



EL PALACIO DE LOS CONDES DE CIRAT Y EL MANIERISMO ANDALUZ

Por Rafael López Guzmán

EL PALACIO DE LOS CONDES DE CIRAT Y EL MANIERISMO ANDALUZ

Por Rafael López Guzmán

El autor

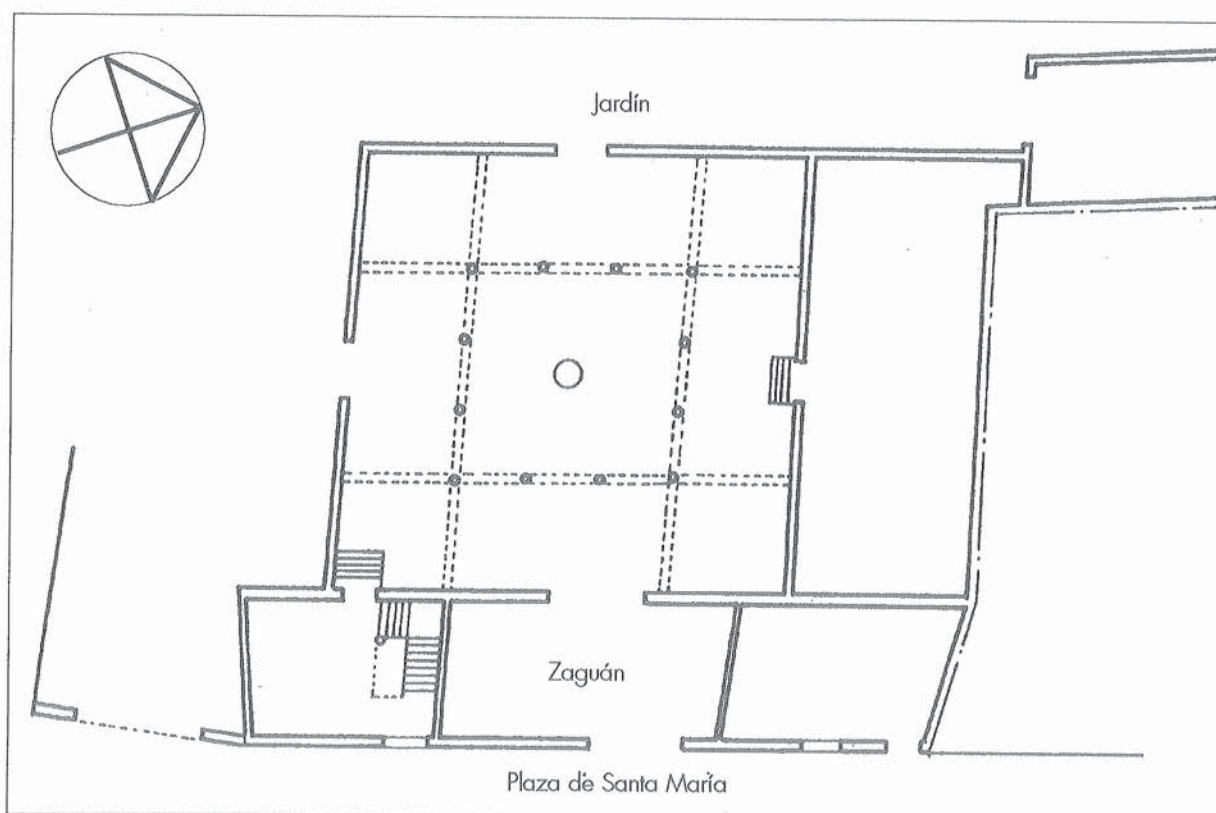
Rafael López Guzmán nace en Huelma (Jaén) en 1958, obtiene la licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de Granada en 1981. Este mismo año defiende su memoria de licenciatura sobre "La iglesia parroquial de Huelma. Aproximación a la labor de los Castillo en Andalucía", obteniendo la máxima calificación de sobresaliente por unanimidad y el premio extraordinario de licenciatura. En 1985 presenta la tesis doctoral bajo el título: "La arquitectura civil de Granada en el siglo XVI", consiguiendo la calificación de apto *cum laude*.

Profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de Castilla-La Mancha en 1987-1988, actualmente es profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

Entre sus publicaciones destacan: "Huelma. Iglesia parroquial" (Jaén, 1982), "Tradición y Clasicismo en la Granada del siglo XVI. Arquitectura civil y urbanismo" (Granada, 1986), "Arquitectura mudéjar granadina" (Granada, 1990) y "El Renacimiento en Granada" (Cuadernos de Arte Español, nº 18, Historia-16. Madrid, 1991).

El Palacio de los Condes de Cirat y el manierismo andaluz

Dentro de las manifestaciones artísticas distribuidas por la geografía albacetense, dos obras de fines del siglo XVI: El palacio de los Condes de Cirat (1) o "Casa Grande" y el cabildo de Chinchilla vienen considerándose como ajenas al resto de las propuestas realizadas en esos momentos en su entorno inmediato y relacionadas con otras andaluzas. En un intento de aclarar y analizar esta cuestión, el trabajo que continúa pretende enlazar el palacio de los Condes de Cirat de Almansa con la teoría y práctica arquitectónica de finales del quinientos desarrollada en Andalucía y más concretamente con la praxis de uno de sus más importantes arquitectos: Francisco del Castillo. Por ello estructuraremos el estudio atendiendo a los significados del Manierismo, la obra de Castillo y el palacio de los Cirat.



Plano del palacio de los Cirat. Escala 1:200. La planta refleja la importancia del patio en torno al cual se estructura el edificio, así como la desviación existente entre la fachada y el eje de simetría del patio

(1) Mantengo la denominación de palacio de los Condes de Cirat porque es el que aparece en la bibliografía que habla del edificio, si bien a nivel popular está plenamente enraizado el de "Casa Grande", aunque hoy, lo más afortunado sería el término de palacio de D. Alonso de Pina, cuyo nombre queda recogido en el frontón que remata la fachada. Los Cirat serían sólo unos de los poseedores del edificio a lo largo de la historia.

Introducción: el Manierismo

Evidentemente el episodio clásico no es ajeno a nuestra geografía, aunque la moderna historiografía matiza cada vez más la incapacidad del calificativo renacentista para etiquetar la experiencia artística del quinientos. Sin duda, cuando se cierra el siglo XVI la internacionalización de la proyectiva arquitectónica, bien en los diseños político-monárquicos (Escorial) o político-religiosos (Contrarreforma), conforma una unidad europea con los matices regionales propios.

Ahora bien, en los primeros años del siglo no existe esa unidad. El largo desarrollo italiano del Trecento (siglo XIV) y el Quattrocento (siglo XV) propicia las elaboraciones teóricas de Alberti o Leonardo y prácticas tan arqueológicas como la de Bramante; pero, el resto de Europa se mueve entre pervivencias góticas y la aceptación de postulados de moda, sin entrar en el debate intelectual del momento.

La formación de estados absolutos supone la centralización de la actividad artística en un proceso de adopción del arte como instrumento de prestigio y de propaganda política como hacían las repúblicas italianas. Así, tanto en la España de los Reyes Católicos como en la Alemania de Maximiliano, el estilo será el gótico, pero sobre estructuras tipológicas que nos hablan de programas unitarios.

Con la llegada de Carlos V, primero a la corona de España y después al trono imperial, se conformará un arte de corte eminentemente clásico. La preocupación del emperador y de los intelectuales que le rodean por crear una imagen simbólica que exteriorice los intereses de su política basándose en la mitificación del personaje atendiendo a sus virtudes, tanto morales como heroicas, se concreta en puntuales actuaciones que abarcan todas las artes y cuyos ejemplos más destacables serían: el coro de la catedral de Barcelona, el palacio imperial de la Alhambra, la catedral de Granada (concebida como mausoleo imperial), las esculturas de Leone Leoni, los óleos de Ticiano o los tapices de Pannemaker sobre cartones de Vermegen alusivos a la campaña de Túnez. Ejemplos que ilustran este proceder de Carlos V haciendo una ligera incursión en las más variadas manifestaciones artísticas (2).

Proceso similar acaece en la Francia de Francisco I (castillos de Loira y conjunto de Fontainebleau) o en Inglaterra (sepulcros de Torrigiano en Westminster) sin citar los núcleos italianos referidos a la Génova de los Doria, la Florencia de Médicis, la Mantua de los Gonzaga o la Venecia de los Dogos (3).

El manierismo se presenta, ante todo, como calificativo de una época versátil y falta de unidad, que se debatirá entre el juego y la codificación. Lo lúdico hace su presencia en la arquitectura descomponiendo sus elementos y volviéndolos a componer de forma arbitraria, pero sin romper la unidad. Por otro lado se produce la sistematización y definitiva codificación del repertorio clásico en base al gran desarrollo de las técnicas de impresión que se concentrará en los grandes tratados de Serlio, Vignola, Palladio y Scamozzi.

(2) Cfr. Checa Cremades, F. "Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento". Madrid, Taurus, 1987.

(3) Cfr. Wurtemberger, F. "El manierismo. El estilo europeo del siglo XVI". Barcelona, Rauter, 1964. Pág 16-32.

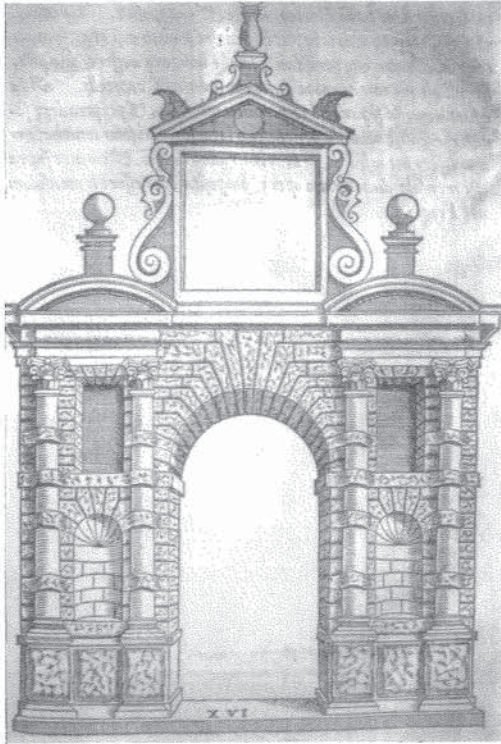


Ilustración del "Libro extraordinario" de Serlio, folio 18

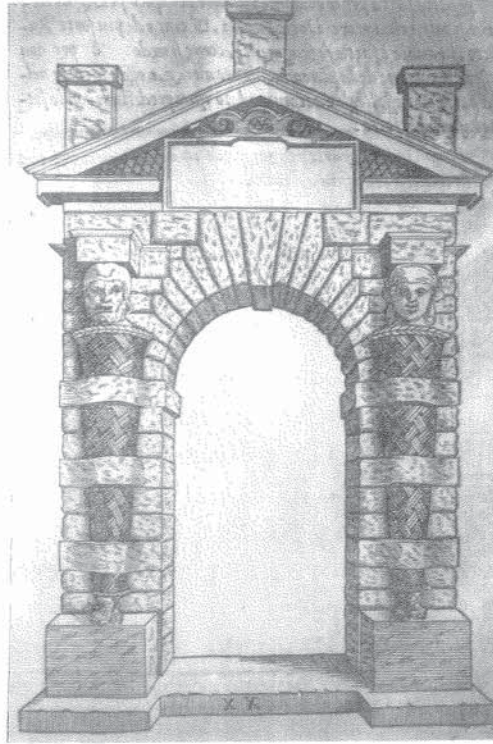


Ilustración del "Libro extraordinario" de Serlio, folio 22

En estas láminas se manifiesta la influencia que, en Francisco del Castillo, tendrán los grandes tratados de arquitectura del Renacimiento

A nivel religioso, la crisis que supone la reforma luterana se exterioriza en los primeros pintores manieristas donde se representa la búsqueda de actitudes que transmitan contenidos emocionales de tipo intelectual (Rosso, Pontormo,...) o popular (Correggio) enclavados en un momento de pérdida de confianza en la institución eclesiástica (4), y amparándose en un proceso de renovación interna que podemos ejemplarizar en la formación del Oratorio del Amor Divino.

Esta crisis llevará, en la segunda mitad del siglo, al abandono de la vertiente decorativa confiando en su lenguaje estructural válido en sí mismo e independiente del sistema de significados, recuperándose, por tanto, el clasicismo, "sensus estricto", como lenguaje oficial concretado en las derivaciones religiosas de Vignola, motrices de las construcciones contrareformistas, o en un palacio como El Escorial, síntesis del arte de corte con el arte religioso en un contexto de monarquía sacralizada.

(4) Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F. "El Renacimiento". Madrid, Istmo, 1980. Pág 30.

El Palacio de los Cirat

Documentalmente nada sabemos sobre los artífices de este palacio, aunque hace algún tiempo que los profesores Alfonso Emilio Pérez Sánchez (5) y Fernando Chueca Goitia (6) percibieron claramente la relación de esta obra con Francisco del Castillo aunque sin profundizar excesivamente en la misma, quizás debido a lo genérico de sus tratados. Estas ideas se vienen repitiendo y han sido recogidas de nuevo en los estudios de Luis Cervera Vera (7) y Arsenio Moreno Mendoza (8).

El palacio se estructura en planta como un cuadrado romboidal, con patio central de igual forma y dos pisos en altura. De los cuatro lados sólo uno presenta desarrollo exterior constituyéndose en la fachada principal, abierta a la plaza de Santa María de la Asunción. Tras la portada se pasa a un zaguán que a su vez da acceso al patio porticado. El pórtico, funciona como distribuidor de espacios habitables. Es decir, la estructuración de la fábrica no varía, en absoluto, del concepto palaciego desarrollado en España durante el siglo XVI.

El pórtico del patio se forma, en cada lateral, con dos columnas jónicas de volutas muy geométricas, y cuatro pilares en los vértices. En el centro de cada lado aparece una portada que da acceso, bien a las habitaciones, o a los jardines. El segundo piso repite el esque-



La Casa Grande desde la Plaza de Santa María

(5) Pérez Sánchez, A.E. "Murcia". Madrid, Fundación Juan March, 1976. Pág 198.

(6) Chueca Goitia, F. "Arquitectura del Siglo XVI". *Ars Hispaniae*, vol XI. Madrid, Plus Ultra, 1953. Pág 280

(7) Cervera Vera, L. "Historia de la arquitectura española. Arquitectura renacentista". Barcelona, Planeta, 1986. Pág 1026.

(8) Moreno Mendoza, A. "Francisco del Castillo y la arquitectura manierista Andaluza". Jaén, Diputación, 1984. Pág 216-217 y "Los Castillo, un siglo de arquitectura en el Renacimiento andaluz". Granada, Universidad, 1989. Pág 218.

ma de la planta baja con una balaustrada limitando el pórtico y sin pilares en los extremos que son sustituidos por columnas, también de orden jónico.

Sin duda, en el palacio aparecen como dos elementos claramente diferenciados el interior y el exterior. El patio responde a un concepto arquitectónico clásico, proporcionado, medido y escaso de elementos decorativos; en cambio, la fachada se convierte en un interesante discurso simbólico para lo cual no se elimina ningún tipo de recurso arquitectónico o decorativo que posibilite su función.

A nuestro entender la construcción de este palacio se inspira en la praxis arquitectónica de los grandes decoradores manieristas (Vignola y Ammannati fundamentalmente) y en el resorte teórico que brinda la abundante literatura artística concretada, en este caso, en los libros de arquitectura de Serlio.

Nos vamos a centrar, a continuación, en el estudio de los elementos que otorgan unas características propias al palacio. Comenzando por el patio, éste, se compone en torno a una arcada de medio punto jónica en la que las volutas se interpretan como fajas enrolladas en espiral con un rígido geometrismo que sin duda recuerda o repite el concepto de volutas del piso bajo de la portada sur del palacio de Carlos V en Granada.



Segundo piso, en el que se repite el esquema de la planta baja, con una balaustrada.



Patio de la Casa Grande. Los vértices del piso bajo se solucionan con la utilización de dos columnas adosadas a un pilar, mientras que en el piso alto aparece una sola columnas

La intervención imperial en la colina de la Alhambra significa, sin duda, el primer manifiesto manierista de la Península.

El resto de la decoración del patio de la "Casa Grande" corre a cargo del programa heráldico que presenta por duplicado las armas de los linajes que convergen en el palacio (9). Aunque sabemos que en 1628 era conde de Cirat don Baltasar de Villacís y Carroz, relacionado con la orden de Montesa y con la nobleza feudal valenciana, el tema heráldico corresponde a los Pina.

En los laterales del patio aparecen cuatro portadas que responden a un modelo único aunque con distintas proporciones. Todas ellas son rectangulares, excepto la que da acceso por la parte del zaguán que presenta la luz con arco rebajado. Lo arquitectónico se concibe mediante jambas y dintel, decoradas con una moldura en acodo que cobija, a su vez, una

(9) "Elenco de Grandeza y Títulos nobiliarios españoles". Madrid, Hidalguía, 1979. Pág 196.



Arcada de medio punto jónica en la que se observan las volutas como fajas enrolladas en espiral que recuerdan las del palacio de Carlos V en la Alhambra

ménsula situada lateralmente. Las portadas sur y oeste dan acceso al jardín, la este al zaguán y la norte a las habitaciones. La de poniente completa su decoración situando sobre su entablamento un escudo de armas sostenido por tenantes igual al de la portada principal, que analizaremos posteriormente, pero de proporciones más reducidas.

La portada del norte parece ser la principal ya que da acceso a la zona habitable, su importancia queda resaltada por situarse elevada sobre el nivel del suelo necesitando unos peldaños para su acceso; además, en sus laterales aparecen dos vanos con rejas de buena forja, que repiten armoniosamente la estructura de las portadas.

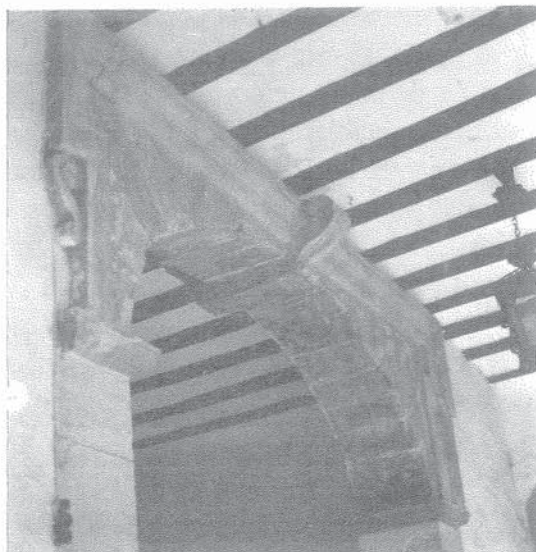
Quizás lo más particular y original del patio se encuentre en el uso de la ménsula de forma lateral, refugiándose en el altorrelieve de la moldura en acodo.

A escala mínima, Serlio proponía una solución similar en su proyecto de portada número XVII del Libro Extraordinario. Antecedentes prácticos en este particular uso de la ménsula encontramos en el vano superior del cuerpo central del Palacio Capitolino de Miguel Ángel, pero situando la ménsula en la parte interior del vano. El mismo empleo lo encontramos en la Porta Pia, obra comenzada por el maestro de la Sixtina en 1562, y donde el mutilo se convierte en un mero elemento decorativo.

En su conjunto, el patio de los Cirat, responde a un diseño bastante purista que queda invalidado por los canteros que no respetaron las proporciones que el maestro otorgó a los distintos elementos. Obteniendo como resultado un conjunto burdo en cuanto a su realización



Escudos enmarcados por cueros que cubren las enjutas del piso bajo y que repiten separadamente los motivos heráldicos del escudo de fachada



Arco rebajado de la portada del zaguán con una gran ménsula en su clave



Portada del Oeste que da acceso al jardín, en la que destaca un gran dintel y jambas con molduras en acodo en las que se colocan ménsulas dispuestas lateralmente

contrastando con la magnificencia de la fachada que revela una excelente calidad de talla y composición.

El contraste que indicábamos entre la sencillez del interior y el retórico exterior nos recuerda a escala provinciana la Villa Giulia donde Vignola pone en contraste la rusticidad y potencia arquitectónica de la fachada con el clasicismo del primer patio.

Pasando al exterior, será en la portada, ligeramente desplazada del centro de la fachada donde reside la casi totalidad del discurso simbólico del palacio. El exterior queda marcado por el contraste entre los laterales exentos de decoración y la portada en sí, de gran exuberancia decorativa, sirviendo de transición los vanos más inmediatos.

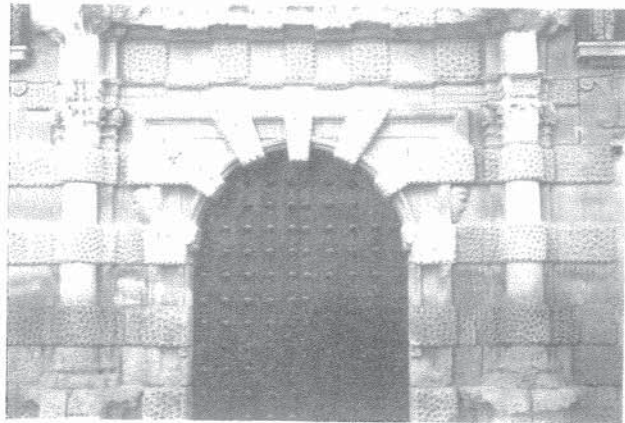
El conjunto aparece dominado por un fajamiento rústico que la divide en dos partes, la inferior con arco de medio punto enmarcado con una moldura en acodo, similar a las que veíamos en las portadas interiores, y columnas adosadas corintias que sostienen un entablamento completo sobre el que se levanta el segundo cuerpo donde columnas compuestas enmarcan un espacio en el que se desarrolla un precioso programa escultórico. Sobre él, un frontón triangular coronado de vasijas con tema floral a modo de acróteras cierra el conjunto (10).

Durante el periodo manierista la portada



Portada Norte por la que se accede a la zona habitada. A la derecha, aparece uno de los vanos con reja. Las columnas en los vértices quedan adosadas

(10) Este esquema del segundo cuerpo con espacio para escultura y frontón es similar a la parte superior de la portada diseñada por Serlio para el Libro Extraordinario con el número XVI.

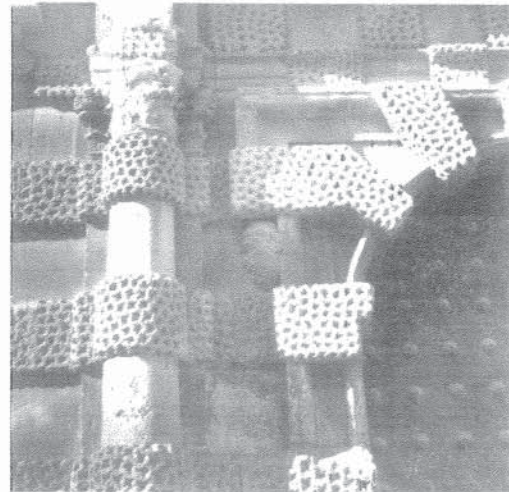


Detalle del primer piso de la fachada en el que se resalta el fajamiento rústico y las columnas adosadas corintias sosteniendo el entablamento

va a entenderse como campo apto para la experimentación del arquitecto, como terreno privilegiado para que la fantasía imaginativa del maestro se recree en un repertorio inacabable de invenciones. La rusticidad que domina el conjunto marca excesivamente los sillares poniendo de relieve el contraste existente entre la piedra virginal de la cantera y el sillar perfectamente elaborado por el cantero. De forma ambivalente el rústico tiende a excluir toda organización de la fachada en nombre del "ludus" y, a la vez, se une al orden arquitectónico, lo refuerza y lo enriquece dando al conjunto una expresión de fuerza, seguridad y severidad marcial. La rusticidad más o menos resaltada será uno de los elementos diferenciadores del manierismo suroriental que gira en torno a Francisco del Castillo. Como ejemplo de ello tendríamos la portada de la cárcel de Martos (Jaén) y las carnicerías de Priego de Córdoba, derivadas ambas, como no, de modelos serlianos.

Otro elemento importante en la construcción de Almansa y del que hemos hablado con anterioridad serían las ménsulas. Los decoradores manieristas se van a servir de elementos de proporciones modestas para experimentar en ellos las audacias más extraordinarias. Este sería el caso de las ménsulas. Unas veces aparecen sobrecargadas de elementos extraños, en cambio en otras ocasiones se presentan en su pureza elemental como simple elemento de remate de puerta.

En el caso que nos ocupa la ménsula refugiada en el acodo de la moldura nos presenta un lateral. En la portada la voluta se presta a la metamorfosis apareciendo con dos cabezas humanas (hombre y mujer respectivamente) de buena talla (11). Francisco

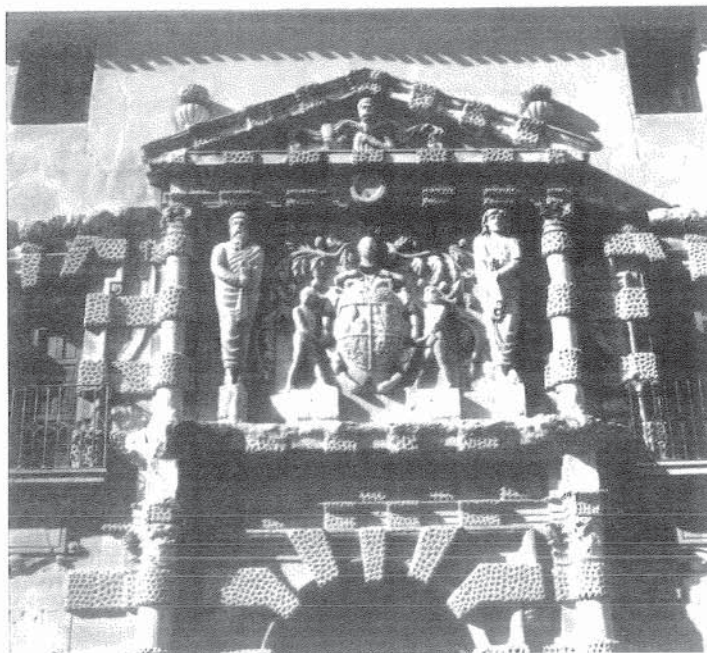


Detalle de la moldura en acodo de la fachada. las ménsulas que aparecían en las portadas del patio son sustituidas aquí por cabezas humanas, hombre y mujer

(11) El empleo de la ménsula en forma de cabeza humana (hombre y mujer) recuerda, en cierta manera, el proyecto de fachada número XX del Libro Extraordinario donde Serlio usa estípites antropomorfos pero de distinto sexo.

del Castillo se va a servir de la ménsula como elemento apto para su propia experimentación presentándonos desde obras con volutas clásicas (portada en la iglesia parroquial de Huelma, Jaén), otras donde aparece un triglifo como continuación del friso (portada de la cárcel de Martos) e incluso, formas intermedias (primer piso de la torre de la iglesia de Huelma) donde el acanto se combina con las golas propias del triglifo. Otras veces concluye con mutilos antropomorfos como en los vanos de la Chancillería de Granada, e incluso, siguiendo el esquema de la moldura en acodo la ménsula se desarrolla como pseudocariátide desmembrada en las ventanas bajas de la Chancillería de Granada.

La estructura general de la portada, retomando de nuevo el palacio de los Cirat, posibilita ese gran espacio mural del segundo cuerpo que da pie al desarrollo del tema escultórico centrado por el escudo de armas de los fundadores en que se reúnen todos los linajes de la familia. La heráldica se convierte en un caso evidente de ampliación retórica concentrando en torno suyo, junto a los tenantes, un proceso de complicación vegetal. El escudo de armas adopta unas proporciones que le convierten en el elemento principal de la cualificación retórica, situándolo al mismo nivel que el estilo arquitectónico y haciéndolo en última instancia, responsable de la valoración del edificio. Algo similar sucede en la Fuente Nueva de Martos, obra, también, de Francisco del Castillo, donde las significaciones de poder se centran en la heráldica del lienzo central.



Segundo cuerpo y frontón. Destaca el conjunto escultórico que centra el escudo de armas que es sostenido por tenantes

El espacio escultórico se completa con dos figuras humanas, de sabor musulmán, con un tratamiento excesivamente rígido y geometrizable de los paños, que recuerdan más un elemento de soporte (cariátide) que una escultura exenta. El tratamiento de este espacio nos obliga de nuevo a referirnos al maestro de la Chancillería de Granada, el cual no sólo era arquitecto sino también escultor. En la obra granadina consiguió la unidad del binomio escultura-arquitectura. La validez de esta faceta de su quehacer artístico quedó ya reconocida en el siglo XVI por el humanista Diego de Villalta que lo situaba a la altura de los clásicos (12).

El frontón de la "Casa Grande" se convierte en el elemento clave para la correcta interpretación iconológica del conjunto. El tímpano va a ser en la práctica manierista un lugar privilegiado para concentrar expresividad y riqueza de invenciones que tienden, en algunos casos, a trastocar su integridad semántica. El interior presenta un busto de Escipión el Africano como

(12) Villalta, D. "Historia de la antigüedad y fundación de la Peña de Martos dedicada a Felipe II por... 1579". Madrid, Hijos de M.G. Hernández, 1923. Pág 140-141.

se deduce de la lectura existente en la corona. La presencia en este lugar del vencedor de Aníbal es de gran importancia. Las virtudes del noble constructor se encarnan en el recuerdo del guerrero romano que funciona como significante de unas acciones admiradas por el propietario y constructor y que convierten el palacio, metafóricamente, en la mansión del héroe (*ver apéndice en página 21*).

Llaman nuestra atención los vanos más inmediatos a la portada, en ellos aparece un remate decorativo en su parte inferior semejante estructuralmente al que presenta Serlio en un diseño de portada del Libro IV (13), aunque en Almansa se invierte el orden situándolo debajo del vano y no en la parte superior como ocurre en el diseño del maestro italiano. Todos los elementos analizados en la obra que hemos venido relacionando con otras realizaciones nos hablan de la existencia de un léxico común, perfectamente comprensible, para una sociedad que se recrea en las glorias del señor y éste, no ahorra esfuerzos para expresar mediante construcciones su poder, al menos teórico.



Balcón lateral de la fachada, en cuya base encontramos unos típicos elementos decorativos -cartelas-, semejantes a los diseñados por Serlio en su libro IV

(13) Tanto para este grabado que aparece en la pág 179 del "Libro IV" como para todos los demás de S. Serlio hemos usado la siguiente edición: Serlio Bolognese, Sebastiano. "Libro / Extraordinario / Di... / Nel quales si dimostrano trenta porte di opera Rustica mista / con diversi ordini: (e) venti di opera dilicta di / diverse specie con la scrittura davanti, / che narra il tutto. In Venetia, / appresso Francesco Senese, (e) Zuane / Krüger Alemano Compagni. MDLXVI". 1566.

El arquitecto Francisco del Castillo

No podemos, por falta de documentación, realizar una atribución cierta, pero las características formales analizadas nos obligan a admitir que al menos la "Casa Grande" estaría bajo la influencia directa de Francisco del Castillo. Las relaciones entre Albacete y la zona oriental de Andalucía, en el terreno artístico, nunca fueron estériles y el mejor ejemplo de ello podríamos encontrarlo en un importante alarife de estas tierras: Andrés de Vandelvira, que dejó en la provincia de Jaén lo mejor de su arte.

Por estas razones creemos conveniente analizar, aunque sea brevemente, las principales obras civiles de Francisco del Castillo que podrían relacionarse con el palacio de Almansa.

Castillo pertenecía a una familia de alarifes jienenses, su padre, Francisco del Castillo *el Viejo*, lo enviará a Italia donde permanecerá nueve años trabajando tres de ellos en la Villa Giulia (14). Allí lo encontramos entre 1552 y 1553 actuando en el Ninfeo y otros trabajos de estuco distribuidos por la fábrica (15). Ello le puso en contacto con Ammannati y Vignola, así como con la Roma de mediados del Quinientos. La fábrica de Villa Giulia estará constantemente presente en la proyectiva de Castillo y le influirá decisivamente. Hemos de entender los significados precisos de este palacio que obedece a un diseño paraeclesiástico, al concebirse como villa de recreo del Papa Julio III, con factura enteramente palatina obviando referentes religiosos y valiéndose de los significados señoriales de la arquitectura manierista.

Cuando regresa a Jaén el ambiente artístico no le es favorable. El territorio del obispado había sido ocupado por fábricas de corte renacentista dirigidas por Andrés de Vandelvira, así como por organismos edilicios para la nobleza de Úbeda y Baeza realizados por el mismo maestro. Frente a esta situación, Francisco del Castillo, significa la penetración de nuevos esquemas no sólo decorativos sino de concepto, de ahí la no aceptación del obispado. No obstante, su presencia en la estructura gremial de los canteros jienenses a través de su familia, le posibilitará intervenir en obras dirigidas por Vandelvira como la parroquial de Huelma (a partir de 1555) donde trabajaba su padre.

Desde esta fecha hasta la muerte de Andrés de Vandelvira, en 1575, Castillo realiza trabajos de poca entidad en la referida Iglesia, en la capital de la provincia y en Martos; situándose para él un momento de expectación ante la muerte del maestro de la catedral bien pronto frustrado por la preferencia testamentaria de Vandelvira por su discípulo Alonso Barba que lo sustituirá como

(14) Sobre la figura de Francisco del Castillo, Cfr.: Moreno Mendoza, A. "Op.Cit." — Galera Andreu, P. "Arquitectos y arquitectura en Jaén a fines del siglo XVI", Jaén, I.E.G., 1982 — Taylor, R. "The façade of the Chancillería of Granada". *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, 1977, volumen III*. Pág 419-436 — Ruiz Rodríguez, A. y Gómez Moreno, J.M. y Álamo Fuentes, I: "Francisco del Castillo autor de la fachada de la Chancillería de Granada". *Cuadernos de Arte (1984)*, nº XVI. Pág 159-172. — López Guzmán, R. "Francisco del Castillo y la arquitectura civil. Reflexiones sobre el Manierismo en Andalucía Oriental". *Periferia nº 7, 1988*. Pág 104-111.

(15) Falk, T. "Studienzur topographie geschichte der Villa Giulia in Rom". *Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1971, nº 262. Pág 101-178.

maestro mayor de la catedral. Francisco del Castillo obtendrá la dirección de las obras del obispado, a excepción del templo mayor, en un momento de escasa actividad al menos en cuanto a diseño.

En 1560, Francisco del Castillo había contraído matrimonio en Martos con doña María de Anguita lo que le obliga a residir en esta villa donde, en estos momentos, supervisaba las obras de las iglesias de Santa Marta y Santa María.



Casa-cárcel de Cabildo de Martos (Jaén)

ción, se concreta en época de Felipe II con un programa arquitectónico propuesto por el corregidor don Pedro Aboz y Enríquez y cimentado, a nivel teórico, por el humanista y arqueólogo Diego de Villata, siendo Castillo el intérprete artístico de los intereses ideológicos de los anteriores, configurando la imagen moderna de la ciudad con un léxico manierista experimentado en obras públicas para control ciudadano en un momento que podríamos calificar de precontrarreformista que convierte la ciudad en escenario del poder cívico representado, en este caso por una orden militar de índole medieval que se perpetúa en la modernidad. Programa civil que, en el siglo XVII (no es el caso de Martos), cederá ante el poder eclesiástico convirtiendo el entramado urbano en espacio cultural.

Este programa civil se concreta en tres obras fundamentales: la cárcel-casa de cabildo y dos fuentes públicas. La pérdida de una de ellas y el desplazamiento de otra hacen difícil, en la actualidad, un análisis de las funciones urbanas del conjunto. Estas obras se enmarcan totalmente dentro del diseño manierista con claras referencias a diseños serlianos.

En Priego de Córdoba, ciudad cercana a Martos, se desarrolla en fechas paralelas un programa similar. Lo que podemos calificar de manierismo prieguense serán una serie de obras que van a estar subvencionadas por los marqueses de Priego y el concejo de la ciudad. El programa lo integran cuatro edificios con funciones públicas de los cuales sólo se conservan

Su actividad relevante se iniciará en 1577 cuando se encargue del programa civil de renovación urbana que comprende la dotación de una serie de elementos visuales aptos para la expresión pública del poder ciudadano. En este sentido, es interesante señalar la especial jurisdicción de Martos que se instituye en la capital de la Encomienda de Calatrava en la alta Andalucía. Al unirse las maestrías de las órdenes a la corona de Castilla en tiempos de Carlos V, Martos pasará a integrarse en el organigrama institucional. Esta integra-



Fuente Nueva de Martos (Jaén)

dos: las carnicerías y la fuente de la Virgen de la Salud. Han sido destruidos los edificios de la cárcel y el pósito del pan.

Este programa está relacionado, sin documentación, al igual que el palacio de los Cirat, con Francisco del Castillo, aunque la presencia de Juan de la Monja (aparejador de Castillo en unas obras de Alcaudete) y otras referencias de posible relación aseguran su participación en Priego.

La intervención cierta de Francisco del Castillo en Martos y la posible actuación en Priego confirman, en definitiva, un conjunto de obras públicas donde lo serliano y la oposición a lo herreriano pasa de ser algo puntual a convertirse en un conjunto arquitectónico de importancia.

Por último, la Chancillería de Granada constituye un edificio donde se reúnen las funciones públicas derivadas del ejercicio de la Justicia y las privadas, al entenderla como palacio real en tanto residencia del presidente a la sazón representante del rey. La fachada se realiza en 1587, en un momento en que la política de su presidente, don Pedro de Deza, había situado a la chancillería a la cabeza de los poderes locales. Si el diseño de conjunto se podría relacionar con Vignola y más concretamente con la fachada del palacio Bocchi en Bolonia (16), en cambio los elementos decorativos recuerdan a Serlio así como los ya empleados en otras arquitecturas analizadas con anterioridad del propio Castillo.

El conjunto de obras relacionadas con Francisco del Castillo no sólo sitúan al arquitecto-escultor como uno de nuestros mejores proyectistas del siglo XVI, sino que nos hablan de unas formas culturales derivadas de la literatura artística que nos permiten calificar al manierismo como el primer estilo internacional de la época moderna. Este código, pese a ser adaptado a las particularidades regionales, unifica las funciones; y tanto es así que el profesor Mario Sartor considera que es precisamente este manierismo rústico, del que la obra de Castillo y el palacio de los Cirat son claros exponentes, el primer estilo que España exporta al Nuevo Mundo (17). Se constituyó, por tanto, un vocabulario común que comprendería desde la corte de Rodolfo II en Praga hasta los palacios de la nueva nobleza americana



Carnicerías de Priego (Córdoba)

(16) Taylor, R. *Op. cit.* 420.

(17) Cfr. Sartor, M. "Andalucía, un puente hacia América. Andalucía y América en el siglo XVII". Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985. Pág 1-16.

Apéndice

APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO HISTÓRICO DE LA "CASA GRANDE"

Si nos fijamos en la fachada de la Casa Grande, vemos en el centro del frontón una figura de aspecto greco-romano y en su corona la inscripción "Scipio". Esa efigie, que en un primer momento puede parecer al observador un simple elemento decorativo, va más allá del adorno.

¿Qué personaje es ése que ocupa la posición central de la fachada? ¿Por qué se tuvo el cuidado de hacer constar su nombre?

Si buscamos en la historia de Roma, encontramos algunas figuras dignas de tal honor. Los Escipiones son una rama de la familia Cornelia, formada por varios personajes que desempeñaron un destacado papel en la vida de Roma. De los miembros de esta familia sobresalen principalmente dos: Publio Cornelio Escipión, el Africano, y Publio Cornelio Escipión Emiliano.

Publio Cornelio Escipión, el Africano, nació en 234 a.C. Intervino durante la guerra contra Aníbal en la batalla de Cannas como tribuno militar. Después de la derrota romana, reorganizó los restos del ejército. Fue enviado como procónsul a España y en 206 a.C. terminó su conquista. Se le designó cónsul, entregándole la provincia de Sicilia. Desde allí desembarcó en África y derrotó a Aníbal en Zama en 202 a.C.

A su regreso a Roma, se le pretendió nombrar cónsul y dictador vitalicio, honor que él rechazó. Fue nombrado embajador en Siria y acompañó a Grecia a su hermano Lucio como su lugarteniente. Sus enemigos políticos, que veían en su gran prestigio personal una amenaza para la República, lograron procesarle. Salió indemne de la acusación y se exilió voluntariamente en Linterno donde murió sin volver jamás a Roma.

La derrota de Cartago, el dominio de España y el posterior sometimiento de Grecia conllevaron un cambio en la República. Este régimen se mostró insuficiente para manejar un territorio tan grande. Nace ahora el culto al líder, al héroe impuesto por el destino para guiar a Roma. Escipión desempeñó este papel, lo que fue visto con recelo por sus enemigos.

En la imagen de Escipión que la antigüedad nos ha transmitido vemos una fusión entre los valores de la vieja República y los que a partir de ese momento van a aparecer. Es un ciudadano virtuoso que ha dedicado su vida al servicio de la patria, y de una piedad ejemplar: se decía que era familiar de Júpiter y que mantenía contacto con él. Por otra parte es humano, accesible al pueblo, culto, enamorado de las artes y letras griegas (18).

Publio Cornelio Escipión Emiliano, llamado también el Africano Menor, era nieto por adopción del primer Africano. Su padre natural fue Lucio Emilio Paulo, el conquistador de Macedonia.

Su vida transcurre en el periodo en el que Roma alcanzó su cumbre política y espiritual. En este tiempo los reinos helenísticos caen bajo su órbita. Si a esto se añade la caída de Cartago y la conquista de España, Roma se hace dueña del Mediterráneo.

Su actividad política y militar fue variada y estuvo sujeta a polémica. De toda ella cabe señalar dos hechos: la destrucción definitiva de Cartago en 146 a.C., lo que le valió su

(18) Son muchas las menciones de este personaje en la obra de Cicerón ("De Senectute", VI-19, IX-29, XVII-61, XVIII-82. "De Amicitia" IV-14. "Pro Archias Poeta" VII-16, IX-22. "Cañlinarias" IV, X-21). Le describe como un maestro de virtudes, salvador del estado, entregado al estudio y de una piedad ejemplar. Salustio, en "Bellum Iugurthinum" V-4, habla de su valor y de sus hazañas. Tácito, en "Annales" II-59, nos dice de él que caminaba por Sicilia sin escolta personal, calzado con sandalias y con un atuendo similar a los griegos.

sobrenombre, y la conquista de la ciudad celtíbera de Numancia en 133 a.C.

Pero no podríamos entender a este personaje si no tuviéramos en cuenta la herencia que recibió. Las dos familias de las que procedía, los Escipiones y los Emilios, habían destacado en su lucha contra Aníbal y con las guerras que posteriormente se inician en el mundo helenístico (19). Además habían mantenido una actitud abierta a la cultura griega buscando en ésta una renovación cultural (20).

Agrupó a su alrededor a hombres de estado y a escritores (21). Este grupo recibió el nombre de Círculo de los Escipiones. No pretendían la simple importación del pensamiento y de las formas artísticas griegas, sino su asimilación dentro de la cultura romana.

Se caracterizó por una disposición abierta y reflexiva ante el pensamiento griego, que daría como fruto la aparición de un nuevo concepto, la *Humanitas*. El individuo como habitante del mundo es el centro de su interés. Se valora íntegramente a la persona en todos sus aspectos, desde los puramente concretos y materiales hasta los más elevados. Esta nueva actitud queda reflejada en la famosa frase de Terencio: "*Hombre soy y nada de lo que es humano me es ajeno*".

Cicerón fue un digno sucesor de este círculo (22). Asumió el humanismo de este grupo y fue su transmisor para las generaciones posteriores. Hubo una continuidad de este pensamiento en toda la romanidad cuyos representantes más notables son: Séneca, Marco Aurelio y Boecio, éste último ya cristiano.

El carácter moral del humanismo propició su aceptación por el mundo cristiano. Supuso un apoyo en el intento de vincularse a la cultura romana. Esto favoreció la conservación de las obras latinas de carácter filosófico durante la Edad Media.

El Renacimiento en su búsqueda de nuevos valores vuelve su mirada hacia el mundo clásico y descubre en el humanismo romano una escala de valores con la que contemplar el mundo. Forja un nuevo ideal de hombre basado en el desarrollo armónico de la persona. A este nuevo ideal humano responde la obra de "El cortesano" de Baltasar de Castiglione. El hombre político debe ser culto, virtuoso y valeroso en el combate. Paralelamente se produce una revisión del ideal del estado y nace una nueva teoría política: el príncipe debe estar al servicio del estado (23).

A este modelo de príncipe se ajustan, según hemos visto, ambos Escipiones. Los dos dedicaron su vida al estado y destacaron por su cultura. No es extraño, pues, que el Renacimiento

(19) El cónsul Lucio Emilio Paulo había muerto en la batalla de Cannas y su hijo, del mismo nombre, había dirigido la campaña contra Perseo, rey de Macedonia. La familia de los Escipiones además de haber destacado en la guerra contra Aníbal, participó en la victoria sobre el reino helenístico de Siria.

(20) Paulo Emilio se retiró durante trece años de la vida pública para dedicarse al estudio y a la educación de sus hijos. Retuvo como botín de su campaña sobre Macedonia la biblioteca de rey Perseo y designó como educador de sus hijos al historiador griego Polibio que llegó a Roma en calidad de rehén. Destacó como orador de clara influencia griega. En los juegos fúnebres en su honor se representó la comedia de Terencio "Los hermanos". El primer Africano sobresalió como orador. Su hijo escribió una obra histórica en griego.

(21) Los hombres de estado que formaron parte de este círculo participaron en la conquista romana de los reinos helenísticos. Política y culturalmente eran de tendencia filohelena. Entre los hombres de letras destacan el historiador Polibio, el dramaturgo Terencio, el poeta Lucilio y el filósofo estoico Panecio.

(22) Cicerón contempló con nostalgia este grupo y pudo ser educado todavía por sus últimos supervivientes: Panecio, el jurista Escévola, Elio Estilón. Los protagonistas de algunos de sus diálogos son miembros de este círculo.

(23) Esta idea tiene su origen en Séneca ("De clementia", I-8) que afirma que el gobernante es siervo y no dueño. Fue recogida por los distintos tratadistas del Renacimiento como Alfonso de Valdés y Fray Antonio de Guevara, e incluso es la base política de la obra "La vida es sueño" de Calderón de la Barca.

les tomara como modelos de la nueva concepción del hombre.

Es difícil saber quién de los dos Escipiones es el representado en la "Casa Grande". Si nos atenemos a las alusiones que aparecen en la literatura española, encontramos que las referencias al linaje de los Escipiones son numerosas. Pero en general no hay una distinción entre los dos. Sólo se menciona de manera expresa al primer Africano, al vencedor de Aníbal. Jorge Manrique compara a su padre con éste en la virtud. Para Garcilaso de la Vega, Carlos V es un nuevo Escipión Africano. Quevedo le pone como ejemplo de virtud estoica (24). Además la imagen que los clásicos nos han transmitido de ambos personajes es un poco distinta. Mientras que la actuación militar de primer Africano nunca fue cuestionada, la vida pública de Escipión Emiliano ya en sus tiempos fue polémica. Todo esto hace pensar que el Escipión representado en la "Casa Grande" sea el primer Africano.

Resuelta la cuestión de la identidad, nos podemos plantear otras preguntas de difícil respuesta: ¿Quién decidió colocar ahí esa figura? ¿Fue el arquitecto o Alfonso de Pina? Si fue éste último, ¿cuál era su cultura real y con qué finalidad lo hizo?

Pero estas cuestiones pierden importancia si nos fijamos en lo que significa realmente la figura de Escipión en la fachada. La inclusión de este personaje es una prueba más de la plena integración del palacio en las corrientes europeas artísticas y de pensamiento del siglo XVI.

Ramón Luis Canales Olfos

Profesor de Latín del I.B. "José Conde" de Almansa

(24) En Juan de Mena, en el poema de este autor recogido bajo la letra "C" en la edición de Rodríguez Puértolas ("Poesía crítica y satírica del siglo XV". Madrid, Castalia, 1981). En Gómez Manrique, en el poema de este autor recogido bajo la letra "C" en la edición de Rodríguez Puértolas ya citada. En Jorge Manrique, en "Coplas por la muerte de su padre" XXVII-316). En Garcilaso de la Vega, "Églogas" II-1549-1557, y en "Sonetos" XXV. En Cervantes, "Quijote" I-13. En Quevedo, en los poemas recogidos en los números 95 y 234 de la edición de J. M. Blecuá, "Poesía original completa", 1ª edic., Barcelona, Planeta, 1981.

BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, J.L. "Historia de la literatura española - I". 2ª edic., Madrid, Gredos, 1981.
- Balsdon. "Los romanos". Madrid, Gredos, 1981.
- Bickel, E. "Historia de la literatura romana". Madrid, Gredos, 1982.
- Bieler, L. "Historia de la literatura romana". Madrid, Gredos, 1982.
- Cicerón, M.T. "De Amicitia". Edic. de García Yebra. Madrid, Gredos, 1981. "De Senectute". Edic. de Martín Tordesillas. Madrid, Gredos, 1975.
- Grimal, P. "la civilización romana". Barcelona, Juventud, 1965.

Fotografías:

Rafael López Guzmán
Rafael Piqueras
Cecilio Sánchez
Francisco Victoria (portada)

Edita: Asociación "TORRE GRANDE"
Imprime: Imprenta Municipal de Almansa
Encuaderna: Torrecillas

Subvencionado por el Ayuntamiento de
Almansa y la Junta de Comunidades de
Castilla-La Mancha

Depósito Legal: AB - 568 - 1986