

LOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DEL OBISPO FERNÁNDEZ DE
VILLALÁN EN ALMERÍA A MEDIADOS DEL SIGLO XVI

Por M.^a del Rosario Torre Fernández
y M.^a del M.^a Nicolás Martínez

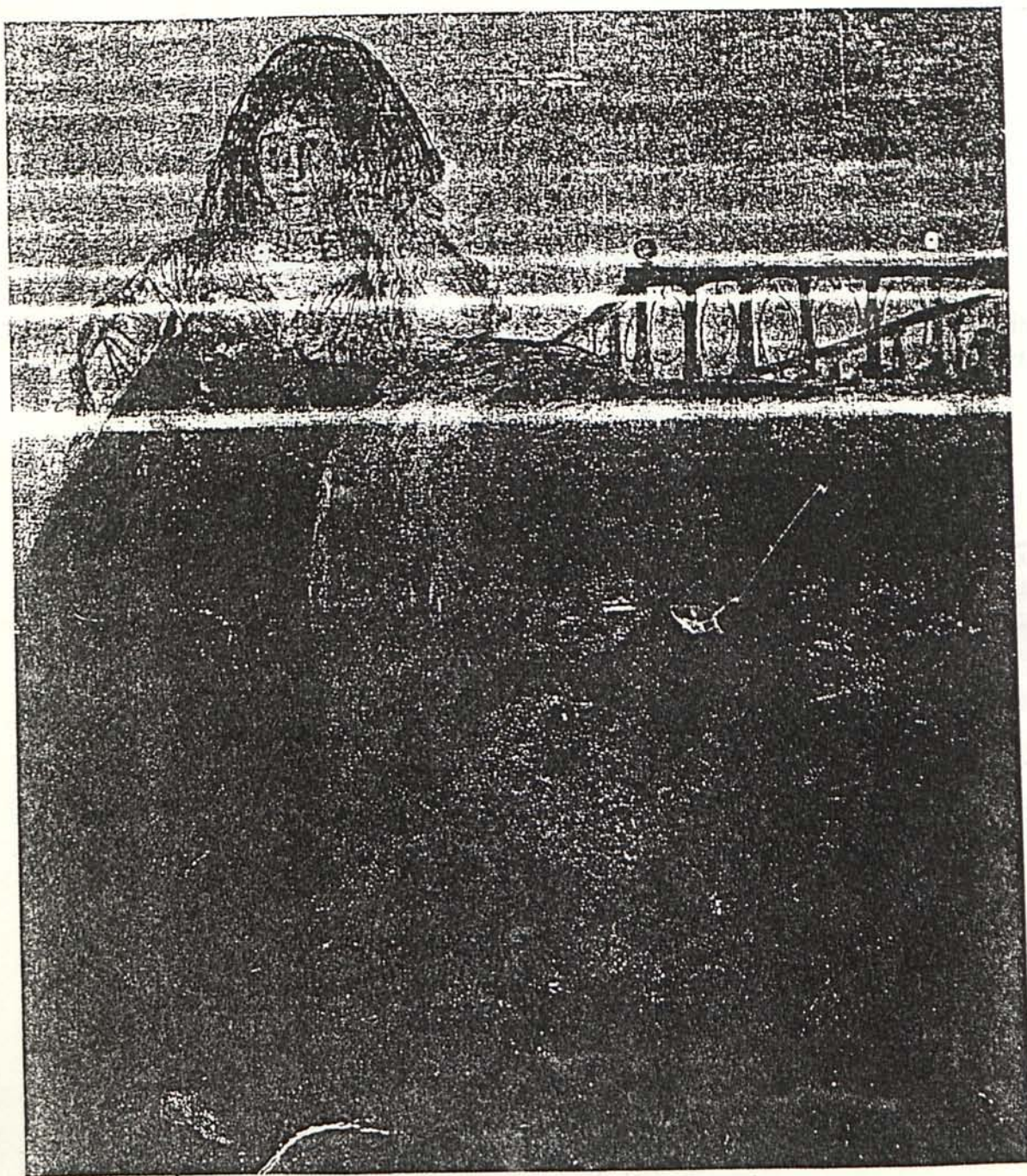
Cuadernos de ARTE e ICONOGRAFÍA

ACTAS DEL PRIMER
COLOQUIO DE ICONOGRAFÍA

4
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA Madrid, Tomo II, Núm. 4
SEMINARIO DE ARTE «MARQUÉS DE LOZOYA» Segundo semestre de 1960

Cuadernos de ARTE e ICONOGRAFÍA

ACTAS DEL PRIMER
COLOQUIO DE ICONOGRAFÍA



FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA Madrid. Tomo II. Núm. 4
SEMINARIO DE ARTE «MARQUÉS DE LOZOYA» Segundo semestre de 1989

R-7324

LOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DEL OBISPO FERNÁNDEZ DE VILLALÁN EN ALMERÍA A MEDIADOS DEL SIGLO XVI

Por M.^a del Rosario Torres Fernández
y M.^a del Mar Nicolás Martínez



Cuadernos de ARTE e ICONOGRAFIA

ACTAS DEL PRIMER
COLOQUIO DE ICONOGRAFÍA

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA Madrid. Tomo II. Núm. 4
SEMINARIO DE ARTE «MARQUÉS DE LOZOYA» Segundo semestre de 1989

LOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DEL OBISPO FERNÁNDEZ DE VILLALÁN EN ALMERÍA A MEDIADOS DEL SIGLO XVI

Por M.^a del Rosario Torres Fernández
y M.^a del Mar Nicolás Martínez

En el horizonte del arte almeriense del siglo XVI se destaca con fuerza la obra del obispo fray Diego Fernández de Villalán (1523-1556), que en el caso de la ciudad de Almería encuentra su máxima expresión en el magnífico edificio de la catedral, la nueva iglesia parroquial de Santiago y el hospital de Santa María Magdalena. Desaparecida la portada de este edificio al ser desmontada para levantar la actual en 1778, las únicas subsistentes de aquel período son las correspondientes a ambos templos. A falta, además, de cualquier otra muestra de arquitectura civil, estos exteriores cobran una gran importancia en aquel contexto urbano al constituir conjuntos cargados de significados, destinados a ejercer un poderoso influjo sobre la población de la ciudad, dado su carácter eminente y su ubicación en relación con uno de los ejes básicos de la red viaria, el surgido en función del antiguo camino que iba al norte, centro comercial y artesano¹ y recorrido de determinados ceremoniales cívico-religiosos.

En el presente trabajo nos proponemos hacer un estudio iconológico de las dos portadas del templo catedralicio y de la lateral del de Santiago, pues, aunque nos falta el texto escrito preciso que hubiese sido la base de su programa, caso de haber existido, creemos que, sin embargo, puede hacerse una lectura de los significados que expresan, mediante la conjunción de la arquitectura, la escultura y el ornamento. No podemos por menos que resaltar tres hechos básicos para la concreción del programa que aquí se desarrolló: la intervención del obispo Fernández de Villalán como promotor de las obras y seguramente mentor ideológico de su contenido, la presencia de Juan de Orea como autor material de las mismas y, finalmente el momento en que se llevan a cabo, la década de los cincuenta, etapa clave en la gestación de las causas que desembocaron en la sublevación y guerra de los moriscos de tan graves consecuencias para esta tierra.

Fray Diego Fernández de Villalán, de la Orden de San Francisco y predicador de los Reyes Católicos, fue preconizado obispo de Almería por bula de Adriano VI el 17 de julio de 1523, tomando posesión por poderes el 10

¹ E. Villanueva Muñoz, «La morfología urbana de la ciudad de Almería a comienzos del siglo XVIII», *Anales del Colegio Universitario de Almería*, 1979, pp. 134-135.

de noviembre siguiente². Era el cuarto prelado desde la restauración de la diócesis almeriense y el primero que vino a residir en ella, por lo que hay que considerarlo como el verdadero organizador de la misma, empresa nada fácil a la que se entregó durante los casi treinta y tres años de su episcopado, tratando de poner en práctica todo lo estipulado en la configuración del Real Patronato de Granada, tanto en el orden político como eclesiástico.

Un contemporáneo suyo, el doctor don Diego Marín, canónigo doctoral, provisor del obispado desde 1549 y maestrescuela desde 1563, que gozó de la confianza del prelado³, dice de él que era «hombre de claro ingenio, cristianísimo en sus obras y palabras y zelador de la iglesia... era teólogo»⁴. A finales del siglo XVII escribía a propósito de él el doctor don Gabriel Pascual Orbaneja, deán de la catedral almeriense desde 1676 y gobernador del obispado en la sede vacante de 1684 a 1687, que fue familiar del cardenal Cisneros, gran teólogo y muy versado en Sagrada Escritura, hasta el punto que sus contemporáneos decían de él que «era uno de los mejores prelados que en aquel tiempo gozaban las iglesias de España»⁵. En la gestión de su episcopado cabe destacar la lucha encarnizada que mantuvo con los señores territoriales radicados en su diócesis a fin de conseguir que construyeran las iglesias en los lugares de sus respectivos señoríos, así como los tenaces esfuerzos llevados a cabo para procurar la reorganización de las finanzas eclesiásticas mediante la «escrupulosa y rígida administración de los diezmos»⁶, el control de los sistemas de tenencia de sus heredades y la mejor administración de los hábices, sacando el mejor partido del aumento progresivo de las rentas agrícolas al adecuar a ello el movimiento de los censos⁷. Debió ser hombre de carácter recio y autoritario, celoso de su dignidad y del disfrute de los márgenes que le permitía la sumisión de la iglesia almeriense al Patronato regio y ello le ocasionó numerosos roces con el arzobispo de Granada don Gaspar Dávalos, con el deán y el cabildo, con los señores territoriales, etc.

Cuando Fernández de Villalán llega a Almería, probablemente a fines de 1523 o muy a principio de 1524, encontró las huellas dejadas en la ciudad y en la primitiva catedral, acomodada en la vieja mezquita mayor, por el terremoto de 22 de septiembre de 1522. Inmediatamente pone en marcha los mecanismos para la edificación del nuevo templo que será la empresa que consumirá la mayoría de sus recursos. Iniciadas las obras en los primeros meses de 1524, se ven detenidas por una cédula real de 12 de mayo de este año, por la que el Emperador ordenaba abrir una información en relación con el problema suscitado por el emplazamiento del edificio. En efecto, valorando fray Diego el estado de la Almedina, paulatinamente abandonada a causa del desplazamiento hacia levante del casco urbano, que había hecho gravitar el

² J. A. Tapia Garrido, *Almería hombre a hombre*, Ed. del M.P. y Caja de Ahorros de Almería, Almería, 1979, p. 72.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ *Ibid.* B. Carpena Rabanillo, «Los obispos de Almería pertenecientes a órdenes religiosas», en *Rev. de la Soc. de Estudios Almerienses*, XII, 1921, p. 79.

⁶ N. Cabrilla Ciézar, *Almería morisca*, Universidad, Granada, 1982, p. 120.

⁷ *Ibid.*, pp. 72-79.

centro neurálgico de la ciudad desde su solar califal al arrabal de la Musalla, decidió no reconstruir el templo sobre el lugar de la vieja aljama, sino situarlo en el corazón de este arrabal mucho más poblado y activo. Pero esta decisión chocó con ciertos intereses, particularmente los de carácter militar defendidos por el conde de Tendilla, partidario de mantener a la ciudad en los estrechos límites de la Almedina, más fácilmente defendible que el arrabal de la Musalla de perímetro mucho más extenso. Pero los argumentos favorables a las tesis del obispo, entre los que de mayor peso estaría el carácter de fortaleza que iba a adoptar la nueva catedral con vistas a la defensa de la ciudad, obtuvieron el beneplácito real y las obras prosiguieron desde el 4 de octubre de 1524.

El edificio se concibe como un recinto cuadrangular cuya mitad sur estaba ocupada por el claustro que a modo de plaza de armas se reforzaba mediante cubos y se dotaba de almenas y otras precauciones defensivas, mientras que la mitad norte se reservaba para el templo, perfectamente integrado en la estructura militar, con sus tres naves a la misma altura para facilitar los movimientos de los defensores, las tres capillas de la cabecera concebidas como cubos y su torre planeada a modo de las de homenaje. El gótico, estilo oficial del momento, se adapta perfectamente para subvenir a todas las exigencias bélicas que hemos esbozado, solucionando el problema básico de la estructura del templo a medida que progresa a lo largo del segundo cuarto del siglo XVI, a pesar de los altibajos causados por los problemas financieros.

En 1550 se produce un hecho de singular importancia para el futuro artístico de la catedral y de la diócesis almeriense, la llegada de Juan de Orea, contratado por el obispo como maestro mayor de las obras de la Fábrica Mayor y las Fábricas Generales del Obispado⁸, y que con su actividad desarrollada a lo largo de unos veintidós años, hasta su marcha a Granada hacia 1572 como aparejador de las Obras Reales, se produce la introducción del clasicismo al menos en las obras oficiales y con ello la puesta al día del arte almeriense. La figura de Juan de Orea viene prestigiada por su vinculación a Pedro Machuca, al que le unían no sólo relaciones de tipo laboral y artístico, sino también lazos familiares al haber contraído matrimonio con María Machuca, hija de éste en 1548, tal y como fue puesto de manifiesto por don Manuel Gómez-Moreno⁹, quedando perfectamente establecida la participación de Orea como entallador en los relieves de las estilóbatas del lado izquierdo de la portada occidental del palacio de Carlos V en los que representó la batalla de Pavía y la Paz Imperial¹⁰. Su intervención en Almería representó la culminación del proceso constructivo de la catedral, con la excepción de la torre, y el comienzo de su fase ornamental, que prosiguió tras la muerte de Fernández de Villalán, al ser confirmado por el Cabildo en 1556 en los cargos

⁸ Tapia, *op. cit.*, p. 76; J. A. Tapia Garrido, *Almería piedra a piedra*, Ed. Cajal, Almería, 1980, p. 354 y ss.

⁹ J. Martínez Ruiz, «El taller de Juan de Orea», *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 1, 1965, p. 59; M. Gómez-Moreno, *Las Águilas del Renacimiento Español*, Madrid, 1941, p. 121.

¹⁰ M. Gómez-Moreno, «Palacio del Emperador Carlos V en la Alhambra», *El Correo*, Madrid, 1885.



que desempeñaba¹¹ y prosiguiendo sin solución de continuidad durante el obispado de don Antonio Carrionero (1558-1570).

Podemos, pues, dividir su actividad artística en la catedral en dos etapas correspondientes a los dos obispados mencionados, pero sin que ello represente cambio estilístico sustancial alguno. Al período de Fernández de Villalán corresponden la portada principal situada en el costado norte y la de los pies llamada de los Perdonos —ésta, aunque ostenta su escudo, se acabó después de su muerte—, la obra y el ornamento del cimborrio, la capilla de la Piedad y la espléndida sacristía¹². Durante el obispado de don Antonio Carrionero levantó la capilla de San Indalecio, labró la magnífica sillería del coro (1558-1561) y el destruido facistol, el sepulcro de Fernández de Villalán y el desaparecido monumento que se instalaba el Jueves Santo. En la propia ciudad de Almería interviene en la obra del hospital de Santa María Magdalena, particularmente en la talla de la escalera y la balaustrada, hoy desaparecidas¹³ y entre 1553 y 1559 dirige la obra de la iglesia parroquial de Santiago y labra su portada y torre¹⁴. En el ámbito de la diócesis en 1556 visita las obras de la iglesia parroquial de Vera y durante algunos años está al frente de las de Santiago de Vélez Blanco y Purchena¹⁵. Por encargo del marqués de Mondéjar, capitán general de la Costa del Reino de Granada, da su parecer sobre el proyecto de torre fuerte que va a construirse en Garrucha en 1566 y 1568 proyecta y dirige las obras que se realizaron en la Alcazaba, y tasa las de la torre de Bobar realizadas por el granadino Luis Marín¹⁶.

Dadas las circunstancias por las que atraviesa su actividad artística desde su marcha a Granada en 1572 hasta su muerte acaecida en 1580, se puede afirmar que su actuación en la diócesis de Almería es la que reporta mayor interés, suponiendo la introducción del clasicismo aprendido junto a Pedro Machuca y a los demás maestros que intervenían en el palacio imperial granadino que él interpreta teñido ya de resabios manieristas y que no ha recibido más que fríos elogios¹⁷ tal vez por demostrar más sentido del ornato que creatividad estructural. Pero que en cualquier caso supone arrancar a Almería de su ambiente artístico plegado hacia fórmulas excesivamente conservadoras —a pesar de la temprana y al mismo tiempo esporádica incursión en el ámbito del renacimiento italiano que fue el palacio de Vélez Blanco—, y situarla en la vanguardia artística no sólo con el empleo de elementos formales tomados del repertorio clásico, sino también mediante la plasmación de los programas característicos del triunfalismo imperial. El indudable celo del obispo Fernández de Villalán y los recursos artísticos de Orea, templados en sus primeros años granadinos, no sólo por el influjo magistral de los artífices del palacio de

¹¹ Tapia, *Almería...*, p. 76.

¹² Tapia, *Almería piedra...*, p. 354.

¹³ *Ibid.*, p. 328.

¹⁴ *Ibid.*, p. 209; E. Rosenthal, *The Cathedral of Granada*, Princeton, University Press, 1961, doc. 163.

¹⁵ Tapia, *Almería hombre...*, p. 76.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ F. Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI*, *Ars Hispaniae*, vol. XI, Plus Ultra, Madrid, 1953, pp. 221.

Carlos V, sino también por el ambiente refinado del círculo de Tendilla y mantenidos más tarde mediante el auxilio de libros y grabados¹⁸, crean un discurso historicista destinado en última instancia a poner de relieve el carácter ejemplar de la monarquía, exaltada por estas obras símbolos de su gran victoria religiosa y política, que viene a incidir poderosamente en un ambiente social y urbano teñido de medievalismo.

Creemos, por otra parte, que estas obras representan todo un símbolo de aquella coyuntura histórica, consecuencia evidente de la situación española plasmada en la organización de un Estado estable y centralizador, de la cristalización de una estructura social y económica y de la implantación de unos valores religiosos, ideológicos, culturales y artísticos, que son la base de nuestra Edad Moderna. Además, su realización fue posible, al menos con las características ideológicas y artísticas que presentan, gracias al concurso de tres factores: el poder político, la hegemonía eclesiástica vinculada a aquél mediante los peculiares lazos del Patronato regio y la mejora en el panorama económico gracias al saneamiento de las rentas del obispado mediante la gestión de Fernández de Villalán a que hemos hecho referencia. La idea imperial de Carlos V, definida en buena medida por su deseo de unir el poder político con el poder espiritual, y de identificar Iglesia y Estado para lograr el imperio universal, necesitaba del auxilio de determinados programas que le aproximaran al ambiente artístico y a las imágenes cesáreas de la Roma imperial. Para todo ello encuentra especialmente propicia una Iglesia como la del Reino de Granada, convertida casi en «nacional» gracias al tantas veces mencionado Patronato Real¹⁹, que al mismo tiempo es aquí en Almería la minería eclesiástica que ostenta la primacía intelectual, capaz de comprender estos contenidos.

La portada norte de la catedral. Hasta la intervención de Juan de Orea la catedral almeriense sólo era un interior, marco idóneo para la celebración de la liturgia eucarística, que sólo ofrecía al exterior el aspecto hosco de sus atributos militares. Pero el retablo de piedra que configura su portada principal (fig. 1) será el elemento que poniendo en relación interior y exterior, define uno de los espacios urbanos de más acusada personalidad de la Almería moderna, la plaza de la catedral. Limitada en su flanco meridional por el templo catedralicio, en el septentrional por las «casas obispales»²⁰, y en el vértice noroccidental por el seminario conciliar desde su creación al principio del siglo XVII, es un ámbito eclesial por excelencia, y el escenario de todos los acontecimientos cívico-religiosos de la ciudad. A pesar del carácter marcadamente cerrado que la convierte en el atrio de la catedral, enlaza con unos de los ejes urbanos más importantes de Almería, jalonado por numerosos edificios religiosos como la ermita de San Gabriel, el convento de las Claras y la iglesia parroquial de Santiago.

Esta portada estaba llamada a desempeñar una importante labor ceremonial por su ubicación en el extremo norte del crucero y por ser la manifestación al exterior de la situada enfrente, en el extremo sur del mismo que constituye el ingreso al claustro. Anclada entre dos contrafuertes de la obra gótica que

¹⁸ Martínez, *op. cit.*, pp. 63-64.

¹⁹ Este tema ha sido estudiado de forma magistral por Jesús Suberbiola en una amplia bibliografía, y especialmente en *Real Patronato de Granada. El arzobispo Talavera, la Iglesia y el Estado Moderno (1486-1516)*, Caja de Ahorros, Granada, 1985.

²⁰ Tapia, *Almería piedra...*, p. 349.



también se revisten de ornamento clasicista, se articula en dos cuerpos y un ático. El inferior, se organiza en función de la puerta adintelada, coronada por un frontón triangular que se interrumpe por la inclusión del gran escudo de Fernández de Villalán, acompañado por una pareja de adolescentes semi-desnudos y alados que sostienen el capelo episcopal y se sientan sobre las guirnaldas sobrepuestas al frontón. El vano aparece flanqueado por columnas corintias, pareadas y exentas, montadas sobre altos plintos, los cuales tienen sus tres lados libres decorados con relieves, que repiten en los frentes el mismo tema constituido por dos efebos similares a los anteriores, afrontados y portando cartelas en las que se ha escrito P. V. (fig. 2); mientras que los lados interiores presentan dos versiones con escasas diferencias de parejas de amorcillos que parecen jugar con jarras globulares tapadas (fig. 3) y los lados exteriores, a pesar de la dificultad para su contemplación por la proximidad a los contrafuertes, llevan también cuidados relieves con efebos recostados de los que el de la derecha sustenta una guirnalda que cuelga por detrás de su espalda, y el de la izquierda porta una especie de cartela o espejo. En los intercolumnios se superponen nichos avenerados y vacíos, medallones con cabezas y querubines. Sobre las columnas corre un entablamento que se quiebra siguiendo el saliente de las columnas, y cuyo friso se decora con un relieve de jugosos acantos.

El segundo cuerpo es más estrecho que el inferior, de manera que su orden de columnas no se halla en relación con el bajo, habiendo de coronarse éste con un voluminoso motivo formado por parejas de jarras globulares decoradas con mascarones y tras éstas unas volutas coronadas por un trozo de cornisa que soporta una jarra entre dos granadas. El elemento organizador de este cuerpo es un nicho rectangular, enmarcado por bandas paralelas de ovas y dardos, motivos vegetales y una guirnalda de laurel, y de escasa profundidad, que cabe suponer estuvo destinado a contener un relieve, seguramente alusivo a la Encarnación a cuya advocación está dedicado el templo, por lo que sería uno de los elementos iconográficos fundamentales de su programa; ello explicaría las numerosas grapas metálicas existentes en el fondo del nicho destinadas a asegurar un elemento escultórico allí colocado y que parece evidente no podría ser la imagen de la Virgen con el Niño allí existente en la actualidad. Sobre las columnas corre un entablamento coronado por su correspondiente frontón, asimismo triangular, e interrumpido por el escudo imperial. Los entrepaños laterales también están rematados por trozos de entablamento y ostentan medallones enmarcados por guirnaldas de laurel con los bustos de San Pedro y San Pablo en mármol blanco (fig. 4), y más arriba los reiterados querubines. Por encima del entablamento se extiende una especie de ático, con entrepaños resaltados por ricas molduraciones y donde se insertan las columnas de Hércules con el lema PLUS ULTRA soportando la corona real. La portada queda cerrada por la línea de la cornisa que rodea el perímetro exterior del templo y por el antepecho cuajado de grecas de la terraza que constituye la sobrecubierta. Los dos contrafuertes que jalonan la fachada se hacen solidarios de ella al ser revertidos por una decoración que es prolongación simplificada de aquélla. Así, mediante sencillas cornisas, se hace repercutir en ellos la superposición de cuerpos de la fachada-retablo, que al mismo tiempo suponen ligeros retranqueamientos a medida que se asciende, salvados mediante superficies cóncavas que se disimulan con el empleo de diversos motivos, como pueden ser las garras de león metamorfoseadas en acantos colocadas sobre el



plinto, o esa, especie de rollo de cuero bastante naturalista que se despliega a modo de una voluta en los de los dos cuerpos superiores. Orea suele aprovechar estos puntos para introducir un elemento figurativo que, si bien a nivel del segundo cuerpo y del ático son, respectivamente, simples cabezas de león y mascarones, los situados sobre los plintos adquieren una importancia clave desde el punto de vista iconográfico. Aunque su estado de conservación es el peor de todo el conjunto, sin embargo, pueden identificarse perfectamente sendos efebos alados, de los cuales el del lado izquierdo está totalmente desnudo, lleva las alas desplegadas hacia abajo y con su mutilado brazo derecho sostendría una coraza, mientras que con el izquierdo debió apoyarse sobre la clava de Hércules semienvuelta por un paño plegado, que ha perdido toda su parte superior. El del lado derecho está púdicamente vestido por una especie de túnica corta, lleva las alas desplegadas hacia arriba y aunque ha perdido los brazos y la cabeza como el anterior, podemos suponer que con su brazo izquierdo asía una cartela desplegada en la que se lee ALANUS MEC CONDIT mientras que el derecho sujetaba por medio de una cadena a un perro alano agazapado en el suelo junto a él. Así pues, mientras que el anterior es portador de los atributos de Hércules, éste lo es de los del obispo Fernández de Villalán, teniendo como elemento fundamental al perro alano²¹ que al mismo tiempo hallamos como figura parlante en el animal tallado, en el «Alanus» de la inscripción de la cartela y en los perros encadenados de los cuarteles de su escudo, como expresión de su apellido Villa-Alano que él quiere hacer prevalecer. Finalmente, como remate de los dos contrafuertes, se colocan sendas jarras globulares profusamente decoradas con mascarones y motivos florales, como sustitutivo de los candeleros más frecuentes para estos casos, y que consiguen introducir un aire bastante pintoresco.

Vemos que Orea, ante el desafío que representa para él la responsabilidad de esta obra, echa mano de un repertorio historicista, lleno de prestigio, que ha probado su eficacia para expresar las tesis triunfalistas dominantes en aquel momento en dos obras granadinas de primera magnitud y que él conocía muy bien, el palacio de Carlos V bajo la dirección de Pedro Machuca y la catedral bajo la de Diego de Siloe. De ese repertorio que se halla en pleno dominio del vocabulario decorativo del Renacimiento italiano, capaz de desarrollar un lenguaje en el que lo trascendente se expresa por medio del prestigio de la Antigüedad, él hace una selección personal bastante restrictiva, rayando a veces lo monótono —jarras, querubines, medallones con cabezas, etc.— pero suficientemente holgado para llevar a cabo un programa cuyo inspirador debió ser el anciano obispo. Llegados a este punto conviene distinguir entre decoración y ornamento. A la decoración —órdenes arquitectónicos, frisos, esculturas— concebida en concordancia con la estructura arquitectónica, le corresponde el elemento objetivo, significativo, radicado en la claridad del tema, donde lo importante no es su presentación, sino su significado, su función simbólica e instructiva. El ornamento es el elemento subjetivo, basado en la expresión que es el exponente revelador de la capacidad creadora, imaginativa y libre del artista; aquí hemos de señalar además del repertorio ornamental de tradición clásica —ovas y dardos, contarios, rosetas, carretes, etc.— que repartidos por los elementos estructurales del edificio dan un estado de sere-

²¹ Alano es una raza de perros de cabeza grande, hocico corto y chato, pecho ancho y extremidades cortas y muy fuertes y pelo corto áspero de color rojo. *Gran Enciclopedia Larousse*, t. I, Ed. Planeta, Barcelona, 1975, p. 225.

al conjunto, un segundo repertorio, de origen también grecorromano pero redefinido por Siloe —medallones con cabezas²², mascarones, querubines, cabezas de león, etc.— que admiten todo el grado de expresión e incluso el sentimiento de pathos que el artista pueda transmitir.

El repertorio ornamental está encaminado a poner de manifiesto una idea triunfal a través de las guirnaldas, los mascarones, los querubines, e incluso mediante los grandes escudos episcopal e imperial. Todo ello sometido al esquema arquitectónico que en sí mismo también constituye un núcleo simbólico. En efecto, la elección de Juan de Orea del «motivo» arquitectónico dominante, que se repite a ambos lados del vano de la puerta, constituido por una pareja de columnas exentas, montadas sobre pedestales, y comprendiendo en el intercolumnio dos nichos superpuestos, tiene su punto de inspiración en los arcos de triunfo romanos, pero pasado ya al lenguaje historicista del Renacimiento, quedará acuñado como la forma mejor de expresar la idea de majestad tal y como confirma Sagredo²³. Por otra parte, el empleo del orden corintio viene explicado por ser considerado el idóneo para los templos dedicados a la Virgen²⁴.

El reforzamiento del valor simbólico de esta portada como lugar donde revelar y exaltar el carácter ejemplar de la monarquía hispana y el signo de su gran victoria religiosa y política se consolida al analizar los restantes elementos, que, además, constatamos que se organiza de acuerdo a unas determinadas jerarquías que ocupan posiciones progresivamente ascendentes. Así, en las caras de los pedestales, que es el nivel inferior, aparece la figuración más abundante, dominada por el tema de los putti con jarras globulares que a veces recuerdan ánforas clásicas, alternando con las parejas de efebos alados en cuyas cartelas aparecen las siglas P y V. Los primeros tienen resonancia donatelianas y teniendo en cuenta que «la ambivalencia del putti se formaliza en la contraposición entre Eros y Anteros que respectivamente simbolizan el amor sensual y el espiritual»²⁵ aquí tendríamos una abundante representación del segundo como Anteros. En cuanto al significado de las siglas grabadas en las cartelas de los efebos, creemos que la clave está en la figura del contrafuerte izquierdo, portadora de los atributos de Hércules, siendo una abreviatura de Plus Ultra, grafía con la que siempre aparece en estas portadas.

En el nivel inmediato nos encontramos con las figuras situadas sobre los pedestales de los contrafuertes, en una posición que debió elegirse cuidadosamente, pues no sólo ocupa una posición de inmediatez inquietante en relación con el espectador, sino que, además, algo del vigor y de la fuerza de los dos machones sobre los que se apoyan parece transmitirse a los personajes simbolizados en ellos: Hércules y el obispo Fernández de Villalán. Como hemos señalado más arriba, no existe ninguna duda acerca de su identificación y significación, pues a nadie se le escapa que la representación de Hércules como héroe virtuoso, no es más que la exaltación de Carlos V, nuevo Hércules y,

²² L. Müller Profumo, *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600*, Madrid, 1985, p. 158.

²³ I. Henares Cuéllar, «El siglo XVI: Granada Renacentista», en *Granada*, t. IV, Ed. Andalucía de Ediciones Anel, Granada, 1982, p. 1191.

²⁴ Müller, *op. cit.*, p. 80.

²⁵ *Ibid.*, p. 166.

consecuentemente, también héroe virtuoso²⁶. No puede por menos que dar que pensar la posición de Fernández de Villalán colocado aquí en pie de igualdad con el emperador, y con independencia de otras connotaciones que se pudieran señalar, es evidente la significación de la unión entre la Iglesia y el Estado, del poder temporal y del espiritual, clave de la Iglesia de Almería, como ya hemos puesto de manifiesto. Por último, nos queda por reseñar el tema de las jarras que con tanta profusión se dan en este nivel y en el resto de la fachada. A Rosenthal se le debe la clave interpretativa de este motivo a propósito de su magistral estudio sobre el palacio de Carlos V, y dada la similitud entre aquéllos y los de la portada almeriense, podemos asumir este significado. Parte el eminente profesor de ciertos antecedentes italianos donde aparecen elementos similares, en especial de un retrato de Lorenzo de Medicis, obra de Vasari, donde aparece un vaso en el que se lee «Virtutum omnium vas», es decir, vaso de todas las virtudes. Así, llega a concluir: «a la luz de estas obras contemporáneas, creo más razonable interpretar los jarros de la portada de la Alhambra como símbolos de la máxima excelencia y moralidad —naturalmente en un sentido cristiano— por lo que Carlos V alcanzó las victorias terrestres y marítimas referidas en estos relieves, y evidentemente recordadas por la Historia y difundidas por la fama»²⁷. Las significaciones de este nivel se completarían en lo referente al prelado por la presencia de su escudo de armas, al que el capelo episcopal daría la dimensión de su autoridad religiosa en la diócesis almeriense.

El cuerpo central es el campo de la simbología eclesiológica y cristológica, a la que aún no se ha hecho una referencia clara. Partimos de la suposición de la existencia del tema de la Anunciación, hoy desaparecido. Su presencia es fundamental para la comprensión de este programa, no sólo porque, como ya hemos dicho, es la advocación del templo catedralicio almeriense, sino además porque esta referencia a la Encarnación o divinidad de Cristo, fue siempre aceptada por la ortodoxia católica²⁸, como el inicio de la Redención. En este punto existe una serie de paralelismos con la catedral de Granada, pues hija de la misma circunstancia histórica, si se ha afirmado de aquella que venía a consagrar la idea de que la conquista de esta ciudad más que un hecho glorioso de las armas militares, fue una victoria de Cristo y de la Iglesia sobre los infieles²⁹, lo mismo podemos decir de la almeriense, sobre todo tras la constatación del sentido triunfal de esta portada que corrobora el sentido mesiánico de la conquista. Esta idea debió plantearse desde los primeros momentos de la Almería cristiana, pues en la catedral antigua hubo una capilla dedicada a Santiago, que se trasladó en 1551 a la actual, pero que luego terminó por desaparecer probablemente al haberse edificado el nuevo templo parroquial de Santiago. Por otra parte, los medallones de San Pedro y de San Pablo vienen a confirmar estas tesis eclesiológicas por ser piedras angulares de la Iglesia. Sobre el ático de nuevo campean los símbolos imperiales, esta vez de forma explícita mediante el escudo imperial y las columnas de Hércules.

* S. Sebastián, *Arte y humanismo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1978, p. 64.

** *Ibid.*

*** *Ibid.*, p. 32.

**** *I id*

La portada de los Perdonos. Se sitúa a los pies del templo en el flanco occidental de la fortaleza, en un punto que presenta un cierto desnivel del terreno en relación a la calle que corre junto a la muralla. Debido a la escasa anchura de este espacio y a que el pequeño atrio que se abre ante ella no se arregló hasta comienzos del siglo XX, no desempeñó un papel relevante en el orden ceremonial. A lo dicho hay que agregar que da acceso al área del tráscoro, lugar que sirvió de cementerio hasta comienzos del siglo XIX, con todos los problemas que ello conlleva. Su uso más habitual debió ser el acceso al sagrario que ocupaba la última capilla del lado meridional, comprendida entre el muro del hastial y el primer contrafuerte. Teniendo en cuenta que la catedral era el único templo almeriense donde podía practicarse el derecho de asilo, tal vez el nombre de puerta del Perdón o de los Perdonos haga alusión a esta circunstancia.

Rosenthal, sin embargo, da una interpretación mucho más atractiva para su homónima de la catedral granadina que no queremos dejar de recordar aquí, teniendo en cuenta los puntos de encuentro existentes en las tesis triunfalistas de ambas catedrales. En palabras de Santiago Sebastián «este sentido triunfal no sería digno si no conllevara la promesa del perdón, de ahí que la puerta más rica de la catedral granadina lleve este nombre y en ella haya referencia a dos de las virtudes más notorias de los Reyes Católicos: la Fe y la Justicia»³⁰.

La portada de los Perdonos (fig. 5) es una versión simplificada de la principal. Encuadrada entre dos contrafuertes, consta sólo de dos cuernos, más estrecho el superior, en que exista relación entre sus ejes de columnas. El cuerpo bajo se configura con un vano adintelado coronado por un frontón semicircular muy rebajado en cuyo tímpano se puso un querubín; flanquean la puerta parejas de medias columnas dóricas sobre plintos, sobre las que corre un entablamento dórico, con el escudo de Fernández de Villalán en el centro. En el cuerpo superior las columnas del orden bajo rematan en motivos formados por jarras globulares y volutas parecidas a la de la portada principal. Se organiza en torno a una hornacina avenerada, encuadrada por columnillas jónicas pareadas, recorridas por un entablamento que corona un frontón triangular con el consabido querubín, sobre el que campea el escudo real. Los contrafuertes con un tratamiento similar a los de la fachada norte, pero más escueto; abajo, sobre los plintos, unas cartelas, de las cuales la izquierda lleva la inscripción ALANUS QVARTUS. 1566, aludiendo al patronímico del obispo y a su número de orden en la sede almeriense; en la derecha se lee REGNANTE PHILIPO. La ausencia de decoración esculpida reduce el interés de su simbología, que denota un aire menos triunfalista, no en vano durante su conclusión (1569?) ya se había producido la rebelión de los moriscos y el comienzo de la guerra.

La iglesia de Santiago. En el momento de iniciarse en 1506 la organización de las parroquias de Almería, la de Santiago de esta ciudad se instaló en el solar de lo que hoy es convento de Santa Clara, donde permaneció hasta que el obispo Fernández de Villalán decidió su traslado a un edificio nuevo levantado sobre una mezquita situada en la calle de las Lencerías —más tarde de las Tiendas—, centro de uno de los barrios más populosos y activos por la dedicación de sus habitantes, mayoritariamente moriscos, a la artesanía y

³⁰ *Ibid.*

al comercio, y muy próximo a la Puerta de Purchena, una de las entradas más importantes a la ciudad. No hace falta esforzarse mucho para comprender lo que debió representar para la población la presencia de un organismo de tanto impacto, especialmente para la minoría morisca, cada vez más crispada por los acontecimientos que paulatinamente iban acercándola a la sublevación. Aunque las relaciones del prelado con los moriscos aún están pendientes de un estudio en profundidad, los trabajos de Nicolás de Cabrillana parecen poner de manifiesto un trato duro por su parte. «El templo de Santiago era el más importante de la zona y junto a él, debido a la estrechez de la calle, debían pasar los moriscos como bajo unas «horcas caudinas» en la que cada día se les recordaba el *Voe victis*. Es difícil creer que la erección de tal monumento sea lo más indicado para la asimilación cultural de los Cristianos Nuevos, por el contrario, se diría que está encaminado a provocar las reacciones violentas»³¹. Después de habernos acercado a las tesis triunfalistas de las portadas de la catedral y de habernos planteado la sugerente idea del perdón misericordioso en relación con la portada de los Perdonees ante la tesis que se establece para la catedral granadina, no tenemos más remedio que mostrar otro perfil diferente de esos contenidos, puesto que su relación es manifiesta.

El templo, bajo la dirección de Orea como maestro mayor de las iglesias del obispado, consta de una sola nave, dividida en tramos por contrafuertes con columnas jónicas que apean arcos diafragma, sobre los que descansa la armadura; la capilla mayor diferenciada y situada tras el arco toral, se cubría originariamente por una armadura de limas hoy perdida. A los pies se levanta la torre sobre unos pilares y arcos, cobijando la puerta y dando una solución similar a la de Diego de Siloe en Santa María del Campo (Burgos), aunque más pobre en decoración. En el centro del costado izquierdo, que se dispone paralelo a la calle de las Tiendas, se alza la portada principal labrada por Orea y a la que nos referiremos ahora (fig. 6).

Responde al tipo de portada-retablo, dividido en dos cuerpos y sobresaliendo el superior ligeramente por la línea del tejado. El cuerpo bajo se configura en relación con la puerta adintelada, cuyo dintel ostenta un escudo de gran tamaño de Fernández de Villalán; a ambos lados del vano se sitúan parejas de columnas adosadas de orden jónico, montadas sobre plintos, por cuyos intercolumnios descienden series de símbolos santiaguistas, formados por la alternancia de una vieira y la cruz de Santiago; sobre las columnas corre un entablamento de friso liso. El cuerpo superior lleva en el centro un gran nicho poco profundo rodeado de un rico marco formado por una serie de palmetas y cintas ondulantes y una guirnalda de laurel, ocupado por la figura ecuestre de Santiago con atavío guerrero a la romana, aplastando a unas figuras de musulmanes que yacen en tierra (fig. 7); sobre el fondo del nicho aparece un querubín arriba en el centro y en los ángulos superiores unas extrañas veneras. El nicho se encuadra entre medias columnas corintias, recorridas por el correspondiente entablamento que corona un frontón curvo. A ambos lados se sitúan unos efebos alados, similares a los de la portada norte de la catedral, dispuestos simétricamente, de forma que, mientras se arrodillan con la pierna más próxima a la columna y apoyan el brazo correspondiente sobre un soporte recubierto por los pliegues del manto, extienden la pierna contraria apoyando sobre la rodilla la cartela que sostiene la mano respectiva; van acompañados

³¹ Cabrillana, *op. cit.*, p. 221.

de guirnaldas extendidas en el suelo y de una especie de cestos de frutas; nuevamente el lema del obispo: ALANUS QUARTUS se reparte entre las cartelas derecha e izquierda (fig. 8). Sobre los extremos del entablamento inferior se colocan sendas jarras globulares, decoradas con mascarones y motivos florales. Enmarcando todo el cuerpo alto se observan unas molduras verticales que bajo la cornisa de remate de la fachada se quiebran sugiriendo la idea de una especie de marco que se hubiese roto para introducir toda la unidad, idea que se refuerza al comprobar cómo la cornisa, rota también, se enrosca.

El tema de Santiago Matamoros plantea una relación inmediata con el relieve lateral de la estilobata donde se representa la batalla de Pavía en el lado izquierdo de la fachada occidental del palacio de Carlos V³². Sin pretender volver a repetir aquí algo ya sobradamente conocido, queremos recordar, sin embargo, el emblema XXXV de Alciato en relación con la idea general del grupo ecuestre³³. Pero lo que más nos llama la atención es el parecido físico con Carlos V que creemos ver en este Santiago Matamoros, a pesar de una cierta torpeza con que se resuelve. La idea de un posible retrato parece abonada por la preponderancia que se le concede a la figura del Emperador en los programas de Fernández de Villalán. La idea de un Carlos V como Santiago Matamoros no haría más que incrementar el carácter nacional español de la lucha por la proyección de la fe de Cristo. Pero con independencia de las alusiones a las tesis triunfalistas del momento y a la política internacional de Carlos V, las connotaciones locales señaladas más arriba son demasiado evidentes como para no volver a insistir sobre ellas.

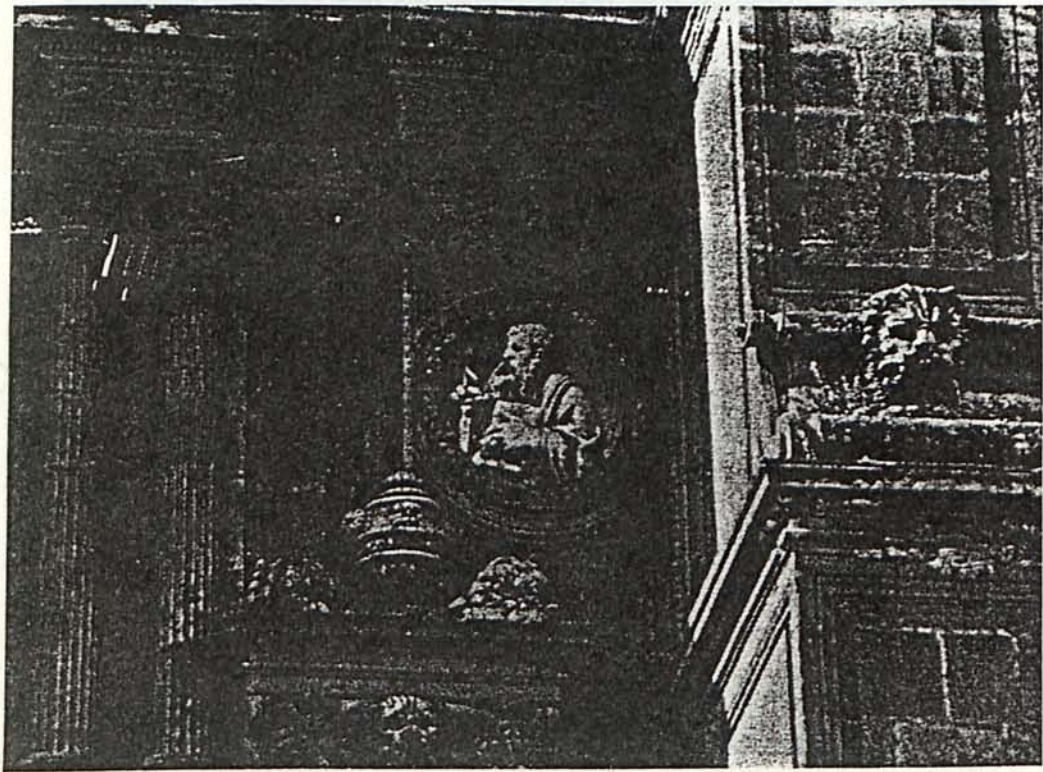
(Ilustraciones en LÁM. LXIV-LXVII)

³² R. López Guzmán, *Tradicón y clasicismo en la Granada del siglo XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, Ed. Diputación Provincial, Granada, 1987, p. 574.

³³ Alciato, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Akal, Madrid, 1985, p. 69; J. F. Moffitt, «Velázquez y el significado del arte ecuestre», *Goya*, núm. 202, 1988, pp. 207-215.

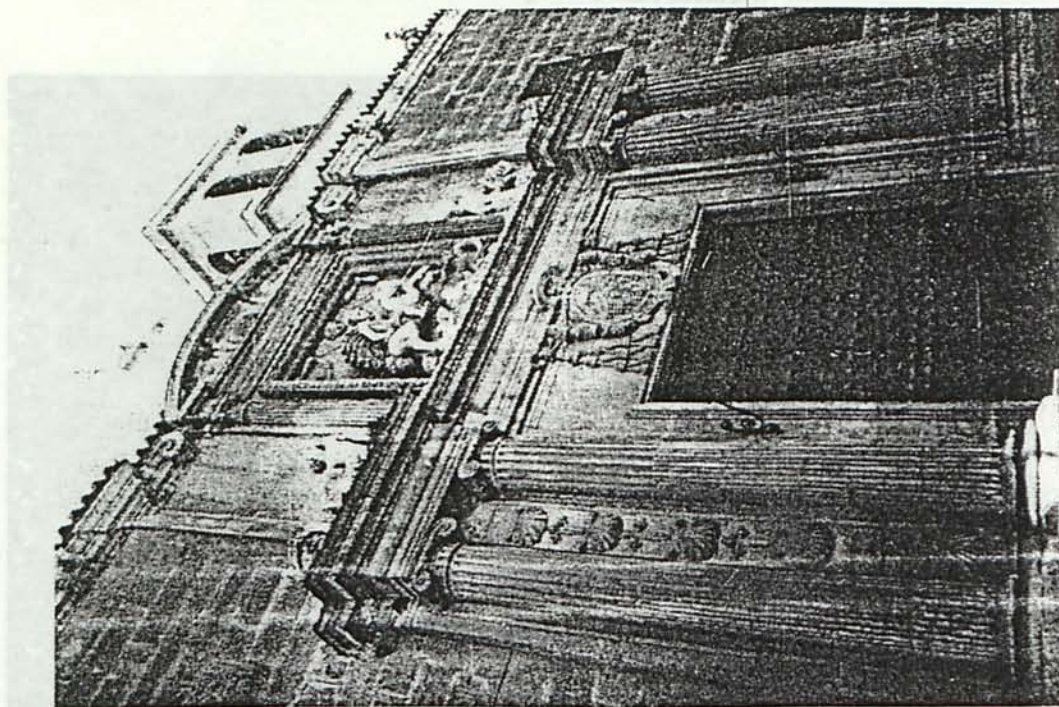


1. Portada norte de la catedral de Almería. 2. Relieve del frente del plinto izquierdo de la portada norte de la catedral de Almería.

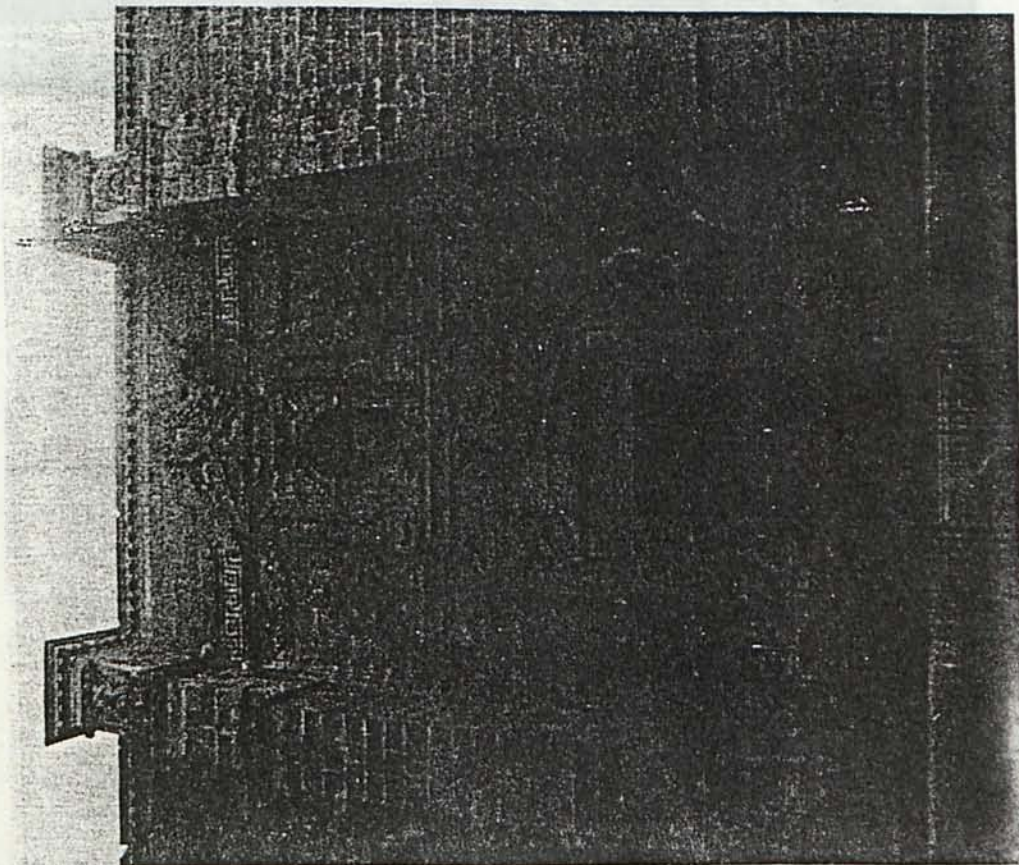


3. Relieve del flanco interior del plinto derecho de la portada norte de la catedral de Almería.

4. Detalle de la portada norte de la catedral de Almería.



6. Portada lateral de la iglesia de Santiago. Almería.



5. Portada de los Perdonces de la catedral de Almería.



7. Detalle del relieve de Santiago Matamoros de la portada lateral de la iglesia de Santiago. Almería. 8. Detalle de la portada lateral de la iglesia de Santiago. Almería.