relaciones de patronazgo, que si bien no son las plenamente humanistas defendidas por Alberti, sí perfilan una vinculación entre patrocinador y artista al servicio de una idea.

---

## *Problemas arquitectónicos en la Capilla Real de Granada*

JUAN A. GARCÍA GRANADOS

En esta ponencia vamos a revisar el proceso constructivo de la Capilla Real de Granada a la luz de la documentación existente y de manera muy especial del texto del primer contrato para la ejecución de la misma, corrigiendo una serie de errores producidos en estudios anteriores y planteando algunos aspectos inéditos.

Punto fundamental para entender la arquitectura de la Capilla Real es su concepción como capilla catedralicia con todas sus consecuencias, una de las principales su subordinación estructural. Catedral y Capilla Real son un único proyecto.

Observando un plano de conjunto podemos observar como la Capilla Real ejerce una función de contrarresto de las bóvedas de la Catedral al no existir estribos en la zona abarcada por aquélla y las medidas tomadas por nosotros nos prueban que existe una total correspondencia entre los tramos de ambas construcciones. Ello obliga a que la nave de la Capilla sólo posea dos tramos desiguales de 51 y 40 pies de ancho, correspondiendo el primero al crucero catedralicio, por lo que es más ancho que el propio crucero de la Capilla.

Por otra parte el sistema de medidas incluido en el primer contrato nos refieren a un proyecto teórico coincidente con el trazado de una iglesia de tres naves con crucero propuesto por Simón García en su tratado «Compendio de arquitectura y simetría de los templos». Al reducirse los tres tramos teóricos a dos sin modificar la anchura de las capillas hornacinas se produce un espacio sobrante que se aprovecha para disponer unos confesionarios en el tramo mayor, mientras que en el menor se co-

munica con las capillas correspondientes aunque diferenciándolo tanto en planta como en alzado.

En 1509 se proponen una serie de modificaciones siendo las principales la elevación del presbiterio, la construcción de un coro a los pies —sustituyendo al ensanche de la nave propuesto—, ensanche de las capillas hornacinas, construcción de un cimborrio y aumento de altura de las bóvedas.

La elevación del presbiterio nos viene indicada por la propia estructura de la cabecera, con capillas laterales menores, posiblemente en sustitución del tercer tramo de la nave no construido, y el coro situado aquí.

El cimborrio no se construye pero frente a lo que se ha venido afirmando considero que la estructura del crucero sí estaba preparada para el mismo, con dobles estribos en ángulo de seis pies de grueso en las cuatro esquinas.

Las capillas hornacinas de la nave crecen todas unos tres pies castellanos.

Tras otros cambios menores las obras continúan, sufriendo otra modificación importante en 1526, cuando Carlos V manda abrir una puerta en el exterior de la Capilla, en el costado Sur, que plantea un importante problema al no poder centrarse con ninguna de las capillas de ese lado. Ello obligó a una solución artificiosa. Se antepuso un muro avanzado hacia la plaza, donde se sitúa la portada, enfrentada al estribo de la nave. Tras ella un pasadizo en esviaje para evitar el estribo abriéndose al interior en la esquina de la capilla el tramo de los pies. El muro antepuesto tapa la ventana de la capilla de la Sta. Cruz, por lo que se hace necesario abrir

otra en el nuevo muro, de mayores dimensiones y más elevada.

El tipo de capilla funeraria creado por Egas va a tener su continuación en la de los Reyes Nuevos

de la Catedral de Toledo para culminar en la Capilla del Salvador en Úbeda, donde es posible detectar algunos rasgos que indican la influencia de la capilla granadina.

---

## *La obra artística de Juan y Gabriel de Astorga en la provincia de Huelva*

JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ

A raíz del estudio y catalogación del patrimonio artístico onubense, acometido por el Museo Diocesano de Huelva, hemos podido documentar y reunir una serie de datos del mayor interés sobre la obra artística de los Astorga —padre e hijo— en la provincia de Huelva. Por ello, pensamos presentarlos como una aportación al III Congreso Español de Historia del Arte.

Juan de Astorga Cubero nació en Archidona (Málaga) el 22 de agosto de 1779. Estudió, desde 1793 a 1810, en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, bajo el magisterio de Cristóbal Ramos y Blas Molner. A partir de 1810 pasó a ser profesor ayudante de la sección de escultura de la citada institución y en 1825 tomó posesión como directo de la misma. Murió en Sevilla el 10 de noviembre de 1849. En su delicioso quehacer artístico, donde aparecen sabiamente conjugadas fórmulas academicistas y románticas, perdura la tradición escultórica del barroco sevillano.

Gabriel de Astorga Miranda, hijo del anterior, nació en Sevilla el 23 de enero de 1804. También estudió, entre 1815 y 1836, en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de esta capital. Bajo el mandato de su padre, alcanzó el grado de profesor ayudante en dicho centro. Y tras el fallecimiento de éste abandonó la Escuela. Su producción artística, de menor importancia que la de su progenitor, mantiene viva la tradición familiar hasta fines del ochocientos en Sevilla.

Hemos catalogado como obras de Juan de Astorga Cubero las siguientes piezas:

— VIRGEN DE LOS DOLORES. Parroquia de la Inmaculada Concepción. GALAROZA.

Imagen de candelero para vestir. Mide 1,48 ms. de alto. Obra de Juan de Astorga. Año 1813. En el pecho conserva la firma de «ASTORGA».

— VIRGEN DEL MAYOR DOLOR. Iglesia del Castillo. ARACENA.

Imagen de candelero para vestir. Medía 1,50 ? ms. de alto. Obra de Astorga. Año 1813. Fue destruida en 1936.

— ANDAS DE LA VIRGEN DEL ROCÍO. Ermita de Ntra. Sra. del Rocío. EL ROCÍO. Almonte.

Pasada la Guerra de la Independencia se celebró con renovador fervor la Romería del Rocío en 1813. Por aquel entonces Juan de Astorga hizo nuevas andas a la Virgen, cuyo palio se ha utilizado en las actuales, labradas en plata por Cayetano González el año 1934.

— VIRGEN DE LOS DOLORES. Parroquia de Ntra. Sra. de los Dolores. ISLA CRISTINA.

Imagen de candelero para vestir. Medía 1,50 ? ms. de alto. Obra de Juan de Astorga. Año 1814. También desapareció en 1936.

— ANDAS DE LA VIRGEN DE LAS MERCEDES. Ermita de Ntra. Sra. de las Mercedes. BOLLULLOS PAR DEL CONDADO.

En 1819 Juan de Astorga cobró 3.479 reales y medio por hacer las nuevas andas para la Virgen. Este ejemplar pereció en 1936.

— VIRGEN DE LOS DOLORES. Parroquia de Santiago Apóstol. HINOJOS.

Imagen de candelero para vestir. Mide 0,78 ms. de alto. Obra atribuida a Juan de Astorga. Primer cuarto de siglo XIX. Recuerda a la Virgen de la Presentación, titular de la Hermandad del Calvario de Sevilla.

— SAN LUIS GONZAGA. Parroquia de la Inmaculada Concepción. GALAROZA.

Escultura en madera policromada. Mide 1,07 ms. de alto. Obra atribuida a Juan de Astorga. Primer cuarto del siglo XIX.

Sobre la labor artística de Gabriel de Astorga Miranda apuntamos los datos siguientes:

— FRONTALERA DEL ALTAR MAYOR. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. ALMONTE.

En 1850 percibió Gabriel de Astorga 500 reales por la hechura y pintado de una frontalería de madera para el altar mayor de esta parroquia.

— RESTAURACIÓN DE LA VIRGEN DE LOS REMEDIOS. Ermita de Ntra. Sra. de los Remedios. VILLARRASA.

Sabemos que en el siglo XIX «por anuencia de dicho señor cura (Manuel Muñoz Ortiz) y donativos de varios particulares se ha pintado, dorado y aún se le hizo algo de escultura a la Santísima Imagen de los Remedios, por el entendido y hábil Artista Señor Astorga, vecino de la ciudad de Sevilla, el año pasado de 1861, habiendo quedado enteramente renovada en el exterior, como asimismo cuanto esencialmente constituye dicha soberana Imagen».

— VIRGEN DE LA ESPERANZA. Ermita de Ntra. Sra. del Valle. HINOJOS.

Imagen de candelero para vestir. Mide 1,36 ms. de alto más 0,09 de suplemento. Obra de Gabriel de Astorga. Año 1864. En la Base del candelero perdura esta inscripción: «GABRIEL ASTORGA HIZO E(sta) VIRGEN. SEVILLA 1864.

---

## *Iluminadores de libros de las catedrales de Jaén y Baeza*

JUANA HIDALGO OGAYAR

Los libros de coro que guardan las Catedrales de Jaén y Baeza nos presentan una evolución en el estilo de sus miniaturas que coincide con la desarrollada, por aquellos mismos años, en la pintura (gótico-renacimiento).

Los miniaturistas o iluminadores, como se les llamaba antiguamente, que llevaron a cabo tal empresa trabajaron desde finales del siglo XV a mediados del siglo XVI, coincidiendo con los obispos D. Luis Osorio (1483-1496), D. Alfonso Suárez de la Fuente y del Sauce (1500-1520), D. Esteban Gabriel Merino (1523-1535), D. Francisco de Mendoza (1538-1543) y D. Pedro Pacheco (1545-1554), que fueron sus mecenas cuyos escudos aparecen intercalados en las orlas de aquellos libros.

Hasta ahora, los nombres de estos miniaturistas eran desconocidos, sólo alguna somera atribución por parte de D. Diego Ángulo y D. Jesús Domínguez Bordona, librada de total anonimato a esta ingente obra iluminada. Así pues, la tarea que me he propuesto es la de descubrir quienes han sido los autores, tarea no fácil, ya que, desgraciadamente, las Cuentas de Fábrica de ambas catedrales correspondientes a esos años se han perdido, por lo que ha sido a través del estilo y comparando con

obras documentadas en otras catedrales andaluzas (Granada y Sevilla), cómo he llegado a descubrir algunos nombres, en otros, por el contrario, he tenido que recurrir al apelativo de «maestro de» al no encontrar ninguna semejanza con miniaturistas conocidos. Con ello he formado una lista de iluminadores cuyo trabajo fundamental consistía en miniar estos grandes cantorales. Son: el Maestro del Obispo Osorio, Juan de Cáceres, Juan Ramírez, el Maestro de la Vida de Jesús, el Maestro de la Santísima Trinidad, Juan Soriano y Diego y Gaspar de Orta.

Todos estos iluminadores nos presentan una evolución de la miniatura que va desde formas góticas, pasando por una etapa similar a la del cuatrocentismo italiano, pero sin perder en muchos aspectos la influencia flamenca, hasta llegar a una obra que entronca con un estilo plenamente rafaelesco. Al mismo tiempo se puede afirmar que el arte de la iluminación alcanza en el siglo XVI un gran desarrollo en esta zona andaluza, poseyendo su propio centro miniaturístico y relacionándose, a través de sus artistas, unas veces, con Castilla y, otras, con Granada, Sevilla y Córdoba y convirtiéndose en el sustitutivo de la pintura de ese momento.

---

## *Jean Ranc y la corte de Felipe V en Andalucía, 1730-1733*

JUAN J. LUNA

La labor de Jean Ranc, retratista francés al servicio (1722-1735) de Felipe V, tuvo una etapa importante a lo largo de casi todo el tiempo que la Corte estuvo en Sevilla. El artista acudió a Granada, de regreso de Portugal, para mostrar a los monarcas los retratos de los reyes del país vecino, que había ejecutado por encargo de la Corona. A partir de entonces se reincorporó a sus tareas de Pintor de Cámara, concibiendo una nueva serie de efigies de toda la Familia Real de España, que debido a las múltiples réplicas y copias realizadas se difundió ampliamente. En este trabajo le ayudaron los pintores sevillanos del momento, quienes en cierta medida debieron verse influidos por el estilo francés. Tal es el caso de Bernardo Lorente Germán, Domingo Martínez y otros. En ello debió colaborar también Alonso de Tovar, tal y como lo había hecho desde años atrás. En Madrid con el propio Ranc.

La existencia de documentos, la reconstitución de las series pictóricas y la posibilidad de conocer algo de los elementos formativos de la estética de los autores citados permiten hacerse una idea de la manera de trabajar tanto Ranc como sus ayudantes, del ambiente tan difícil en que se desarrollaban sus existencias y del interés de los lienzos que se conservan en las colecciones del Museo del Prado. Se suma la constatación de la dispersión de las otras series y su probable destino, al servicio de la política internacional, que contaba entonces con el arma pacífica de los intercambios de retratos para el establecimiento de vínculos matrimoniales entre las casas reinantes, o local, de acuerdo con la costumbre de regalar los monarcas sus efigies a sus allegados, cortesanos o instituciones de carácter público.

La ponencia se completa con bibliografía y referencias a los archivos de donde se han extraído las notas documentales que se incluyen en el texto.



---

## *Obras en los Reales Alcázares en tiempos de Carlos V*

ANA MARÍN FIDALGO

El tema de la presente ponencia estará centrado en el estudio de un documento procedente de los fondos del Archivo de Simancas, en el que se recoge uno de los proyectos de restauración de los Reales Alcázares de Sevilla.

Dicho documento está fechado en El Pardo a 19 de diciembre de 1562 y se encuentra incluido en el Libro de las cuentas de Propios de los Alcázares de Sevilla de los años 1559 a 1574, Fol. 1137, del anteriormente citado Archivo de Simancas.

Muy similar a este documento que estudiamos hemos encontrado otro publicado por Gestoso en su «Sevilla Monumental y Artística», Vol. I, fechado en 1560.

Comienza el texto poniéndonos de relieve el informe que el Conde de Olivares ha mandado al Rey especificándole cuáles son las piezas de los Reales Alcázares que necesitan una pronta restauración. Éstas son: el Cuarto Real alto y bajo, los corredores, el Jardín del Príncipe y algunos aposentos más.

A continuación el Rey explica al Conde cómo ha de administrar las rentas de los Reales Alcázares para que con ellas se puedan sufragar los gastos que comportan las obras. A partir de ahora el texto va especificando las reparaciones necesarias en cada una de las zonas anteriormente indicadas.

Primeramente y en relación con la galería inferior del Patio de las Doncellas, se manda que se sustituyan todas las columnas de dicho patio para que éste adquiera el aspecto con que lo vemos en la actualidad. Asimismo se ordena que, tres de los machones de donde arrancan los cuatro grandes

arcos lobulados y tres de estos arcos se vuelvan a hacer nuevamente de obra de albañilería.

En lo referente a las yeserías de los arcos bajos de los corredores del patio, dicen que se hagan nuevas, pero aprovechando las antiguas mudéjares, que se habían quitado. Se da a entender en el texto que ya esta obra se había comenzado, puesto que existían algunas yeserías nuevas y se exige que las próximas se hicieran como las que ya estaban hechas.

A continuación hablan de que las estructuras de los arcos se hagan de albañilería, pero dejando constancia de que esta transformación se había realizado ya en algunos.

En cuanto a las labores de carpintería, hablan de reparar las puertas mudéjares del siglo XIV, en el Cuarto Real bajo; la cúpula del Salón de Embajadores, así como los artesonados de las distintas cámaras del palacio bajo.

Además de referirse a los azulejos de las paredes, ordenan que las claraboyas de yeserías, situadas sobre las portadas y arcos de esta galería inferior del patio, así como el resto de las yeserías, se hagan nuevas o se reparen las que lo necesiten.

Las reparaciones del palacio bajo concluyen con una serie de referencias a arreglos en las cañerías y en el pavimento; continuando el texto haciendo mención, a partir de ahora, al Cuarto Real alto.

Ordenan que las yeserías viejas de los corredores superiores se deshagan y se vuelvan a hacer nuevas, siguiendo el modelo de algunas que se habían hecho. Se refieren aquí a la supresión de los restos de decoración mudéjar, y a la prosecución de las obras de decoración de yeserías platerescas con que

se adornaba la galería alta del patio. Este decorado debía estar, en gran parte, realizado en su interior y ahora se pretendía trasladar a toda la fachada exterior de la arquería en los cuatro frentes del patio. De estas yeserías, desaparecidas en su mayor parte en obras de reforma de fines del XVIII y principios del XIX, han quedado fragmentos importantes en la galería de poniente, suficientes para la total definición de la decoración, que ha sido reconstruida en una restauración recientísima, en material distinto del original, a dos de los frentes exteriores del patio.

Siguen las referencias a obras de menor importancia, hablándose a continuación de la apertura de dos puertas: una que comunicaría los corredores con la sala llamada actualmente «Comedor de Familia»; y otra, que enlazaría los corredores con la llamada Sala de Hércules.

Otra reforma importante es la restauración de un corredor, que apoyaba sobre la galería sur del

Patio de las Muñecas, que ahora se labraría nuevamente sobre columnas de mármol y con una sencilla arquería de arcos de medio punto con alfiles y sin decoración alguna.

Luego hablan de reparar las yeserías de varias piezas: las cinco cámaras que dan a los jardines; los cuartos de los Oratorios y las del cuarto de San Jorge, indicando arreglos en los azulejos, encalados y suelos de todas ellas.

Se manda hacer un corredor sobre el Jardín del Príncipe y arreglos en las tapias de éste.

Y por último ponen de relieve la necesidad de llevar a cabo con la mayor premura las obras del Patio de las Doncellas, por las pésimas condiciones en que se encuentra.

Se fecha y se firma el documento en El Pardo a 19 de diciembre de 1562. Francisco de Geraso por mandato de su majestad.

---

## *Breves notas sobre la platería en Andalucía oriental*

FERNANDO MARTÍN GARCÍA

Se inserta esta ponencia dentro de la Sección Andalucía en el arte español, pretendiendo ser un eslabón más dentro de la cadena de estudios e investigaciones que determinen de una forma más racional y científica las características de la Historia del arte de la platería en nuestro país.

Por ello y para alcanzar este objetivo tratamos aquí de exponer las conclusiones a las que hemos llegado tras varios años de investigación de este tema en la zona de Andalucía Oriental, especialmente en Almería, Granada y Jaén. Nos mueve a ello el hecho de no existir prácticamente ningún estudio a este respecto, por lo que pretendemos que estas conclusiones sean un punto de apoyo para los investigadores que interesados en esta expresión artística deseen profundizar más en este campo.

Concretamente de la provincia de Almería siempre se había pensado que no llegó nunca a tener Colegio de Plateros propio, pero nunca se constató documentalmente, aquí exponemos como en un principio hubo un intento de formarlo con apenas 4 ó 5 plateros llegados a esta capital tras su reconquista por los Reyes Católicos, pero el desarrollo negativo de las condiciones socio-económicas debió de acabar con este conato de organización y así lo deducimos de los documentos encontrados del siglo XVIII, pues en ellos sólo aparece un sólo platero que se reconoce como tal en la ciudad, y que se encuentra en ella más que por su arte por su cargo de Pertiguero de la Catedral, lo cual viene a confirmar lo dicho en un principio de forma irrefutable.

En Almería recogemos también la influencia de la platería cordobesa en la segunda mitad del XVIII

en piezas de gran importancia localizadas en la Catedral y otras iglesias.

Por lo que respecta a Granada, aportamos datos de sumo interés entre los que destacan las dos listas de plateros activos en esa ciudad en los siglos XVI y XVIII, ambas recogidas de documentos del Archivo Municipal, que hasta la fecha permanecían inéditas, por estos documentos se puede situar la zona de las platerías dentro de la ciudad, en el área de la Alcaicería, en las calles del Zacatín y la Gallinería pertenecientes a la parroquia del Sagrario.

Dentro del apartado del sistema de marcaje, hacemos un detenido análisis de las distintas marcas que se usaron en esta ciudad, deteniéndonos y determinando las características de la marca local y la cronológica, esta última usada aquí desde la segunda mitad del XVIII a imitación de las establecidas en Madrid y Córdoba. También se recogen algunas características de las marcas personales de plateros y contrastes.

Por último analizamos el hecho de la inauguración de la Basílica de San Juan de Dios, desde el punto de vista de lo que supuso este hecho para el arte de la platería tanto en Granada como en Jaén, pues demostramos que en este acontecimiento trabajan artífices de ambas localidades, siendo el más famoso el giennense Miguel de Guzmán, que no sólo labró la famosa urna que guarda los restos del popular Santo sino que también realizó numerosas piezas para la ornamentación y culto de esta iglesia. A este respecto datamos concretamente la producción artística de este platero y aportamos datos concretos

para la cronología de los contrastes de Jaén, lo que va a permitir aclarar algunas dudas que en la actualidad se vienen presentando en distintos estudios y manuales, permitiendo datar con mayor exactitud las piezas que se realizaron en un período comprendido entre 1740 y 1755.

Este hecho saca a la luz nuevos caminos para manifestar las influencias que se dieron en sentido

inverso hasta ahora desconocido, esto es, de la zona oriental a la occidental.

La exposición de estas conclusiones se completará con la proyección de diapositivas que servirán de ilustración a cada uno de los apartados que tratamos en ellas.

---

## *Un proyecto de urbanización en Triana: antecedente de una nueva forma de intervención en la ciudad*

LILIA MAURE RUBIO

El gran crecimiento de la población urbana producido en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, trajo como consecuencia el intento de los arquitectos de abordar el tema de la ciudad, de una forma nueva, entendiéndola en su conjunto total y bajo un deseo de solucionar los problemas reales con los que éstas se encontraban.

Dos eran las fórmulas que se proponían para ajustar las ciudades antiguas a las nuevas exigencias, propias de la evolución cultural y social que se estaba llevando a cabo en España. La primera trataba de resolver la gran pega que el trazado de los viejos cascos suponía en la nueva concepción de la ciudad; una serie de planes de reforma interior se sucedían en las grandes urbes de toda Europa para tratar de minimizar este problema. La segunda intentaba dar cauce controlado a la expansión urbana en su natural crecimiento y fue el ensanche la fórmula de planeamiento preferida para tal ordenación.

Estas dos formas de planeamiento que en raras ocasiones aparecen como elemento unitario de ordenación urbanística, se plantean sin embargo paralela y complementariamente en cuanto a su ejecución en el proyecto de Miguel Sánchez-Delp de 1912 para la ordenación de Sevilla, en un deseo de solucionar los grandes problemas con que la ciudad contaba en estos años.

A esta propuesta le sucede la del Arquitecto Municipal Juan Talavera y Heredia de 1917 cuya mayor aportación es la de ofrecer un proyecto que

unificase los distintos planes parciales que se estaban llevando a cabo por los particulares en los alrededores de Sevilla, como parte de su propuesta de reforma y ordenación.

Pero ninguno de estos dos proyectos afrontaba de pleno el problema más acuciante que la ciudad sufría desde los primeros años del siglo: La falta de viviendas, cuya resolución constituye el objetivo principal del proyecto redactado por Secundino Zuazo en los años veinte, en un intento de crear una nueva ciudad, en la que al tipo predominante de casa unifamiliar aislada sustituyese en mayor proporción la casa colectiva en la que la población encontrase albergue cómodo, sano y agradable y bajo otro tipo de edificación colectiva tuviese el obrero casa higuénica.

El proyecto de Zuazo deja en olvido planes tan importantes como el de la reforma interior así como un entendimiento global de la ciudad, para centrarse sobre el tema de la creación de nueva vivienda, dotando a Sevilla de un amplio suelo urbano en el que poder edificar, proyectando para ello una trama urbana sobre 136 hectáreas del barrio de los Remedios en Triana.

Propuesta formalista muy equilibrada, algo monumental, pero con unos planteamientos de gran realismo que le alejan de las discusiones propias de los arquitectos del momento, para centrarse en la definición de una ciudad a partir de un elemento generador, la vivienda como elemento integrante de ésta.

---

*Contribución al estudio de la estampa sevillana de la primera mitad del siglo XVII: Francisco Heylan en Sevilla (1606-1611)*

ANTONIO MORENO GARRIDO

Podemos afirmar, que si bien desde los comienzos de la tipografía sevillana y a lo largo del siglo XVI las personas y las influencias estilísticas proceden de los países germánicos, en los comienzos del XVII y fines de la centuria anterior los aires cambian hacia Italia y especialmente a los Países Bajos.

Tras reseñar la labor de una serie de grabadores, la ponencia se centra en Francisco Heylan, un tipógrafo o grabador nacido en Amberes hacia 1584, que constituye el punto de partida de una dinastía. Establecido en Sevilla hacia 1606 trabajará para los principales impresores del momento, tales como Francisco Pérez, gran tipógrafo que desde 1602 re-

gentaba las estampaciones del convento de San Agustín y a partir de 1609 las del convento de San Pablo. Para Francisco Pérez realiza dos estampas, ambas en la obra de Fr. Jerónimo Moreno: *Vida y muerte de Fr. Pablo de Santa María*, la portada y el retrato del lego sobre un dibujo de Francisco Pacheco realizado en 1606. Esta lámina inicia su serie de retratos abiertos al buril. Entre otros impresores Heylan trabaja con Luis de Estupiñan, concretamente son la estampa al buril de Francisco Herrera el Viejo que sirve de portada a la obra de Luque Fajardo: *Relación de la Fiesta que se hizo en Sevilla...* con el retrato de San Ignacio.

---

## *Turris Fortissima: La Giralda y la interpretación cristiana de la «Torre de los Vientos» de Vitrubio*

VÍCTOR NIETO ALCAIDE

Durante el siglo XVI, se producen una serie de intervenciones en los monumentos musulmanes a través de las cuales se intenta establecer una idea de triunfo cristiano. El Palacio de Carlos V, la Catedral de Córdoba y la Giralda se convierten en monumentos-símbolo que afirman esta idea al tiempo que introducen una nueva serie de significados en la imagen de la ciudad. En España, durante el Renacimiento, en aquellas ciudades que permanecían con un fuerte carácter musulmán, estos objetos venían a introducir, a través de una concepción triunfal, una cristianización de la imagen de la ciudad. En algún caso, como en la Giralda o la Catedral de Córdoba, no se levantaron nuevos monumentos «exentos», sino impuestos a los musulmanes preexistentes con el fin de afirmar la idea de dominio de la religión cristiana sobre la árabe. Algunas vistas de ciudades, como las abundantes de Sevilla, ponen de manifiesto el valor conferido a una obra de este tipo, como el remate del alminar almohade realizado por Hernán Ruiz, y al papel que cumple en una regulación ideal urbana. Imagen que pretende desarrollar una racionalización de la ciudad medieval a través del valor y significación conferido a estas intervenciones.

El lenguaje clásico de la arquitectura se utiliza, en los mencionados ejemplos, como un símbolo cristiano capaz de determinar, a través del significado conferido a ciertos puntos, una imagen cristiana de la ciudad. Sobre ésta, lo contenido en el tratado de Vitrubio es ambiguo y siempre referido a la relación de las cales con la dirección de los vientos. En este sentido, describe la «Torre de los Vientos» de Atenas que, en las ediciones renacentistas de su tratado, es objeto de una serie de interpreta-

ciones figurativas. Hernán Ruiz, que hace una traducción incompleta del tratado de Vitrubio, se sirvió de esta descripción a la hora de concebir el remate de la Giralda, desarrollando una «reconstrucción» arquitectónica de este edificio en clave cristiana. Para ello, se produce la presencia de elementos vitrubianos pero con un sentido triunfal. Por ejemplo, la estatua giratoria de la Victoria, como traducción cristiana de la de Tritón de la descripción vitrubiana y la interpretación simbólica de los vientos de acuerdo con las referencias bíblicas.

En la intervención de Hernán Ruiz la imposición de una estructura clásica a un alminar almohade comportaba la idea de imposición de carácter triunfal. Sin embargo, el arquitecto no lo hizo sin establecer una articulación arquitectónica válida con el conjunto de la torre. Esta imposición, que deriva de la monumentalización de una práctica medieval habitual en la reconquista, la hizo adaptando una tipología que tuviese la forma decreciente del yamur que servía de remate a los alminares y que comportase la idea de triunfo cristiano. Para ello, recurre a la tipología de custodia procesional. Y en la Giralda se aplica un programa similar al que luego tendrá la custodia de Juan de Arfe de la catedral de Sevilla. De esta forma, el remate de la Giralda constituye una *concordatio* entre cristianismo y cultura arquitectónica clásica y la realización de un monumento triunfal que, de acuerdo con determinados principios teóricos del Renacimiento, establece una concordancia con el edificio preexistente a través de la utilización de una tipología —la de las custodias procesionales— que no rompiese con las soluciones codificadas del remate del alminar.

---

## *Proyectos de barandas para la Capilla Real de Sevilla*

ALBERTO OLIVER CARLOS

En el archivo de la catedral de Sevilla se conserva una colección de dibujos de heterogénea temática, que separado de los expedientes a los que ilustra se han ido acumulando sin referencia documental alguna.

De entre todos estos dibujos puede individualizarse un grupo, que a pesar de carecer de textos explicativos están indudablemente relacionados con las obras proyectadas para la capilla Real tras la canonización de San Fernando en 1671. El presente trabajo sólo pretende dar a conocer algunos de ellos que tienen como tema las barandillas del presbiterio, intentando un breve análisis y ubicación cronológica.

En el retablo mayor de esta capilla se venera desde los tiempos de la reconquista la imagen gótica de Ntra. Sra. de los Reyes y a sus pies estuvieron depositados los féretros reales de Fernando III, Beatriz de Suabia y Alfonso X. Con motivo de la canonización de Fernando III tuvieron lugar solemnes fiestas religiosas, transformándose, conforme al gusto barroco, mediante aparatosas decoraciones efímeras el aspecto de toda la catedral. Una vez concluidas las fiestas y desmontada la tramoya todo volvió a su antiguo estado, apareciendo entonces excesivamente pobres para nuevo rango de santo detentado por el monarca castellano, el féretro, el retablo de la virgen y otros detalles de su adorno. Debido a ello desde mayo de 1671 por expreso deseo de la reina se decidió la construcción de una urna de plata y de un nuevo retablo. Elegido los diseños y casada la obra no llegó a completarse

nunca lo pretendido, ya que únicamente fue terminada la urna en 1719.

A pesar de que existía un primitivo proyecto para el retablo, obra de D. Francisco de Herrera, debieron elaborarse otros, como prueba la referencia que hace el cardenal Spínola sobre un nuevo diseño que estaba realizando «Joan de Baldés» y el que ha llegado hasta nosotros firmado por Bernardo Simón de Pineda y fechado en 1689.

Entre las reformas que se pretendían llevar a cabo estaba la de colocar nuevas barandas y rejas, puesto que las que existían eran de palo y viejas. Aunque en los primeros proyectos de Herrera no se hablaba para nada de la reja ni de las barandas, en fecha posterior se pensó realizarla puesto que el dibujo de Pineda incluía una intervención en las gradas del presbiterio que conllevaban la ejecución de nuevas barandillas y además en varios documentos se habla de ellas.

Los dibujos localizados en el archivo de la catedral se pueden ordenar en tres grupos diferentes:

Uno de ellos está formado por dos alzados que manifiestan la mitad derecha de la escalinata del presbiterio. En ellos aparece la reforma antes aludida y se propone tal riqueza y variedad de modelos para balaustres, que los convierten en un verdadero muestrario de las formas que pueden adoptar estos elementos.

El segundo de los grupos lo componen tres dibujos que únicamente representan porciones de barandas, en ellos siempre se incluye un soporte de mayor sección los cuales sirven como elementos estructuradores que se colocan en las esquinas y ar-



ticulaciones, acompañados de diferentes tipos de balaustres.

El tercer grupo lo forman dos dibujos que por su calidad y concepción se destacan de todos los demás, representan la mitad de un alzado de antepechos formados por tres paños rectangulares de complicada y rica decoración figurativa; en ellos se mezclan escudos, hojarasca vegetal estilizada pobladas de angelotes y triunfos militares conforme a un programa iconográfico que tenía como meta la glorificación de Fernando III en su doble faceta de militar victorioso y de santo.

Respecto a la autoría de todos estos dibujos nada sabemos, pero parece que los dos pertenecientes al

primer grupo son de dos manos distintas; los tres del segundo pueden ser tal vez de autor único y los del tercero a pesar de ser variantes sobre el mismo tema, acusan sutiles diferencias de matiz que pudieran traslucir distinta procedencia. Barajar nombres no tendría sentido con los escasos datos que poseemos, de todas formas tal vez en un futuro, una vez que se conozcan mejor los autores tanto de primera como de segunda fila activos en Sevilla en el tránsito del XVII al XVIII, momento en el que enmarcamos cronológicamente estos dibujos, se podrá atribuir algunos de ellos.

---

## *La ornamentación morisca del barroco gaditano del siglo XVIII*

MARÍA PEMÁN MEDINA

Dentro del rico lenguaje ornamental que distingue al Barroco dentro de la arquitectura gaditana del siglo XVIII tenemos tres elementos principales que caracterizan su decoración; los mármoles genoveses, la rocalla francesa y el adorno geométrico morisco. Si los mármoles genoveses adornan principalmente las portadas, solerías, altares y púlpitos de los templos y las rocallas francesas decoran principalmente los retablos, el elemento morisco rellena por así decirlo los paramentos vacíos o lisos que deja la decoración barroca típica que los enmarca. Esta decoración de tipo oriental tiene dos aspectos muy bien diferenciados, según que se dé en el interior o en el exterior de los edificios;

en el interior son yeserías, pocas veces existe labrada en piedra. Al exterior por el contrario, se da siempre de color rojizo o almegra y nunca es en relieve sino pintada o esgrafiada en el paramento de los muros.

Los decorados geométricos que adornan la arquitectura gaditana del XVIII vienen de Marruecos atravesando el estrecho; tienen un origen próximo berberisco, aunque su origen es del Islam español. Los documentos me han dado a conocer algunos nombres de los alarifes que trabajan en Cádiz por aquel tiempo, de ascendencia ceutí y granadina.

---

## *Cayetano da Costa, escultor en piedra, y la remodelación de la Alameda de Hércules en 1764-66*

ALFONSO PLEGUEZUELO

Un puesto preeminente ocupa, dentro de la problemática del urbanismo sevillano del siglo XVIII, la revitalización de las zonas expansivas y de paseos. El de la Alameda de Hércules, creado en 1574 por iniciativa del Asistente Conde de Barajas y remodelado en 1731 con motivo del traslado a Sevilla de la Corte de Felipe V, es reformado y completado en 1764-65 por orden del Asistente Don Ramón de Larumbe cuya intervención consistió principalmente en la construcción de bancos continuos que rodeaban el paseo, tres fuentes, nueva plantación de árboles y sobre todo la construcción de dos columnas pétreas que acotaban el recorrido en el lado norte haciendo «pendant» con las de Hércules y César colocadas en el lado opuesto dos siglos antes.

Para el estudio efectivo de esta reforma contamos, además de la imprescindible documentación hallada en el Archivo Municipal de Sevilla que ilumina la paternidad de las diversas partes del monumento, con el plano de la ciudad realizado siete años después de esta obra y con una visión panorámica del paseo reproducida en un zócalo de azulejos pintados sevillanos de hacia 1770 que decora el claustro de un convento de Osuna.

Tras la larga serie de columnas conmemorativas de tipo religioso y especialmente inmaculadista de los años del barroco, éstas de la Alameda repiten casi literalmente la forma de aquella «cabeza de serie» que para este tipo de monumentos fueron las colocadas en 1574, reiterando así el carácter ciudadano y secular del afamado paseo y mostrando

una vez más el mecenazgo de la Corona y el Municipio.

Diego de Abendaño, cantero que habría trabajado recientemente en la obra de la Real Fábrica de Tabacos, y Cayetano da Costa, escultor titular de la referida obra, son los encargados de realizar el monumento. Aquél llevó a cabo la parte arquitectónica, esto es, las dos columnas de fuste liso con sus pedestales y capitales de orden compuesto; éste, los dos leones que coronarían ambos aportes. La factura de la obra se dilató desde el cinco de abril de 1764 hasta el veintiocho de junio de 1765. La gran aportación de Cayetano da Costa al desarrollo de este tema en la escultura sevillana, se ve contrastada con la interpretación sumaria y simplificada de escultores locales del período precedente, y el análisis formal de estas dos obras colosales, demuestran la gran talla de su autor que ya había cultivado el tema en el edificio antes citado de la Real Fábrica y en el cual procedemos a atribuirle ciertas partes escultóricas hasta hoy sólo parcialmente documentadas.

Los leones realizados para la Alameda son la expresión más conseguida de este tema y observan claros paralelismos con la interpretación que da Costa realiza de este asunto en la portada del edificio citado anteriormente (1755-58) especialmente con el león que forma la monumental clave de la portada principal, obra ya indudablemente atribuible a este autor. Trabajados en piedra de sipia, blanca y rugosa, están colocados simétricamente mostrando sendos escudos rococó con los símbolos de la Corona y del Municipio respectivamente.

El análisis de estas nuevas obras y el hallazgo de otro documento inédito; un informe realizado en 1762 por da Costa y su primer discípulo Julián Giménez para la Real Hacienda a efectos de Contribuciones, en el que trata las condiciones laborales y económicas del gremio de arquitectos de retablos y escultores, nos confirma su estelato dentro del ambiente artístico sevillano del tercer cuarto del siglo.

Una serie de incógnitas, finalmente, se abren ante nosotros al intentar escudriñar el origen de las formas y la concepción artística de este portugués afincado en Sevilla. El desconocimiento de su período formacional y su posible producción portu-

guesa nos impide establecer de modo claro su indudable conexión con el arte cortesano de más pura raigambre europea de ese momento. Quizá este punto quede aclarado tras un futuro análisis minucioso de su forma de llegada a Sevilla a la luz de la documentación de su primer período en esta ciudad en la repetidamente citada Fábrica de Tabacos. Con estos nuevos datos y reflexiones nos queda confirmada la ya intuida categoría de este artista que, sin lugar a dudas, fue el alma de la escultura rococó sevillana y cuya fuerte personalidad provocaría una persistencia de formas y conceptos del referido estilo hasta los años finiseculares en el ambiente artístico sevillano.

---

*D. Juan Vicente Gutiérrez de Salamanca Fernández de Córdoba, arquitecto cordobés de los siglos XVIII y XIX*

JESÚS RIVAS CARMONA

En la rica y abundante arquitectura barroca cordobesa destaca la figura de Juan Vicente Gutiérrez de Salamanca y Fernández de Córdoba, aristócrata y terrateniente cordobés con interesantes actividades artísticas, entre las que destaca la creación arquitectónica.

Su obra se desarrolla en el último tercio del siglo XVIII y en los primeros años del siglo siguiente, pudiéndose apreciar sus realizaciones los cambios de estilo propios del momento histórico. Así en su juventud el estilo es plenamente barroco con curvas en planta y riqueza de adornos decorativos, mientras que en su etapa de madurez tiende a la claridad arquitectónica, acentuando el valor de los órdenes y de las líneas. En cuanto al tipo de edificios que realiza puede decirse que son fundamentalmente civiles y que se hallan en Aguilar de la Frontera, lugar de su residencia en la provincia de Córdoba.

Su primera obra documentada es la *Torre del Reloj* de la ya citada población, edificio exento situado en una de las colinas de la ciudad, diseñada cuando sólo contaba 26 años. Se halla fechada en 1774. Es una edificación de corte religioso, de planta cuadrada, cuerpos decrecientes y realizada en ladrillo con labores decorativas. De ella puede decirse que es la más rica del barroco cordobés del XVIII.

También obra de juventud podría ser la *Casa de Santiago*, situada en la calle Moralejo de la misma villa, con fachada compuesta de dos cuerpos y un

ático. También pueden adjudicarse al mismo autor otras casas señoriales de Aguilar, entre las que pueden mencionarse la de la *familia Jiménez Clavería* también emplazada en la calle Moralejo. De estilo semejante es la *casa n.º 5* de la calle Toro Valdelomar.

Su obra principal sin embargo es la *Plaza de San José* comenzada en 1806 y trazada según un dibujo conservado en el Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli de Sevilla.

Está situada junto a la Torre del Reloj y tiene forma octogonal, conservando una espacialidad cerrada. Los edificios se disponen como frentes contiguos enlazados a través de arcos. En los alzados de los edificios que forman las plazas parece que influyeron los de la plaza de Archidona. Cuatro de los lados de la plaza presentan tres bloques de casas, cada uno con dos cuerpos y ático, y divididos en tres calles. En cada eje de las casas hay una portada-balcón. En otros tres lados de la plaza se repite el mismo modelo de casa, aunque uno de los bloques es sustituido por un anchuroso arco de medio punto que sirve de acceso a la plaza, yendo sobre él tres vanos de arco rebajado con balcón corrido. El lado oriental de la plaza, u octavo lado, está reservado al Ayuntamiento, con solemne fachada de dos cuerpos y tres calles. En la calle central va una portada-balcón y una mayor ornamentación. Esta fachada del Ayuntamiento fue utilizada para espectáculos.

---

## *Pedro de Mena: un nuevo crucificado y la interpretación de este tema*

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

El tema cristífero es para la iconografía barroca uno de los asuntos más caracteriológicos: desde el prisma ideológico por ser culmen y síntesis de la Pasión y desde la óptica artística por plantear una interesante problemática estético-artística.

En este estudio se analiza la compleja cuestión de las atribuciones a través de los escritos históricos-artísticos, que han planteado los crucificados de Pedro de Mena. Además, incrementar el número de obras con la aportación de una nueva escultura, que, aunque anteriormente se había asignado a Mena, en este presente siglo, apenas había atraído la atención de la crítica: el Cristo del Perdón, ubicado en la Capilla de San Sebastián de la Catedral de Málaga. Y por último, a modo de resumen presentar las bases tipológicas para una futura interpretación de otros Cristos que ejecutara el artista granadino como el destinado al Príncipe Doria.

El capítulo de la historiografía de las atribuciones de los Cristos de Mena es complejo y confuso, muchas han sido las asignaciones de obras a Mena y, consecuentemente, considerable el número de errores cometidos. Desde Antonio Palomino a comienzos del siglo XVIII hasta los últimos estudios del profesor Domingo Sánchez-Mesa el tema de los Cristos ha sido un asunto planteado parcialmente. Historiadores como Cean Bermúdez, el Conde de la Viñaza, Narciso Setenach, Ildefonso Marzo, Torres Acevedo, Bolea y Sintas, Orusta, M. Elena Gómez-Moreno y el citado profesor D. Sánchez-Mesa han aportado de algún modo variedad y riqueza a este apartado.

Una vez analizada la cuestión atributiva, el capítulo principal es el estudio del Cristo del Perdón. Esta obra, aunque había sido atribuida por Manuel Torres Acevedo y recogida dicha afirmación por Francisco P. Lasso de la Vega, había sido marginada por los historiadores. La imagen no es una espléndida escultura de Pedro de Mena, pero sirve para ir conociendo con mayor exactitud el proceso evolutivo que sufrirá el Arte de Mena con la progresiva intervención de su taller. Además presenta elementos formales, como el sudario, que la ponen en relación con el pequeño Cristo que contempla en sus manos la imagen de María Magdalena del Museo de Valladolid.

Esta imagen perteneció al mayorazgo que fundó Francisca Ignacia Mallea a fines del siglo XVII, pasando, por matrimonio de su hija con don Luis Antonio Monsalve, a esta última familia. Esta imagen junto con la Dolorosa de la Catedral de Málaga, obra también de Mena, recibirían culto en el oratorio de la casa de los Monsalve hasta fines del siglo XIX en que por deseo testamentario de la señora María de la Concepción Monsalve y Villanueva, Marquesa de Campo Nuevo, fue trasladado el grupo a la Catedral.

La fecha de esta imagen es entre 1664, en que se firma y fecha la Magdalena de Valladolid, y 1680, en que aparece por primera vez registrado. En esta fecha la citada F. Ignacia Mallea otorga testamento, donde funda el mayorazgo a la que pertenecía este Cristo y la Dolorosa.

---

## *Dibujos de joyas barrocas para el gremio de platería sevillano*

MARÍA JESÚS SANZ

La escasez de dibujos para joyas en la Platería española es uno de los motivos que despertan más interés sobre los dibujos existentes, y es por ello por lo que parece conveniente hacer un estudio sobre los dibujos para joyas que tuvo el Gremio Sevillano de Platería durante la segunda mitad del siglo XVII y probablemente durante la primera mitad del XVIII.

Desgraciadamente no se conservan los originales, desaparecidos en el presente siglo, pero a principios de él, el Prof. Angulo Íñiguez realizó unas fotografías de los dibujos que nos permiten ahora hacer un estudio a fondo sobre ellos y dar a conocer este magnífico material gráfico.

Los dibujos del período mencionado eran 16 pero sólo se conservan 8. Se hallan realizados a la acuarela y a lápiz fijado, se adornan con orlas protobarrocas y barrocas, y contienen esquemas de joyas de pecho, veneras y zarzillos. Se presentan en dos mitades, en la parte derecha se dibuja el haz de la joya donde aparece la incrustación de las piedras preciosas, y en la parte de la izquierda puede verse en envez de la misma, donde la decoración

es a base de vegetación carnosa esmaltada, típicamente barroca.

Puede decirse que, aunque ha aumentado la incrustación de piedras preciosas, las líneas generales corresponden con la joyería del Renacimiento a la que hay que añadir una progresiva desaparición de la figura humana y los seres vivientes, en favor del mundo vegetal, y una tendencia a las formas abstractas. Por lo demás puede decirse que no hay divorcio con los dibujos de joyas europeas, es más podría afirmarse que los modelos de Gilles Legaré, en Francia, y de Johann Hills, en Inglaterra están alentados del mismo espíritu.

Como última nota hemos fechado los dibujos en el último cuarto del siglo XVII ya que en algunos de ellos aparece una rúbrica ilegible que corresponde al notario o escribano de la Hermandad del Plateros Sevillanos, probablemente Andrés de Cubas, notario entre 1688-89 y entre 1699-1700. Esta rúbrica aparece también en el libro de dibujos de obras de plata que corresponde a la misma fecha.

---

## *La iconografía del palacio andaluz: Vélez Blanco*

SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ

Una de las piezas más destacadas de cuantas en la actualidad conserva el Metropolitan Museum de Nueva York, es el patio del almeriense Palacio de Vélez Blanco. Su construcción se inició en 1506 a instancias de don Pedro Fajardo, primer marqués de Vélez y quinto gobernador de Murcia, concluyéndose en 1515. Era este noble uno de los más adinerados y cultos de su momento, como demuestra la correspondencia que sostuvo con el insigne humanista Pedro Mártir de Anglería.

Cuando don Pedro Fajardo llegó en 1505 a Vélez Blanco para tomar posesión de sus nuevas tierras, decidió construir su residencia en el interior de la vieja fortaleza morisca, emulando de este modo la actitud de otros nobles castellanos. En el excelente estudio de Olga Raggio se apunta que el palacio fue proyectado bajo la influencia del gótico final pero que su decoración se hizo en estilo renacentista después de que el marqués conociera la obra emprendida por su pariente Rodrigo Díaz de Vivar, en el castillo de La Calahorra.

Las descripciones más antiguas del palacio de los Vélez, anteriores a su desmantelamiento, corresponden al trabajo de Federico de Motes, publicado en 1902. Según éstas los dos espacios más nobles del recinto eran el Salón del Triunfo y el Salón de Hércules. Aquél, según el citado erudito, se adornaba con relieves alusivos a las campañas de Don Pedro Fajardo y a la entrada de Tito en Jerusalén. Gracias a la borrosa fotografía de este salón publicada por Lampérez en 1922, puedo afirmar que el tema representado no es el citado sino el Triunfo de César, extraído de la serie grabada por

Jacobo de Estrasburgo y publicada en Venecia en 1503. La elección del tema es natural, teniendo en cuenta que la mansión de Vélez Blanco se configuró como un Templo de la Fama y que para su decoración nada era más adecuado que las hazañas de un guerrero virtuoso al que se quería emular.

La fuente más conocida para el tema del Triunfo de César fue la obra de Suetonio. En su capítulo 39, cuando se refiere a los espectáculos que se organizaron en Roma a raíz de los triunfos, está la razón de incluir en la escena el Coliseo Romano. La presencia del Caballo de César, que figura en el relieve, no se incluye en la serie grabada por Mantegna, pero procede directamente del escritor romano. A una derivación del arte bajomedieval se debe el cuerno que sobre la frente lleva el caballo, lógica consecuencia si se piensa que el unicornio se interpretó como un equipo, tal y como se hace en el incunable de Breydenbach: *Peregrinatio in Terram Sanctam*.

El Salón de Hércules debió decorarse en los años finales de la construcción, pues según las descripciones se ornamentaba con los «doce triunfos de Hércules y ... las armas de Requesens y Fajardos». Este hecho, confirma, por otra parte, que el castillo de Vélez Blanco se erigió como un Palacio de la Fama, cuyos habitantes debían poseer alguna virtud heroica o debían haber realizado acciones semejantes a las divinas. Esta teoría sigue de cerca la doctrina de León Hebreo sobre el honor y la gloria, que Pedro Fajardo pudo muy bien conocer por haberse formado en una «academia para jóvenes nobles», donde aprendió bajo la supervisión de Pe-



dro Mártir de Anglería a expresarse en un bello y fluido latín. Combinaba pues el marqués de Vélez las armas con las letras y, sin duda, participaba del ideal renacentista de la *virtus* tal y como parece ha-

ber expresado en la iconografía de los salones del Trono y de Hércules, que mandó construir en su castillo.