

Un palacio Manierista en Almansa

LA CASA GRANDE DE
ALONSO DE PINA



Óscar J.
Martínez García



INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ALBACETENSES
Don Juan Manuel

DIPUTACIÓN DE ALBACETE

**Un palacio
manierista en
Almansa**

Martínez García, Óscar Juan

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina _ Óscar J. Martínez García
Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses *Don Juan Manuel*, 2019

228 p.: il. col. ; 24 cm. _ (Serie I - Estudios ; 246)

1. Arquitectura manierista - Almansa (Albacete).

I. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". II. Título III. Serie.

725.034(460.28)

ISBN 978-84-948930-8-7

Depósito legal: AB 136-2019

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES *DON JUAN MANUEL*
EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE
ADSCRITO A LA CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE ESTUDIOS LOCALES. CSIC

Las opiniones, hechos o datos consignados en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor.

Los derechos sobre las imágenes y textos citados y/o reproducidos que aparecen en la presente monografía pertenecen a sus autores y/o propietarios. Su inclusión obedece al carácter de investigación de este trabajo, que en materia de reproducción se acoge al artículo 32 (Cita e ilustración de la enseñanza) del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril (BOE nº 97, de 22 de abril).

Diseño de cubierta: Mercedes Forner Merino_Óscar J. Martínez García

Maquetación: Mercedes Forner Merino

Fotografías: Óscar J. Martínez García, excepto donde se indique lo contrario en el pie de foto

Impreso en DeSonora (Albacete)

Un palacio Manierista en Almansa

LA CASA GRANDE DE
ALONSO DE PINA

Óscar J.
Martínez García



DIPUTACIÓN DE ALBACETE

Serie I - Estudios - Nº 246
Albacete, 2019

A Francis y Sebas, por mostrarme el camino...

1. INTRODUCCIÓN 15



2. LA CASA GRANDE EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA 23



2.1. El edificio como protagonista de pinturas y fotografías: un repaso histórico



3. LA FAMILIA PINA EN ALMANSA: DEL SIGLO XIV AL XVI 51



3.1. El constructor de la Casa, don Alonso de Pina IV



4. HIPÓTESIS SOBRE LA AUTORÍA DE LA TRAZA 61



4.1. La recurrente relación con el Manierismo de Francisco del Castillo el Mozo



4.2. Otros posibles tracistas: de Juanes de Segura a Juan Inglés



5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO 81



5.1. El esquema general de la fachada monumental 83



5.1.1. Relaciones ya estudiadas con otros edificios manieristas 89



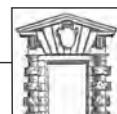
5.1.2. Nuevas hipótesis comparativas: construcciones religiosas 95



5.1.3. Nuevas hipótesis comparativas: construcciones civiles 98



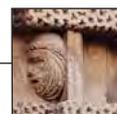
5.2. Ecos serlianos en la arquitectura del exterior del palacio 107



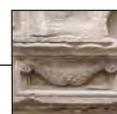
5.2.1. Las ménsulas laterales en la moldura en acodo 108



5.2.2. Las ménsulas antropomórficas del cuerpo inferior 114



5.2.3. Los paneles decorativos bajo las ventanas 120



5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura 125



5.3.1. El escudo de armas y su potencia expresiva 125



5.3.2. El medallón con la empresa



137

5.3.3. El busto de Escipión en el frontón triangular



164

6. EL PATIO COLUMNADO DEL INTERIOR 183



6.1. Peculiaridades de la planta: la oblicuidad



187

6.2. Los capiteles y sus paralelismos



193

7. CONCLUSIÓN: UNA HIPÓTESIS DE EXPLICACIÓN GENERAL DEL EDIFICIO 205



8. ANEXOS, ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS Y BIBLIOGRAFÍA 213



1. INTRODUCCIÓN 15



1. INTRODUCCIÓN

La actual plaza de Santa María, sin duda el espacio urbano más monumental de Almansa, está definida por tres edificios que han marcado la arquitectura de la localidad durante siglos. Cerrando la plaza en su lado norte se yergue, imponente, la silueta del extraordinario Castillo medieval, con una apariencia exterior debida a las campañas de reconstrucción llevadas a cabo por Juan Pacheco a mediados del siglo XV. El lado occidental del irregular espacio de la explanada queda rematado por la no menos solemne mole de la Iglesia de la Asunción, comenzada en el XVI pero con etapas constructivas que se desarrollaron durante buena parte de los siglos XVII y XVIII. Por último, casi aneja a la parroquia se levanta la casa palacio de Alonso de Pina, tradicionalmente conocida como Casa Grande, uno de los edificios civiles más interesantes no solo de Almansa sino de toda la actual provincia de Albacete. **[1.1.]** A los dos primeros edificios se les han dedicado numerosos estudios y análisis histórico artísticos, no solo por parte de investigadores locales sino también por historiadores y estudiosos de fuera de Almansa. Esto es algo absolutamente lógico teniendo en cuenta la importancia que ambas construcciones tienen para el panorama de la arquitectura medieval, renacentista y barroca en la provincia, pero no lo es tanto el relativo olvido del tercero de los monumentos. Si exceptuamos reseñas aisladas y referencias generalmente breves, los dos únicos estudios monográficos que se centraron en analizar la Casa Grande son obra de Rafael López Guzmán y datan de los años 1984 y 1994, lo que nos indica la aparente indiferencia que la construcción provoca entre los investigadores. Estas líneas pretenden subsanar en lo posible la carencia de investigaciones recientes acerca del edificio, sumándose a las anteriormente citadas y abriendo vías para futuros estudiosos que deseen abordar el estudio de un edificio fascinante.



1.

[1.1.] Vista de la plaza de Santa María. (Nota: todas las fotografías han sido realizadas por el autor, excepto donde se indique lo contrario)

La idea para la realización de esta monografía está directamente relacionada con el último trabajo de investigación que se ha centrado en el monumento. Se trata de un artículo titulado *Emblemática, escultura y clasicismo en la fachada manierista de la Casa Grande de Almansa* aparecido en el número 62 de la revista *Al-Basit*, publicación del Instituto de Estudios Albacetenses *Don Juan Manuel*.¹ Este reciente acercamiento a la casa de Alonso de Pina fue llevado a cabo por el autor de este estudio junto al historiador almanseño Alfonso Arráez Tolosa, y quiso ser una primera puesta en valor de algunos aspectos artísticos del edificio que, a juicio de los autores, no se habían desarrollado con la suficiente profundidad en estudios anteriores. El artículo se centraba en la fachada de la construcción, y especialmente en el tema de la emblemática y la escultura, haciendo hincapié en un medallón circular con una empresa personal del constructor del palacio, así como en el busto de Escipión del frontón superior, aunque sin olvidar otros elementos simbólicos de interés. Sin embargo, las limitaciones propias de un breve artículo para una revista hicieron imposible desarrollar en profundidad muchas de

¹ ARRÁEZ TOLOSA; MARTÍNEZ GARCÍA (2017).

las líneas de investigación que se abrieron, por lo que en estas páginas se ahondará en los temas emblemáticos e iconográficos, pero también se afrontarán aspectos que quedaron fuera de la pieza para la revista *Al-Basit*. Estos asuntos serán fundamentalmente de índole artística y arquitectónica, quedando al margen un estudio exhaustivo de la familia del constructor del monumento y del propio Alonso de Pina, campo sin duda de enorme interés para la comprensión definitiva del edificio pero que deberá ser abordado en futuros trabajos.²

Como ya se ha comentado, este análisis del monumento se centrará en cuestiones arquitectónicas, iconográficas y simbólicas, aunque comenzará por trazar un repaso por el estado de la cuestión a nivel historiográfico. Pese a la brevedad de muchas de las referencias de la historiografía tradicional en relación a la Casa Grande, parece lógico comenzar un estudio como este por revisar qué investigadores han citado el monumento y qué a conclusiones estilísticas llegaron dichos estudiosos. En ese mismo capítulo inicial se ha decidido incluir un elenco de las imágenes históricas en las que la casa palacio de Alonso de Pina ha tenido un papel protagonista. A pesar de su situación central dentro del tejido urbano almanseño, las referencias pictóricas son escasísimas, algo que queda subsanado por las numerosas fotografías en las que aparece la construcción, si bien casi siempre reducida a su monumental fachada. Es obvio que, al hablar de un edificio como la Casa Grande, no se puede evitar realizar un breve recorrido por la familia del constructor de la residencia y su importancia en la Almansa del siglo XVI, si bien este acercamiento será simplemente un marco general en el que situar a los personajes principales de la historia del inmueble. Antes de pasar a comentar y analizar en profundidad el edificio en sí, es también imprescindible realizar un repaso por los posibles autores de la construcción, intentando aportar algún nombre nuevo a una lista tradicionalmente muy escasa y reducida.

El capítulo más extenso de este volumen es sin duda el dedicado al estudio y análisis del exterior de la construcción. La fachada de la casa de Alonso de Pina es una de las mejores obras del Manierismo de ascendencia andaluza y ecos italianizantes de todo el territorio nacional, y no es extraño que haya copado la atención de buena parte de

² Indicar que las personas que irán desentrañando la historia de la Almansa del siglo XVI y de la propia Casa Grande, serán casi con total seguridad investigadores locales como el coautor del artículo en *Al-Basit*, Alfonso Arráez Tolosa, o el Cronista Oficial de Almansa, Miguel Juan Pereda Hernández.

los investigadores durante décadas. Su riqueza decorativa y simbólica también son bazas seguras para que, también en este análisis, la portada sea la protagonista de buena parte de las próximas páginas. El acercamiento se comenzará con un examen del esquema general de la fachada, así como de los elementos arquitectónicos de origen serliano, pues no en vano la influencia del italiano Sebastiano Serlio a través de sus tratados arquitectónicos fue una de las más fecundas de todo el XVI hispano. Por último, este apartado central del volumen se cerrará con una ampliación de lo publicado en el artículo de la revista *Al-Basit* junto a Alfonso Arráez Tolosa, siendo por tanto la heráldica, la emblemática y la escultura las líneas maestras de ese epígrafe concreto.

El interior del edificio también recibirá su merecida atención, aunque por desgracia no se conserve nada más allá del armónico patio columnado. Tradicionalmente poco analizado en trabajos anteriores, este espacio es de enorme interés artístico, si bien su estilo austero y clasicista lo colocan en una posición aparentemente opuesta a la de la fachada, quedando muchas veces eclipsado por esta. Sin embargo, fenómenos como la marcada oblicuidad de la planta y de los elementos arquitectónicos principales, hacen de este patio un fantástico ejemplo de la aparente obsesión de la arquitectura española de los siglos XVI y XVII por los esviajes y las inclinaciones.

1.

Por último, en el apartado de conclusiones se intentará aportar una hipótesis de explicación iconológica global del edificio. Como se verá en los sucesivos capítulos, cuatro son los elementos que configuran un complejo mensaje simbólico: las ménsulas antropomórficas con forma de cabeza, el blasón heráldico y las figuras que lo rodean, el medallón emblemático con la empresa, y el busto de Escipión del frontón triangular superior. Cada uno posee una interpretación independiente, pero todos juntos conforman un mensaje de extraordinario nivel cultural para una localidad como la Almansa del siglo XVI, convirtiendo a la Casa Grande en un edificio todavía más singular si cabe. La publicación se completa con un apartado de anexos en el cual figura la traducción de uno de los emblemas que pudieran haber servido de inspiración para la empresa de Alonso de Pina, y un índice geográfico de las fotografías empleadas en el análisis del monumento.

Una vez adelantados los pasos que se seguirán en esta investigación, solo queda invitar al lector a un viaje fascinante a través de los secretos

de uno de los monumentos más sorprendentes, no solo de Almansa o de la propia provincia de Albacete, sino de todo el territorio del sureste español. Un edificio que aúna en sus muros y en su interior, los suficientes elementos humanistas y clasicistas como para considerarlo como una de las más originales obras de la segunda mitad del siglo XVI.



2. LA CASA GRANDE EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA 23



2.1. El edificio como protagonista de pinturas y fotografías: un repaso histórico



31

2. LA CASA GRANDE EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA

El palacio de Alonso de Pina es sin duda uno de los mejores ejemplos de construcción manierista de todo el sureste peninsular, lo que no significa que haya gozado de un excesivo interés por parte de los investigadores e historiadores de la arquitectura. De hecho, puede decirse que todavía a día de hoy es un gran desconocido, incluso para los propios habitantes de Almansa. Un hecho reseñable al analizar las diferentes menciones al palacio que aparecen durante las últimas décadas de investigación es el protagonismo casi absoluto de la fachada. La práctica totalidad de los historiadores se centran en analizar el frontispicio de la casa, obviando el patio en la gran mayoría de los casos. Quizá el motivo para este extraño olvido sea doble. Por un lado, su uso fue privado hasta que en 1992 lo adquiere el Ayuntamiento de Almansa, por lo que la visita del patio columnado no era lo accesible que es a día de hoy.³ En otro orden de cosas, si se analizan las fotografías antiguas conservadas, así como las imágenes disponibles en los fondos fotográficos de la segunda mitad del siglo pasado, el edificio queda prácticamente reducido a su fachada, por otro lado lo más llamativo y significativo de toda la construcción. Estos dos factores pudieron provocar que los investigadores se centraran en este último elemento, relegando casi al olvido a un patio que, como se verá, ofrece también numerosos puntos de interés que se intentarán poner de manifiesto en este trabajo. Sin ánimo de exhaustividad, en las siguientes líneas se repasarán las más interesantes menciones a la casa palacio de Alonso de Pina en la historiografía de las últimas décadas, con el objetivo de poner en valor las investigaciones realizadas hasta el momento y contextualizar la realizada en este estudio.

22
23

³ Tras cuatro años de restauración, la casa palacio fue inaugurada como nueva sede del Ayuntamiento de Almansa en 1996, uso que todavía mantiene a fecha de hoy.



[2.1.] Portada del Palacio de Rocafull en Lorca (Murcia).

2.

Una de las primeras ocasiones en las que la Casa Grande aparece en la historiografía española es en 1922 en la obra *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, del restaurador, arquitecto e historiador del arte Vicente Lampérez y Romea.⁴ En el apartado dedicado al Levante dentro del capítulo de la arquitectura moderna, Lampérez cita el Palacio del conde Girat, relacionándolo con la *manera barroca* de los palacios levantinos del XVII, y comentando que posee características cercanas a lo churrigueresco castellano. Pese a su indiscutible erudición, Lampérez parece incurrir en dos deslices. Por un lado, no refiere correctamente el apellido tradicionalmente asociado al edificio, el de los condes de Cirat que pasado el tiempo se harían con la propiedad del inmueble,⁵ denominando a la familia como Girat, error que cometerán no pocos investigadores. El segundo desliz es cronológico, pues compara la *cinquecentista* Casa Grande con dos edificios de mucho tiempo después. En primer lugar asocia el inmueble almanseño con el Palacio Rocafull de Lorca,⁶ fechando este último en 1694, por lo que parece querer referirse al conocido actualmente como Palacio de Guevara. [2.1.] Por último, relaciona la Casa Grande con los interiores del Palacio ducal de Gandía,

⁴ LAMPÉREZ Y ROMEA (1922), p. 644-645.

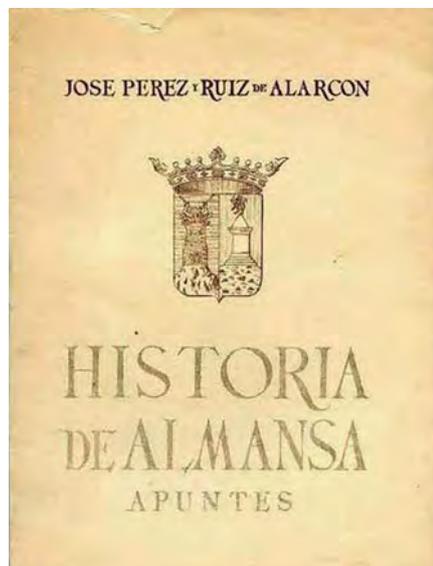
⁵ PEREDA HERNÁNDEZ (2013), p. 53.

⁶ El conocido como Palacio Rocafull fue en realidad mandado construir por la familia de ascendencia genovesa de los Salazar Rosso, aunque también fue denominado con posterioridad Palacio del marqués de Esquilache. Hoy en día acoge el Museo Arqueológico Municipal de Lorca.

edificio de 1671 y por tanto casi un siglo posterior al palacio de Alonso de Pina.

En 1949 José Pérez y Ruiz de Alarcón hace obvia referencia al inmueble en su *Historia de Almansa. Apuntes*, si bien desde un punto de vista todavía general y sin entrar en excesivas disquisiciones histórico artísticas, además de cometer varios errores cuando menos llamativos. Situar en el palacio la entrevista entre Jaime I y Alfonso X, la cual tuvo lugar varios siglos antes de que se construyera el edificio, así como definirlo como construcción barroca, son sin duda datos de difícil verificación.⁷

[2.2.]



[2.2.] Cubierta de *Historia de Almansa: apuntes*, publicación del año 1949.

Tras estas referencias, las siguientes menciones corresponden a los historiadores Fernando Chueca Goitia en 1953⁸ y Alfonso E. Pérez Sánchez en 1961⁹ y 1976,¹⁰ quienes aluden al palacio almanseño poniéndolo en relación con la práctica arquitectónica manierista de estirpe italianizante, si bien de una manera bastante somera dado el carácter generalista de sus estudios. El primero compara la fachada del palacio almanseño con la del Ayuntamiento de Chinchilla, definiendo la chinchillana como dibujística y la almanseña como de modelado robusto por mor del orden rústico empleado. Defiende la armonía del patio interior y apunta la hipótesis de que el arquitecto fuera el mismo que el del segundo nivel de la Iglesia de la Asunción, al entender que ambas obras comparten una talla escultórica de marcada tosquedad. Es de destacar que este estudio de 1953 es en el primero en el que se aporta el nombre del maestro jienense Francisco del Castillo como un hipotético creador de la obra, o al menos inspirador de la misma, aunque la construcción almanseña estaría resuelta con un *bárbaro viñolesismo* en palabras del propio Chueca Goitia. Por su parte, el académico Alfonso E. Pérez Sánchez repite las mismas ideas

24
25

⁷ PÉREZ Y RUIZ DE ALARCÓN (1949), p. 57-59.

⁸ CHUECA GOITIA (1953), p. 280.

⁹ PÉREZ SÁNCHEZ (1961), p. 188.

¹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ (1976), p. 198.

en sus dos publicaciones de 1961 y 1976. Emplea prácticamente los mismos términos al referirse a la Casa Grande como *obra hermosa de un bárbaro vignolesismo semejante al del jienés Francisco del Castillo*, fechándola correctamente hacia 1575 y volviendo a hacer hincapié en lo armonioso del patio. Como nota destacable, en la segunda publicación relaciona la construcción almanseña con la Casa de don Jerónimo Santa Cruz en la ciudad de Murcia, obra de un tal Ambrosio Milanés y construida en 1583. La brevedad y concisión de las informaciones se repiten en el caso del profesor Luis Cervera Vera, quien en su aportación al volumen dedicado a la arquitectura renacentista en la obra *Historia de la arquitectura española* publicada en 1985, incide en la hipótesis que relaciona la obra almanseña con Francisco del Castillo, hecho que se analizará en profundidad en próximos apartados de este estudio.¹¹

Aportaciones de enorme interés en relación a la Casa Grande almanseña son las llevadas a cabo por el profesor ubetense Arsenio Moreno Mendoza, historiador del arte, profesor universitario en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, y académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Durante la segunda mitad de la década de los años ochenta del siglo pasado, su interés investigador se centró en la arquitectura manierista andaluza, y especialmente en la figura, hasta ese momento casi desconocida, del arquitecto Francisco del Castillo. En sus dos estudios clásicos sobre el citado arquitecto y su familia, *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*¹² y *Los Castillo, un siglo de arquitectura en el Renacimiento andaluz*,¹³ Moreno Mendoza analiza, no solo las obras atribuidas con seguridad a del Castillo, sino también las que pueden entrar dentro de su ámbito de influencia estilística. Es cuando analiza la difusión del Manierismo en la zona oriental andaluza cuando llega a citar la casa de Alonso de Pina, la cual es comentada en ambos volúmenes en casi los mismos términos no excesivamente elogiosos y manteniendo errores de identificación y denominación ya vistos con anterioridad. En efecto, en los dos estudios se cita de nuevo la construcción como perteneciente a los condes de Girat, no apareciendo en ningún momento el nombre de Alonso de Pina. Por otro lado se describe el palacio como obra de canteros locales que con un provincialismo brutal adaptan de

2.

¹¹ LÓPEZ GUZMÁN (1994), p. 9.

¹² MORENO MENDOZA (1984), p. 216-217.

¹³ MORENO MENDOZA (1989), p. 218.

manera bárbara modelos vignolescos ya desarrollados en otras latitudes, al mismo tiempo que se define el territorio almanseño como una zona geográfica altamente depresiva y de carácter tremendamente localista. Pese a los términos empleados, se trata de una referencia historiográfica de suma importancia, pues no en vano relaciona la obra almanseña con la figura de Francisco del Castillo en una publicación que estudia en profundidad la obra del jienense, nexo que se ha venido repitiendo por el resto de investigadores posteriores que se han referido a la Casa Grande. Al mismo tiempo que pone en relación la casa palacio con el Manierismo andaluz de del Castillo, también se establece de nuevo la conexión con la fachada del Ayuntamiento de Chinchilla, aunque destacando esta última como de mayor clasicismo y más cercana a lo vandelviresco.

En el mismo año de 1989 en el que salió a la luz el segundo de los estudios del profesor Moreno Mendoza, los investigadores Víctor Nieto, Alfredo J. Morales y Fernando Checa publicaron un estudio sobre la arquitectura renacentista española que marcaría un antes y un después en la historiografía nacional. Su *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*, supuso un hito en el análisis de la producción arquitectónica desde finales del XV hasta el comienzo del XVII, y en él también hacen una breve referencia al monumento almanseño.¹⁴ Al igual que estudiosos anteriores, lo relacionan con la órbita de del Castillo, y vuelven a incurrir en un error de denominación de la familia nobiliaria que siglos más tarde poseerá el edificio, aunque en este caso nombrándola como Giralt. En 1990, otro investigador de la arquitectura, el profesor Muñoz Jiménez, se refería a la Casa Grande como *Palacio de Ciralt de Almansa*, lo que demuestra la dificultad de múltiples estudiosos en simplemente referirse al edificio de una manera correcta.¹⁵

26
27

Llegados a este punto, es obligado destacar la figura más relevante en lo que al análisis del monumento se refiere, la cual es, sin el menor género de duda, la del profesor Rafael López Guzmán. Este catedrático de Historia del arte de la Universidad de Granada y académico de la Real Academia de San Fernando, fue el primero en estudiar la casa de manera monográfica en una comunicación del Primer Congreso de Historia de Albacete, celebrado en 1984 y organizado por el Instituto de

¹⁴ NIETO; MORALES; CHECA (1989), p. 361.

¹⁵ MUÑOZ JIMÉNEZ (1990).

Estudios Albacetenses *Don Juan Manuel*.¹⁶ En el texto *El palacio de los Condes de Cirat (Almansa)*, firmado junto a María F. Guzmán Pérez, se realiza la primera aproximación seria al estudio en profundidad del edificio, tomando como referencia clave la filiación manierista de la obra dentro de la órbita de Francisco del Castillo. Diez años después, esta comunicación se mejoró y amplió con el título de *El Palacio de los Condes de Cirat y el Manierismo andaluz*, dentro de la serie de *Cuadernos de Estudios Locales* editados por la Asociación Cultural Torre Grande y el Ayuntamiento de Almansa.¹⁷ [2.3.] Estos dos estudios son la base teórica que servirá de indudable guía para este análisis, aunque el *Cuaderno de Estudios Locales* será el trabajo al que más alusiones se harán durante el desarrollo de este estudio.

Al poco tiempo de ver la luz el cuaderno de López Guzmán antes citado, se publicó un ambicioso volumen que repasaba el desarrollo íntegro de la práctica arquitectónica en la provincia y que pertenecía a la Colección Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha. En *Arquitectura de la provincia de Albacete*,¹⁸ los investigadores Luis Guillermo García-Saúco Beléndez, José Sánchez Ferrer y Alfonso Santamaría Conde afrontaron el estudio y contextualización de un amplísimo abanico de edificios castellano-manchegos, desde la Prehistoria y la Antigüedad hasta bien entrado el siglo XX. En el capítulo de arquitectura renacentista incluyeron un epígrafe de significativo título, *La influencia de Francisco del Castillo el Mozo: el palacio de los condes de Cirat de Almansa*,¹⁹ dejando claro desde el mismo nombre del apartado que su teoría sobre la filiación estilística de la casa palacio venía a confirmar lo ya propuesto por los investigadores antes comentados. Otros datos aportados en esta publicación son más discutibles, como por ejemplo fechar la obra a finales del XVI o comienzos del XVII cuando es sabido que la fecha es la de 1575, o el no incidir en una posible interpretación del emblema o divisa de la parte central de la fachada, quizá la pieza clave para entender el mensaje iconológico y simbólico de todo el edificio. Lo que sí es tremendamente interesante de esta publicación es la relación que establece entre la obra almanseña y otras construcciones cercanas. Incide en la conexión con el Ayuntamiento de Chinchilla, pero

2.

¹⁶ LÓPEZ GUZMÁN; GUZMÁN PÉREZ (1984).

¹⁷ LÓPEZ GUZMÁN (1994).

¹⁸ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ; SÁNCHEZ FERRER; SANTAMARÍA CONDE (1999).

¹⁹ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ; SÁNCHEZ FERRER; SANTAMARÍA CONDE (1999), p. 337-339.

CUADERNOS DE ESTUDIOS LOCALES

Nº 11 II EPOCA ABRIL 1994 ALMANSA



EL PALACIO DE LOS CONDES DE
CIRAT Y EL MANIERISMO ANDALUZ

Por Rafael López Guzmán

28
29

[2.3.] *Cuaderno de Estudios Locales* de Rafael López Guzmán dedicado a la Casa Grande.

aporta nuevas líneas de contacto tan relevantes como la que une el patio almanseño con el claustro del Convento de la Encarnación de Albacete, algo en lo que se intentará profundizar en este estudio.

Ya entrados en el siglo XXI las referencias a la Casa Grande se hacen cada vez más escasas, y no es fácil encontrar nuevos datos y nuevas aportaciones significativas a su estudio. Una interesante síntesis es la que realiza Antonio Herrera Casado en su obra *Palacios y casonas de Castilla-La Mancha*, publicada en Guadalajara en el año 2004.²⁰ Se trata de un compendio de decenas de casonas solariegas y residencias nobiliarias de toda la región, entre las que el autor destaca la que protagoniza este análisis, realizando un resumen de lo conocido hasta el año 2004 y basándose principalmente en las investigaciones de López Guzmán. Una de las últimas ocasiones en las que la residencia aparece en la bibliografía, si bien en este caso de carácter mucho más divulgativo, es en uno de los volúmenes de la colección *Descubrir el patrimonio*, editada y publicada por la revista *Descubrir el Arte*. En el libro dedicado al Renacimiento en la Península, el investigador Miguel Sobrino comenta la fachada y su potente almohadillado en relación con el concepto de rusticidad con el fin de ofrecer una apariencia e imagen de antigüedad que, junto a los escudos nobiliarios de las portadas, legitimaran el poder de quienes vivían tras sus muros.²¹

2.
2.1.

Por último, es necesario citar el artículo publicado en 2017 por el autor de esta publicación en colaboración con el historiador almanseño Alfonso Arráz Tolosa y ya comentado en la introducción. Dicho trabajo se centraba específicamente en ofrecer un acercamiento novedoso a los elementos iconológicos de la fachada del edificio, sin entrar a valorar otros aspectos tales como la filiación arquitectónica de la construcción o la importancia del patio interior. Es por ello que las investigaciones llevadas a cabo y las conclusiones alcanzadas en ese artículo serán empleadas en apartados concretos de este estudio, si bien se intentarán ampliar los resultados al incorporar a la ecuación nuevos factores de análisis.

²⁰ HERRERO CASADO (2004), p. 39-44.

²¹ SOBRINO (2015), p. 51.

2.1. EL EDIFICIO COMO PROTAGONISTA DE PINTURAS Y FOTOGRAFÍAS: UN REPASO HISTÓRICO

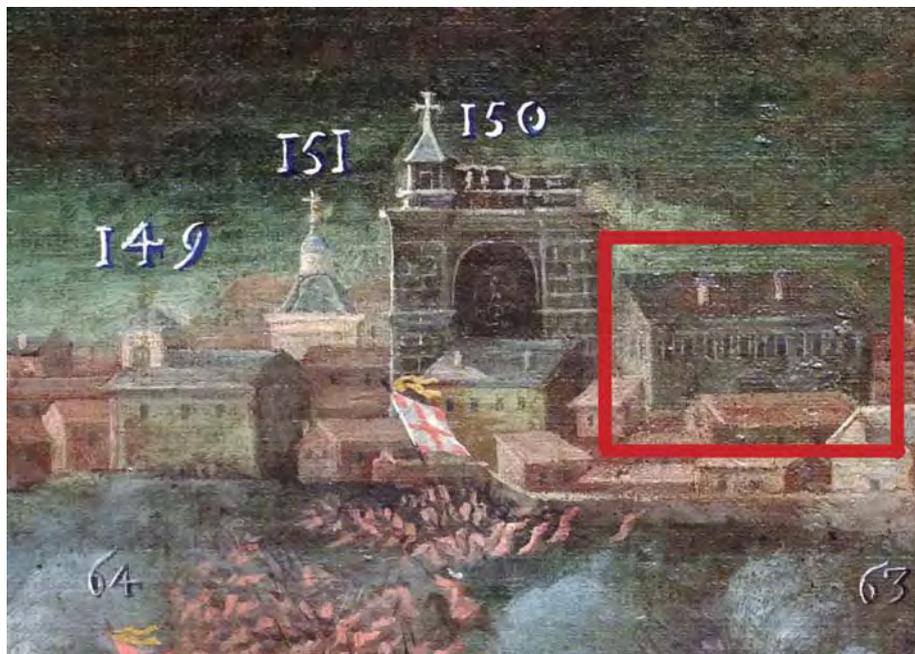
Dentro de este apartado relativo al estado de la cuestión, se ha decidido incluir este epígrafe dedicado a la Casa Grande dentro de las fuentes iconográficas, pues no en vano el repaso y resumen de esas fuentes visuales puede resultar de gran interés para el posterior acercamiento al estudio del edificio. En esta revisión se tendrán en cuenta tanto las imágenes pictóricas como las fotográficas, si bien será más que evidente que las segundas tendrán un peso mucho mayor, además de su inherente interés para un análisis artístico de la construcción gracias a su mayor objetividad y detalle. Desde el punto de vista cronológico, este compendio se centrará en imágenes históricas que pudieran aportar alguna clave o pista para una mejor interpretación del monumento, dejándose fuera las pinturas o fotografías de época reciente, pues no contribuyen en nada en relación al estudio que se realizará en estas páginas.

La primera imagen conservada del edificio podría ser la que aparece en el cuadro de la Batalla de Almansa de Pallotta y Ligli de 1709 encargado por el rey Felipe V en conmemoración por la victoria de 1707. [2.4.] Si bien no aparece registrado entre los edificios numerados, su situación junto a la muy reconocible Iglesia de la Asunción y la hilera de ventanas que aparece en la parte superior, hacen plausible su identificación con la casa palacio de Alonso de Pina. No existen muchas más imágenes pictóricas históricas en las que la Casa Grande aparezca de manera destacada, algo sin duda provocado por la tremenda importancia, tanto visual como simbólica, del Castillo, el casi único protagonista de las vistas que a Almansa se han dedicado a lo largo de los siglos. De hecho, en otra obra pictórica de importancia ambientada en Almansa como es *La Procesión* del pintor madrileño José Gutiérrez Solana, es el Castillo el que domina totalmente la composición, quedando la Casa Grande reducida a un pequeño fragmento y obviando totalmente su imponente portada.²² [2.5.]

Caso totalmente diferente es el de las imágenes fotográficas, pues si bien el Castillo sigue apareciendo en el mayor porcentaje de fotografías históricas, la Casa Grande aparece como uno de los monumentos de la

²² PEREDA HERNÁNDEZ. Disponible en: <http://historiadealmansa.usuarios.tvalmansa.com/solana.htm> [2018, 30 de mayo]

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



2.
2.1.

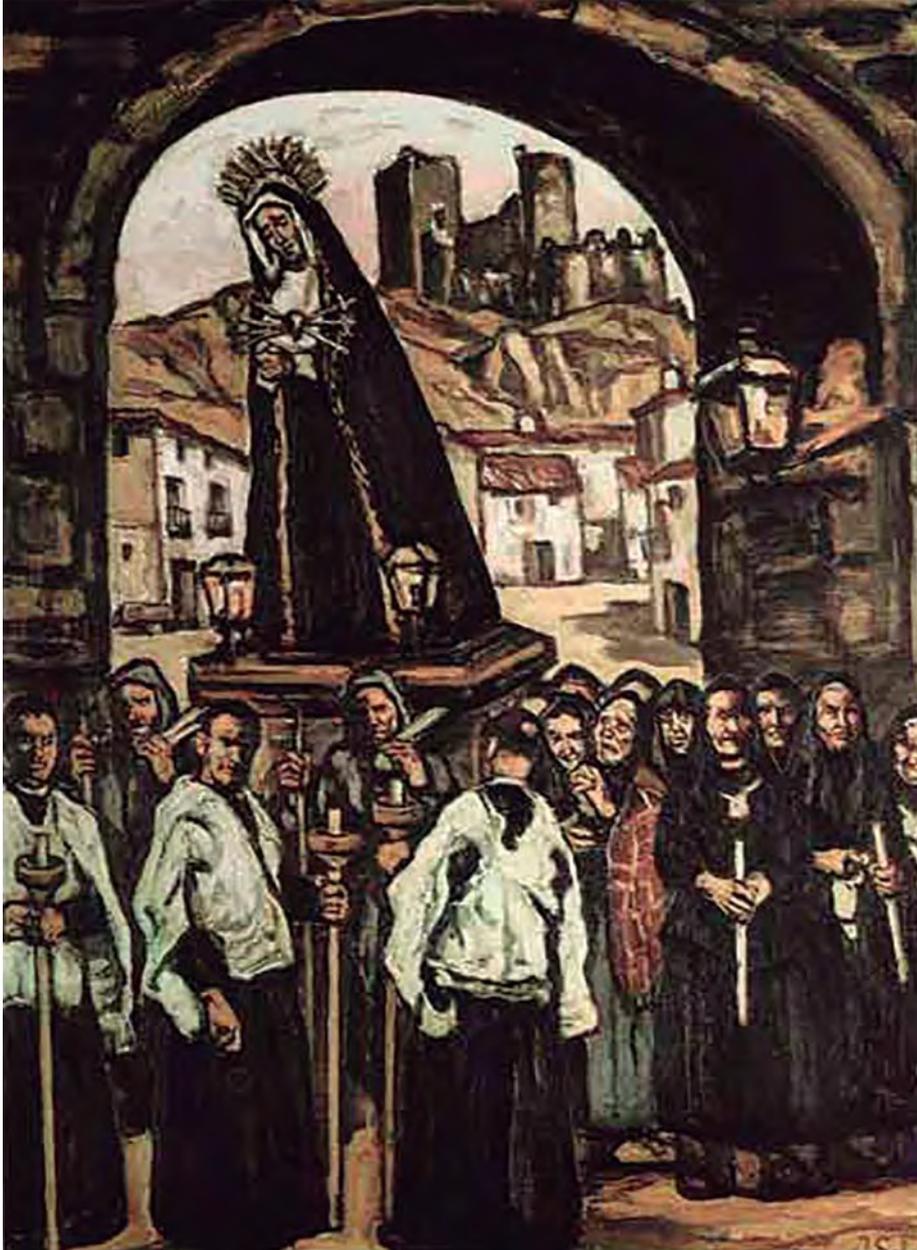
[2.4.] Posible imagen de la Casa Grande en el cuadro de la Batalla de Almansa de Buonaventura Ligli y Filippo Pallotta de 1709. (Museo Nacional del Prado, en depósito en el Palacio de las Cortes Valencianas, Valencia).

ciudad más representados, ya sea por fotógrafos aficionados y la mayor parte anónimos, como por algunos de los más importantes fotógrafos de arquitectura, vistas y paisajes de la primera mitad del siglo XX. A día de hoy no existe noticia de ninguna fotografía del monumento fechada en el siglo XIX, lo que no indica que dichas imágenes no se realizaran, sino que seguramente se han perdido a lo largo de las décadas. Quizá la primera fotografía conservada del edificio sea una de las tres que se conservan de Almansa en el Archivo Ruiz Vernacci, depositado en el IPCE, el Instituto del Patrimonio Cultural de España, dependiente del Ministerio de Cultura y Deporte.²³ Este archivo fue iniciado por el fotógrafo francés Jean Laurent a partir de 1862, si bien a la muerte del fundador de la colección en 1886 la actividad fue continuada por una serie de fotógrafos. Tras Laurent tomó el testigo de la biblioteca fotográfica su yerno Alphonse Roswag, para después aparecer el nombre del también francés Joseph Jean Marie Lacoste Borde. Este último fotógrafo tomó el relevo en 1900 tras la muerte de Roswag en 1899, y

²³ Es interesante indicar que en todo el Archivo Ruiz Vernacci, formado por varios miles de fotografías, tan solo hay cuatro realizadas en la actual provincia de Albacete, siendo tres de ellas las de Almansa que se analizarán a continuación.

2. LA CASA GRANDE EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA

2.1. El edificio como protagonista de pinturas y fotografías: un repaso histórico

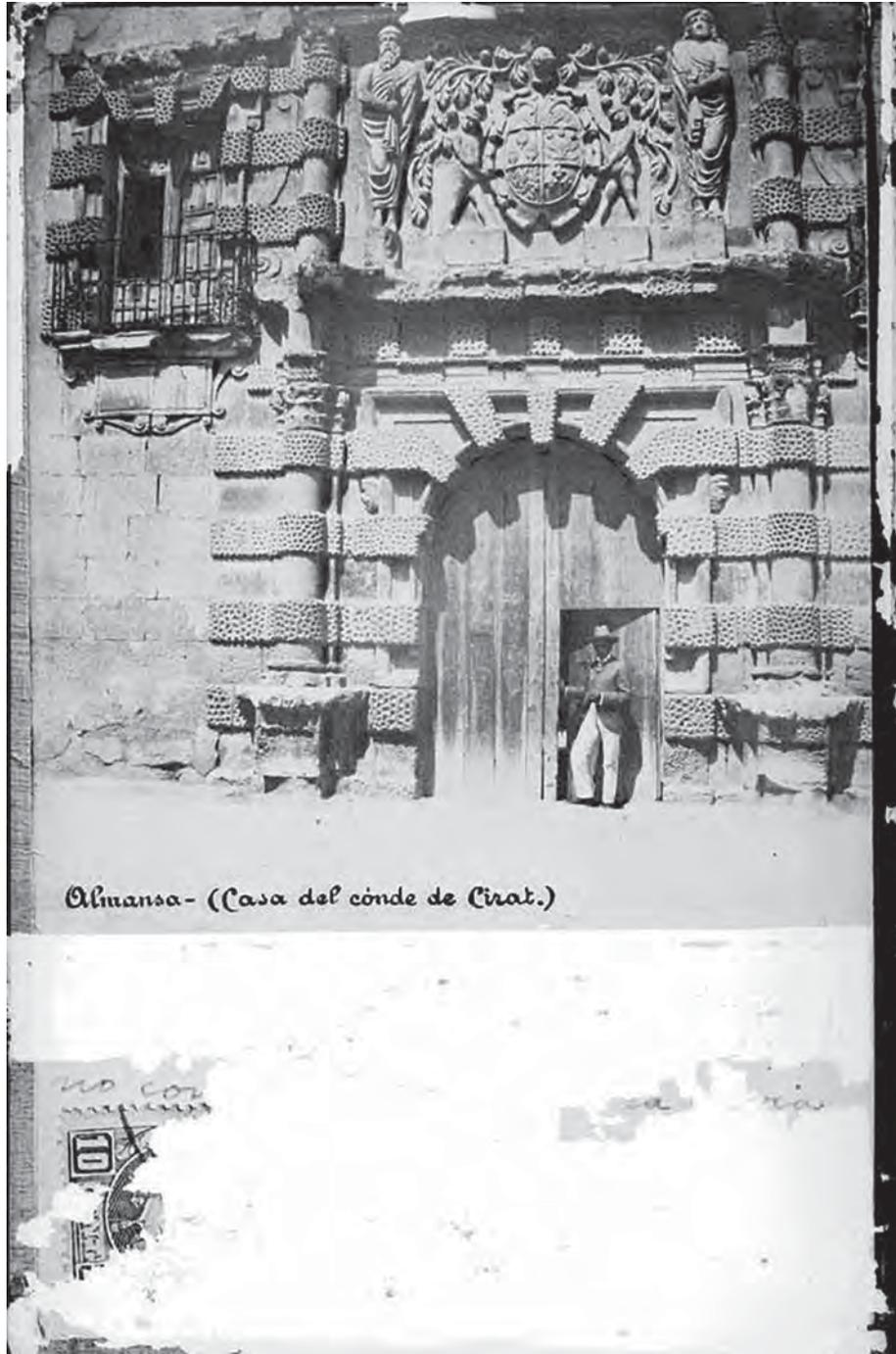


[2.5.] *La Procesión* de José Gutiérrez Solana. A la izquierda de la Virgen se aprecia un fragmento de la Casa Grande.

estuvo realizando miles de fotos hasta que en 1914 debió participar en la I Guerra Mundial dada su condición de ciudadano francés. A Lacoste Borde le siguió José Roig, quien se haría cargo del trabajo ya en los

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina

2.
2.1.



[2.6.] Imagen de la Casa Grande en el Archivo Vernacci. (Archivo Vernacci, Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD).

2. LA CASA GRANDE EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA

2.1. El edificio como protagonista de pinturas y fotografías: un repaso histórico



[2.7.1] Comparación entre el resto de sello conservado en la fotografía y un sello completo de la misma serie.

años 20 del siglo pasado, para acabar siendo Ruiz Vernacci quien estará desde 1930 hasta su muerte en 1975 al frente de la firma, dando nombre definitivo al archivo hoy conservado.²⁴ De este extraordinario archivo fotográfico se conservan tres imágenes almanseñas: una del Castillo y la Iglesia de la Asunción tomada desde algún punto elevado al oeste de ambas construcciones; una de la Torre del reloj en el cruce entre las actuales calles del Pasaje del Coronel Arteaga y Virgen de Belén; y la última de la portada de la Casa Grande. [2.6.] Las fotografías son de difícil datación exacta, pues nada hay en las imágenes que permita fechar las tomas de manera inmediata. De hecho, en la propia fototeca del IPCE las dos imágenes del Castillo y la Torre están fechadas entre 1910 y 1950, mientras que la de la Casa Grande ni siquiera está datada.

Sin embargo, quizá sí sea posible una acotación algo más concreta del momento en el que fueron tomadas las imágenes. Así, la fotografía de la Casa Grande conserva un fragmento de sello en la parte inferior izquierda, el cual puede identificarse como un sello de 10 céntimos de Alfonso XIII del tipo cadete tal y como aparece en la imagen. [2.7.] Según el catálogo de sellos de la Federación Española de Sociedades Filatélicas, se trata de un sello que entró en circulación el 1 de enero de 1901, grabado por Bartolomé Maura Montaner, con una tirada de 67.500 ejemplares y con validez postal hasta el 11 de enero de 1935, si bien su utilización se circunscribe lógicamente a la primera década del

²⁴ PÉREZ GALLARDO (2016), p. 212.

siglo XX.²⁵ Estos datos relacionan esta y las otras dos imágenes con la etapa de la firma fotográfica Laurent en la que se encontraba al frente el francés Lacoste Borde, si bien aún es posible afinar algo más la datación al examinar detenidamente otra de las dos imágenes. En la fotografía en la que se reproduce la Torre del Reloj frente al antiguo Ayuntamiento hay tres detalles clave para poder acotar algo más la serie de vistas [2.8.] Por un lado se percibe claramente el relieve de piedra con el escudo de la ciudad, apreciándose una corona real timbrando el blasón, la cual fue destruida seguramente durante el Sexenio Revolucionario o la I República, probablemente repuesta durante la Restauración, para ser destruida finalmente en la II República y nunca más reparada. La tonalidad de la corona, más oscura y algo diferente al resto del escudo, hace plausible que la fotografía sea del momento en el que se repuso dicha pieza, y por tanto se pueda fechar la imagen fotográfica antes del año 1931.²⁶ Otro detalle significativo es el escaparate de la Confitería Almansaña, empresa fundada por Alfredo Reig a finales del siglo XIX y que en 1904 ya está situada en la localización que aparece en la imagen.²⁷ Por último, en la imagen no aparece el rótulo de la Imprenta Molina, la cual se trasladó al pasaje del Coronel Arteaga en 1928, por lo que la fotografía ha de ser por fuerza anterior a esa fecha. Con todas estas referencias, las imágenes del Archivo Vernacci realizadas en Almansa no podrían ser anteriores a 1904, ni posteriores a 1928, pero con los datos filatélicos aportados, lo más seguro es que los fotógrafos de la firma Laurent visitaran Almansa y fotografiaran la Casa Grande en la primera década del siglo XX, siendo por tanto esta imagen la más antigua de las conservadas a día de hoy.

2.
2.1.

También muy antiguas son una serie de doce postales dedicadas a algunos edificios de la localidad entre los que destacan el Castillo, el Pantano, la Iglesia de la Asunción y, obviamente, la Casa Grande. [2.9.] Algunas de las imágenes del conjunto pueden ser fechadas antes de 1922, como es el caso de la que muestra la fachada del Santuario de Belén, pues en dicha postal se puede apreciar todavía la antigua portada tardobarroca que fue modificada definitivamente en ese año de 1922.²⁸

²⁵ Disponible en: <http://catalogodesellos.fesofi.es/producto/0243/> [2018, 29 de mayo]

²⁶ Estos datos aparecen en el artículo digital del Cronista Oficial de Almansa, Miguel Juan Pereda Hernández de título *Escudo, banderas y otras dignidades de Almansa*. Disponible en: <http://historiadealmansa.usuarios.tvalmansa.com/escudo.htm> [2018, 29 de mayo]

²⁷ PEREDA HERNÁNDEZ (2013), p. 29, 256 y 257.

²⁸ PEREDA HERNÁNDEZ (2013), p. 470.

2. LA CASA GRANDE EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA

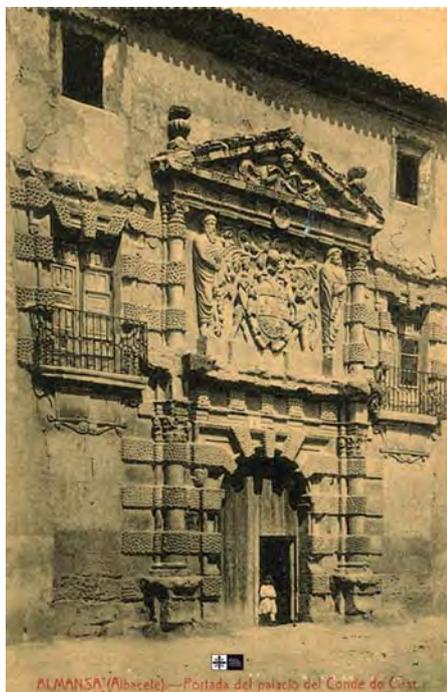
2.1. El edificio como protagonista de pinturas y fotografías: un repaso histórico



36
37

[2.8.] Imagen de la Torre del Reloj en el Archivo Vernacci. (Archivo Vernacci, Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD).

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



2.
2.1.

[2.9.] Postales de antes de 1922. A la izquierda la Casa Grande y a la derecha el Santuario de Belén. (Fotografías: Archivo Instituto de Estudios Albacetenses y Archivo Histórico Municipal de Almansa. Sección fotografía).

¿Son también anteriores a esa fecha el resto de fotografías y por tanto la de la Casa Grande? Es imposible afirmarlo con total certeza, pero todo hace indicar que así sería, pues lo habitual era que el mismo fotógrafo y en la misma fecha realizara todas las tomas para una serie de postales como la analizada. Las primeras fotografías del edificio reproducidas en una publicación son probablemente las que aparecen en el libro de 1922 *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII* del historiador Vicente Lampérez, estudio al que ya se ha hecho alusión en el epígrafe anterior. Quizá lo más relevante de esta publicación de hace casi cien años sea la inclusión de dos fotografías: una de la consabida portada y otra, si cabe aún más interesante por lo poco común, de una esquina del patio interior del monumento, en aquel entonces utilizado como vivienda.

[2.10.] Tal y como indican los pies de foto, fue el propio Lampérez el autor de las imágenes, y es casi seguro que las tomara en el viaje que realizó a Almansa en octubre de 1920 enviado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Dicho viaje está muy relacionado con otro de los grandes monumentos de Almansa, pues no en vano el

2. LA CASA GRANDE EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA

2.1. El edificio como protagonista de pinturas y fotografías: un repaso histórico

Arquitectura civil española



723. — ALMANSA. PALACIO DEL CONDE DE GIRAT. FACHADA.
Fot. Lampérez.

ático con ojos de buey, y las guarniciones de huecos de yeso, en estilo «rococó», pero de lo más fantástico que pueda imaginarse, sobre todo en la puerta, composición *pintoresca-alegórica* de los dos ríos de la comarca (El Turia y el Júcar). El proyecto indica la mano de un pintor, más que la de un arquitecto, y así es en efecto, pues fué Rovira, de aquel arte, el que hizo el dibujo, que ejecutó el escultor Ignacio Vergara. La fecha, es el promedio del siglo XVIII ².

¹ Vid. PP. SOLA Y CERVÓS. *El Palacio...* cit., en el I. B., pág. 183.
² LLORENTE (*Valencia*, t. II., pág. 426) dice que en esta ciudad hubo muchísimas fachadas pintadas, según moda del siglo XVIII, y cita los de los palacios de Escoto, Rubio y Forés.



724. — ALMANSA. PALACIO DEL CONDE DE GIRAT. PATIO.
Fot. Lampérez.

— 645 —

38
39

[2.10.] Página del libro de Vicente Lampérez con las dos fotografías de la Casa Grande.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



2.
2.1.

[2.11.] Fotografías de Antonio Passaporte. (Archivo Loty, Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD).

académico llegó a la ciudad con el objetivo de redactar un informe para evitar la demolición del Castillo, derribo que el propio Ayuntamiento de Almansa había solicitado.²⁹ Seguramente sorprendido por la riqueza arquitectónica del palacio de Alonso de Pina, debió solicitar el acceso al interior del edificio para inmortalizarlo en las dos fotografías publicadas en su obra.

Uno de los mejores conjuntos de fotografías antiguas de Almansa es el realizado por el fotógrafo Antonio Passaporte, cuyas placas se conservan dentro del Archivo Loty, también en el IPCE. De entre las cuarenta y una imágenes realizadas por este fotógrafo portugués nacido en Évora en 1901, hasta en cinco de ellas aparece la casa de Alonso de Pina, con alguna imagen de extraordinaria calidad como una de la portada. [2.11.] Es interesante destacar que en los fondos del IPCE el

²⁹ La historia de la petición de destrucción del Castillo por parte de la propia localidad es bien conocida y ha sido analizada por investigadores de la fortaleza. Un año antes que Lampérez también estuvo en Almansa José Ramón Mélida, miembro de la Real Academia de la Historia, quien recomendó a la Academia que paralizara las extracciones de yeso que estaban detrás del interés municipal por demoler el Castillo. Véase: SIMÓN GARCÍA (1999), p. 129-130.

2. LA CASA GRANDE EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA

2.1. El edificio como protagonista de pinturas y fotografías: un repaso histórico



[2.12.] Detalle de la imagen de la Torre del Reloj con los carteles cinematográficos de *La Nueva Generación*.

40
41

edificio viene reseñado como Casa del Marqués de la Calzada o antigua Casa Vieja, desapareciendo las dos denominaciones más comunes como son las de Casa Grande o Palacio de los condes de Cirat. Por lo que respecta a la datación, la propia fototeca del IPCD viene fechando estas imágenes entre 1927 y 1936, pero si se analizan con detenimiento se pueden llegar a conclusiones que acoten algo más ese periodo de tiempo. La clave está de nuevo en una de las imágenes en las que aparece la Torre del Reloj, pues en la segunda de las fotos de la serie se aprecia claramente en la parte inferior derecha el rótulo publicitario de la Imprenta Molina en el pasaje del Coronel Arteaga. Teniendo en cuenta que dicho establecimiento tuvo su sede en dicha dirección entre 1928 y 1935, las fotografías que Passaporte realizó en Almansa deben ser fechadas entre esos años, aunque es posible intentar acotar algo más dicha fecha gracias a un análisis en profundidad de otro detalle de la imagen.

Se trata de los carteles cinematográficos que aparecen pegados en la base de la Torre del reloj y junto a la Confeitería de Alfredo Reig. [2.12.] Gracias al extraordinario detalle de los clichés de Passaporte, puede

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina

claramente apreciarse que en el momento de la toma fotográfica se estaba anunciando la película norteamericana *The Younger Generation*, que en España fue proyectada con el nombre de *La Nueva Generación*. Dirigida por Frank Capra y protagonizada por Jean Herscholt y Lina Basquette, fue estrenada en España en otoño de 1929,³⁰ por lo que la imagen ha de ser de finales de dicho año o, lo que es más probable, ya de comienzos de 1930 cuando la proyección llegaría a Almansa.



[2.13.] Imagen de la Casa Grande de Luis Escobar. (Biblioteca Digital de Castilla-La Mancha)

Uno de los más grandes fotógrafos que inmortalizó la Casa Grande es el albaceteño Luis Escobar. [2.13.] Nacido en 1887 en Villalgordo del Júcar, realizó miles de fotografías por toda la provincia de Albacete desde su pequeño estudio denominado *Fotografía Valenciana*.³¹ Las fotografías de Almansa conservadas en el fondo Fotográfico Luis Escobar del Archivo Histórico Provincial de Toledo se fechan

2.
2.1.

tradicionalmente entre los años 20 y los 30 del siglo pasado, si bien de nuevo esta datación puede ser afinada si se analizan en detalle algunas de las imágenes.³² De manera muy similar a lo ocurrido con el Archivo Loty, de nuevo es el rótulo de la Imprenta Molina el que permite datar las placas entre 1928 y 1935, retrasando con ello también las imágenes de la Casa Grande que a veces se fechaban en unos excesivamente recientes años 20.



[2.14.] Fotografía del Archivo Belda del interior del edificio.

Otros fotógrafos de la capital provincial que documentaron la ciudad de Almansa, y en cuyos archivos se conservan imágenes del monumento, son los pertenecientes a la familia Belda. Esta auténtica saga se inició con la figura de Jaime Belda Alted, nacido en la localidad alicantina de Novelda en el último cuarto del siglo XIX, a quien siguió su hijo Jaime Belda Seller, también natural de la misma ciudad levantina pero

³⁰ Diario ABC, 13 de octubre de 1929, p. 30.

³¹ DICCIONARIO (2013), p. 191.

³² Los fondos fotográficos de Luis Escobar pueden consultarse en línea en: http://bidicam.castillalamancha.es/bibdigital/archivo_de_la_imagen/es/micrositios/inicio.cmd

2. LA CASA GRANDE EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA

2.1. El edificio como protagonista de pinturas y fotografías: un repaso histórico



42
43

[2.15.] Imagen del Archivo Belda de la Exposición Provincial de Artesanía e Industria de 1942.

ya a comienzos del siglo XX. El fundador de la dinastía tuvo estudio en Novelda y en Albacete, y su hijo heredó el negocio albaceteño como también harían Jaime Belda Martínez y Víctor Belda Garrido, quien todavía se encuentra al frente de la empresa familiar.³³ Las imágenes más relevantes de los Belda para este estudio debieron ser tomadas por alguno de los dos primeros fotógrafos, pues en una de ellas en la que se aprecian la plaza de Santa María, la Casa Grande y el Castillo, todavía no aparece el monumento a los caídos, inaugurado el 7 de mayo de 1947. Una de las imágenes más interesantes del archivo Belda es sin duda una del interior del patio en la que se ve una especie de fuente decorativa en el centro del espacio columnado. [2.14.] Este elemento, desaparecido

³³ DICCIONARIO (2013), p. 80.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina

incomprensiblemente durante la restauración del edificio, debió ornar el patio durante décadas, si bien es cierto que resulta imposible asegurar de manera fehaciente que estuviera en la original casa palacio de Alonso de Pina de 1575. Otra fotografía de gran interés es una del mismo patio en la que se aprecia en su centro una fuente idéntica a la cercana Fuente de los patos de la plaza de Santa María. [2.15.] Imagen nocturna, en ella el patio de la Casa Grande aparece engalanado y con un aspecto totalmente diferente al que puede verse en cualquier otra fotografía histórica. La explicación para esta llamativa fuente y para las decoraciones que se perciben en la imagen, es que seguramente se trate de una instantánea realizada durante la Exposición Provincial de Artesanía e Industria del año 1942. El propio Pérez y Ruiz de Alarcón explica en su texto de 1949 como dicha exposición tuvo como sede la propia Casa Grande, en cuyo patio *una fuente en el centro lanzaba su cristalino surtidor iluminado*.³⁴ Esta efímera fuente fue desmontada tras finalizar el evento, y tan solo puede ser recordada y analizada gracias a imágenes como esta.

2.
2.1.



[2.16.] Imágenes del libro de Fernando Chueca Goitia de 1953.

Desde un punto de vista editorial, las siguientes imágenes del edificio aparecen en la publicación de Fernando Chueca Goitia del año 1953 dentro de la serie de libros de la colección *Ars Hispaniae*.³⁵ [2.16.] En esta

³⁴ PÉREZ Y RUIZ DE ALARCÓN (1949), p. 220.

³⁵ CHUECA GOITIA (1953), p. 280.

2. LA CASA GRANDE EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA

2.1. El edificio como protagonista de pinturas y fotografías: un repaso histórico



44
45

[2.17.] Fotografías de los libros de Alfonso E. Pérez Sánchez.

importante obra es interesante comprobar de qué manera se comparan las fachadas de la Casa Grande y del Ayuntamiento de Chinchilla, dos obras muy cercanas y que, si bien poseen características diferenciadas, sin duda parecen estar unidas por más de un elemento formal y estilístico. Después de la obra de Chueca el edificio vuelve a figurar en las dos obras del gran historiador Alfonso E. Pérez Sánchez de los años 1961³⁶ y 1976.³⁷ En la primera de las publicaciones se pueden ver hasta tres vistas de la construcción: una exterior general con la Fuente de los patos y el Castillo al fondo, otra de la portada y una más del interior. Las imágenes son con seguridad de después de 1947, pues en la primera de ellas se puede apreciar claramente el monumento con la cruz a los caídos, inaugurado en 1947 tal y como ya se ha indicado. [2.17.] Las fotografías de la segunda de las publicaciones ya son en color, con una muy interesante del patio columnado en el que se aprecia perfectamente el estado de conservación del edificio y elementos que nos indican cómo su uso durante las últimas décadas era meramente residencial. Por último, las siguientes imágenes dentro de la historiografía artística son las de las publicaciones de Rafael López Guzmán a las que se ha hecho ya referencia, siendo ya muy recientes y poco antes de la gran restauración a la que se sometió al edificio para convertirlo en Ayuntamiento de la localidad a partir de 1996.

2.
2.1.

³⁶ PÉREZ SÁNCHEZ (1961), p. 188.

³⁷ PÉREZ SÁNCHEZ (1976), p. 198.



3. LA FAMILIA PINA EN ALMANSA: DEL SIGLO XIV AL XVI 51



3.1. El constructor de la Casa, don Alonso de Pina IV



55

3. LA FAMILIA PINA EN ALMANSA: DEL SIGLO XIV AL XVI

Antes de pasar a desarrollar el corpus central de este estudio es necesario abordar una sucinta introducción acerca de la figura del propietario del palacio, pues no en vano se convertirá en protagonista de buena parte de las próximas líneas. Alonso de Pina pertenecía a una de las más importantes familias de la Almansa del siglo XVI, y de hecho, el nombre por el que hoy lo conocemos fue un apelativo más común de lo que cabría esperar entre los prohombres de la villa desde tiempos de la conquista cristiana.

Los Pina almanseños descendían de don Alvar Ximenez de Pina, caballero aragonés que llegó a Almansa en el año 1372 acompañando a don Alfonso de Aragón, primer marqués de Villena. Don Alfonso logró este título tras la guerra civil castellana de mediados del siglo XIV al dirigir las fuerzas con las que el rey Pedro el Ceremonioso apoyó a Enrique de Trastámara. A la muerte de este Alfonso, también conocido como Alfonso IV de Ribagorza o Alfonso I de Gandía el Viejo, el marquesado revirtió a la Corona, volviendo a aparecer ya en el siglo XV en la figura del célebre Juan Pacheco, tan relacionado por otro lado con la villa de Almansa.

Desde su llegada, la familia Ximenez de Pina alcanzó puestos de relevancia dentro de la vida local, y no en vano don Alvar fue uno de los primeros procuradores de la villa junto a Jaime de Ayerbe tras el acto de fundación de la Hermandad del Marquesado llevado a cabo por don Alfonso de Aragón.³⁷ A partir de ese momento, la familia ya no perdió su posición de preeminencia en Almansa durante las siguientes décadas, y así, años más tarde, Alonso Ximenez de Pina, nieto de

³⁷ PRETEL MARÍN (1981), p. 69.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina

don Alvar, obtuvo la propiedad de Burjazarón o Torre Grande tras su matrimonio con doña Elvira Ayerbe. Esta casa fuerte situada al este de Almansa se convertiría en la auténtica joya del patrimonio familiar, y acabaría trayendo numerosos problemas en el futuro al Alonso de Pina constructor de la casa palacio. [3.1.]

El hijo de Alonso Ximenez y Elvira Ayerbe fue el primer almanseño de esta familia que respondió al nombre de Alonso de Pina, recibiendo el cargo de merino de manos de Juan Pacheco y manteniéndolo incluso en los convulsos tiempos de los Reyes Católicos. En 1501 y poco antes de su muerte, este personaje llevó a cabo un hecho crucial al fundar el vínculo y mayorazgo de los Pina, por el cual se establecían una serie

3.



[3.1.] Vista de Torre Grande en el cuadro de la Batalla de Almansa de Buonaventura Ligli y Filippo Pallotta de 1709. (Museo Nacional del Prado, en depósito en el Palacio de las Cortes Valencianas, Valencia).

de condiciones de cara a sus sucesores y a los futuros beneficiarios de dicho mayorazgo. Entre estos condicionantes destacaba la obligación de que los legatarios debían por fuerza ser varones y llamarse también Alonso de Pina, y así lo estableció en su propio testamento, en el cual puede leerse:

*todos los dichos mis bienes aya y herede vno de los parientes mios que sea de mi linaje o el mas çercano que se hallare e adeudo que sea varon y no mujer legitimo y de legitimo matrimonio procreado y no legitimado. y que tenga o aya de tomar y tome mi nombre y apellido de Alonso de Pina sin otra boltura ni mezcla alguna.*³⁸

La decisión de fundar este mayorazgo estuvo seguramente dictada por la falta de descendencia masculina de este inicial Alonso de Pina, intentando así asegurarse la perpetuación del linaje dentro de la Almansa del siglo XVI. Una consecuencia de aquel hecho fue que ese nombre se mantuviera en la localidad durante más de 150 años, lo cual ha provocado cierta confusión dentro de la historiografía local por mor de las dificultades de diferenciar entre las varias personas que recibieron la misma denominación.³⁹ Después de este primer Alonso de Pina, sus sucesores fueron dos hermanos y parientes suyos, Gaspar Tárraga y Bernard Tárraga, Alonso de Pina II y Alonso de Pina III respectivamente, quienes mantuvieron el mayorazgo y el linaje familiar durante los años centrales del siglo XVI.

52
53

³⁸ Este y otros datos que se aportarán en este análisis pertenecen a distinta documentación privada a la que tuvo acceso el historiador Alfonso Arráez Tolosa, y cuyos resultados iniciales se expusieron en el citado artículo publicado junto al autor de este texto en la revista *Al-Basit*. Véase: ARRÁEZ TOLOSA; MARTÍNEZ GARCÍA (2017).

³⁹ Para aclarar en lo posible estas dificultades, en el artículo ya comentado se tomó la decisión de numerar a los distintos Alonso de Pina, comenzando con el fundador del mayorazgo, Alonso de Pina I, y acabando con el sucesor del constructor del edificio, Alonso de Pina V. De todos modos, cuando la denominación se reduzca a Alonso de Pina, debe entenderse que se refiere al constructor de la casa palacio.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



3.
3.1.

[3.2.] Retrato idealizado del constructor del edificio Alonso de Pina IV como Escipión el Africano.

3.1. EL CONSTRUCTOR DE LA CASA, DON ALONSO DE PINA IV

El definitivo constructor del edificio y protagonista de este estudio sería por fin Alonso de Pina IV, hijo primogénito de Bernard Tárraga o Alonso de Pina III, y sobrino de Gaspar Tárraga o Alonso de Pina II, quien falleció sin descendencia masculina, lo que obligó a que el mayorazgo pasara a su hermano Bernard. Tras la muerte de su padre en 1566, este cuarto Alonso de Pina adquiere el vínculo, y tan solo nueve años después concluye las obras del edificio que se convertiría en su mayor legado. El constructor del inmueble debió nacer hacia 1525 y fue una personalidad fuera de lo común en la Almansa de aquellos años. Hombre de gran riqueza para los parámetros de la villa, alcanzó importantes nombramientos tales como el de regidor del concejo, y su figura se ve entrelazada con los más importantes acontecimientos de la sociedad almanseña de la segunda mitad del siglo XVI. [3.2.] Se trata sin duda de una figura de extraordinario interés para comprender la vida en la Almansa del momento, y su persona y las circunstancias que la rodearon merecen un estudio en profundidad que vaya más allá de lo analizado en este trabajo, mucho más centrado en cuestiones artísticas y arquitectónicas.

54
55

No obstante, es necesario hacer referencia a algunos datos que permitan contextualizar su repercusión en la localidad, pues no en vano toda la fachada que se analizará más adelante no es otra cosa que un monumental mensaje simbólico acerca de su ascendiente sobre sus propios paisanos. De su riqueza dan fe hechos como el préstamo de 1400 ducados al concejo de la villa para la continuación de los trabajos en la presa del Pantano,⁴⁰ así como la propiedad familiar de negocios tales como un prostíbulo en el solar que más adelante ocupará su mismísima casa palacio.⁴¹ Su nombre también aparece ligado a multitud de pleitos en relación a la ya citada Torre Grande o Burjazarón, pleitos en los que intentará siempre hacer valer su situación como potentado y prócer de la Almansa del XVI. Aparte de esta indudable posición económica, Alonso de Pina debió de recibir una educación privilegiada para la época, pues tal y como se verá a continuación era conocedor de la cultura clásica que desde comienzos del siglo venía filtrándose en las capas más cultas

⁴⁰ PEREDA HERNÁNDEZ (1986), p. 19.

⁴¹ PEREDA HERNÁNDEZ (1987), p. 269-272.

de la sociedad castellana. Seguramente contó con una nutrida biblioteca en la cual no debieron faltar autores clásicos, pues existen datos que demuestran que en su ámbito familiar más cercano se conocían aspectos de la cultura grecorromana. Quizá el ejemplo más evidente sea la existencia de una esclava de su padre de nombre Polixena, quien llegó a dar a luz a al menos tres niños entre 1531 y 1547 tal y como recogen las actas bautismales de la Iglesia de la Asunción.⁴² El nombre de Polixena remite inmediatamente al mundo homérico, pues se refiere a la hija de Príamo, rey de Troya, y futura amante de Aquiles en la epopeya helénica. La elección de un nombre de este cariz demuestra bien a las claras que el futuro constructor del inmueble creció rodeado de un ambiente en el que las referencias clásicas y humanísticas eran algo común, un hecho cuanto menos llamativo en la Almansa de aquellos años. Casado con Úrsula Tárraga,⁴³ Alonso de Pina IV fallecería en 1599 sin hijos varones, pasando el mayorazgo a un pariente de nombre Tomás Tallada, quien asumiría el mismo nombre y acabaría siendo señor de Novelé y baile de Játiva. A partir de ese momento, tanto el mayorazgo como la propiedad de la Casa Grande irán alejándose progresivamente de la localidad y de la inicial figura de su constructor, provocando que incluso su nombre desapareciera de la denominación del palacio.⁴⁴ Como se verá a continuación, nada más lejos de la voluntad original de Alonso de Pina IV, quien puso todo su empeño y esfuerzo en que su nombre, su linaje y su figura fueran recordados tanto en vida como después de su desaparición.

3.
3.1.

⁴² ARRÁEZ TOLOSA; MARTÍNEZ GARCÍA (2017), p. 296.

⁴³ En algunas ocasiones la esposa de Alonso de Pina también aparece citada como Viola Tárraga.

⁴⁴ En siglos posteriores el edificio pasaría a pertenecer a los condes de Cirat, de los que provendría una de sus denominaciones más conocidas.



4. HIPÓTESIS SOBRE LA AUTORÍA DE LA TRAZA 61



4.1. La recurrente relación con el Manierismo de Francisco del Castillo el Mozo 63



4.2. Otros posibles tracistas: de Juanes de Segura a Juan Inglés 71



4. HIPÓTESIS SOBRE LA AUTORÍA DE LA TRAZA

Antes de pasar a estudiar en profundidad las diferentes partes constituyentes del edificio, es necesario plantear la posible relación de la construcción con algún arquitecto de la segunda mitad del siglo XVI que pudiera aparecer como autor de las trazas de la casa. La labor no es fácil, pues a día de hoy no se conocen documentos ni fuentes primarias que puedan hacer intuir siquiera el origen geográfico de dicho creador. Los archivos relacionados con la familia de Alonso de Pina hasta ahora estudiados no han permitido localizar ningún nombre o pista que pudiera permitir una atribución totalmente fidedigna, lo que no implica que en un futuro pueda aparecer dicha información. Es por ello que, desde el primer momento en el que la Casa Grande [4.1.] se convirtió en objeto de estudio, todos y cada uno de los historiadores que han desarrollado alguna hipótesis sobre la autoría del edificio han debido basar sus deducciones en aspectos formales y comparativos. En este estudio se deberá por fuerza seguir esa línea de investigación historiográfica, si bien se intentará, dentro de lo posible, aportar alguna idea novedosa que venga a enriquecer el conocimiento del monumento.

60
61

En las siguientes páginas se repasará, en primer lugar, la relación ya establecida entre el monumento y la obra del arquitecto jienense Francisco del Castillo el Mozo. En este primer apartado no solo se realizará un análisis de lo ya expuesto sobre este tema, sino que se intentarán aumentar los ejemplos en los que la obra de del Castillo puede conectarse con la Casa Grande. En las últimas líneas se propondrán otros nombres como hipotéticos tracistas del diseño del edificio, si bien siempre basándose en cuestiones arquitectónicas y estilísticas, pues la ausencia de documentación es por desgracia patente.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



4.
4.1.

[4.1.] Imagen del patio interior de la Casa Grande.

4.1. LA RECURRENTE RELACIÓN CON EL MANIERISMO DE FRANCISCO DEL CASTILLO EL MOZO

Como ya se ha indicado, si hay un nombre que aparece de manera reiterada en la historiografía sobre la arquitectura de la construcción ese no es otro que el de Francisco del Castillo el Mozo (Jaén, 1528-Granada, 1586).⁴⁵ La práctica totalidad de los investigadores hacen referencia a este maestro jienense, hijo del también arquitecto Francisco del Castillo el Viejo, hermano y primo de los canteros Benito y Cristóbal del Castillo respectivamente, y miembro por tanto de una ilustre familia de alarifes que trabajaron principalmente en la zona oriental del territorio andaluz. **[4.2.]** Pese a la tradicional dificultad de definir lo que se conoce como Manierismo, parece claro a día de hoy que Francisco del Castillo⁴⁶ es el más genuino representante de lo que puede definirse como una arquitectura manierista de raíz italianizante, llena de atrevimientos formales y nuevas reformulaciones del vocabulario clasicista.⁴⁷

Aunque que no es el objetivo de este estudio el profundizar en la figura de este maestro, es obvio que deban hacerse algunas referencias biográficas para poder analizar la hipótesis de que del Castillo estuviera detrás de la traza de la casa palacio almanseña, tal y como han defendido los historiadores antes referidos. Nacido en Jaén, es enviado a Italia por su padre en 1545 cuando contaba con diecisiete años de edad, permaneciendo en territorio transalpino prácticamente una década hasta 1554. Serán los dos últimos años de su estancia italiana los más relevantes para su formación, pues no en vano trabajará en la construcción de la Villa Giulia de Roma para el Papa Julio III.⁴⁸ Tal y como se verá más adelante, lo aprendido en aquellos meses de 1552 y 1553 en el que era quizá uno de los encargos de arquitectura civil más importantes de aquel momento en toda Europa, será la base fundamental para buena parte de las posteriores obras de del Castillo a su vuelta a España. De hecho, si cuando se admira la fachada de la Casa Grande se oye un lejano eco de acentos italianos o un rumor de calles romanas y villas florentinas,

⁴⁵ Para un estudio pormenorizado de la figura de este arquitecto, las mejores fuentes siguen siendo los estudios de Arsenio Moreno Mendoza antes citados: MORENO MENDOZA (1984) y MORENO MENDOZA (1989).

⁴⁶ A partir de este momento, cuando se utilice el nombre de Francisco del Castillo se estará siempre haciendo referencia a Francisco del Castillo el Mozo.

⁴⁷ MORENO MENDOZA (1989), p. 11.

⁴⁸ LÓPEZ GUZMÁN (1994), p. 17-18.

[4.2.] Firma del arquitecto jienense Francisco del Castillo el Mozo.

el motivo de esa percepción no es otro que la relación del palacio almansaño con esa estética manierista italianizante de la que Francisco del Castillo se empapó a las afueras de la Ciudad Eterna.

4.
4.1.

En Villa Giulia el joven jienense pudo entablar contacto con figuras como Vasari o Miguel Ángel,⁴⁹ pero las personalidades a las que más cercano se mantuvo y de las que más influencias pudo adquirir, fueron el director del proyecto Jacopo Barozzi, más conocido como Vignola, y Bartolomeo Ammannati. En su etapa en Villa Giulia, Francisco del Castillo se centró en labores de estuquista y escultor, y por los libros de fábrica se sabe que su salario era considerable y bastante elevado para los estándares de la Roma del momento, lo que demuestra una más que notable pericia en su oficio.⁵⁰ La historiografía tradicional ha incidido en la importancia del conocimiento de la obra de Vignola y de los tratados de Serlio para explicar el desarrollo posterior de la arquitectura de del Castillo. Sin pretender contradecir estas más que fundadas teorías, sí que parece relevante incidir en la figura de Ammannati como clave para entender la deriva manierista que la arquitectura del maestro jienense mostrará a su vuelta a España. De hecho, su contacto con este último debió de ser constante y muy estrecho, pues no en vano del Castillo

⁴⁹ Para algunos investigadores como Fernando Marías, del Castillo pudo llegar a conocer y a colaborar antes con el Buonarroti que con el propio Vignola, pues entre 1546 y 1548 aparece un *Francisco Spagnolo* a las órdenes de Miguel Ángel. Véase: GALERA ANDREU (1992), p. 44.

⁵⁰ MORENO MENDOZA (1989), p. 46-48.

4. HIPÓTESIS SOBRE LA AUTORÍA DE LA TRAZA

4.1. La recurrente relación con el Manierismo de Francisco del Castillo el Mozo

trabajó fundamentalmente en la Fontana dell'Acqua Vergine del Ninfeo, principal realización de Ammannati en la Villa. [4.3.] Uno de los escultores y arquitectos manieristas más originales y fecundos, Ammannati desarrollará todo un nuevo vocabulario constructivo y ornamental, dando a luz algunas de las más importantes construcciones manieristas, no solo en Roma sino en toda Italia. Obras como el citado Ninfeo y las cariátides que lo decoran, o el Palazzo Pitti de Florencia, con su potente y llamativo almohadillado rústico que tanto recuerda al de la casa almanseña, son apenas dos ejemplos de las relaciones estilísticas entre el italiano y el español, relaciones que más adelante se desarrollarán en profundidad al analizar elementos concretos de la fachada como son las ménsulas antropomórficas con forma de cabeza humana.

A su vuelta a España en 1554, el panorama para un todavía joven del Castillo no está exento de dificultades. El ambiente arquitectónico



64
65

[4.3.] Particular del Ninfeo de Villa Giulia en el que del Castillo colaboró con Ammannati.

de la Andalucía oriental está absolutamente dominado por el alcaraceño Andrés de Vandelvira (Alcaraz, 1505-Jaén, 1575), y durante casi dos décadas la figura de del Castillo se mueve a la sombra del maestro de Albacete. Sin embargo, no se debe entender esta situación bajo una óptica conflictiva. Nada más lejos de la realidad. Las fuentes escritas demuestran que entre ambos arquitectos se estableció una relación de profundo respeto profesional, e incluso en algunos momentos parece poder atisbarse incluso algo parecido a una amistad.⁵¹

De hecho, cada uno pareció repartirse un ámbito de actuación diferenciado, con clientelas distintas a la vez que complementarias. El mucho más clasicista Vandelvira era bien visto en ambientes religiosos cercanos al obispado de Jaén, mientras que el más original del Castillo pudo poco a poco lograr encargos cada vez más relevantes dentro del mundo civil, encargos en los que mostrarse tan innovador que algunos historiadores han llegado a afirmar que las aportaciones de del Castillo constituyen algunas de las más significativas plasmaciones de la vanguardia arquitectónica europea.⁵² Entre los elementos claramente manieristas que el maestro jienense introducirá en sus construcciones civiles destacará, como se verá más adelante, el empleo asiduo del almohadillado rústico, hasta convertirse en una especie de firma personal que servirá, entre otros factores, para atribuir a su círculo de influencia obras como la propia casa palacio de Almansa. [4.4.]

4.
4.1.

Tras una serie de trabajos que podrían definirse como secundarios, e incluso en ocasiones a las órdenes del propio Vandelvira,⁵³ la muerte del alcaraceño en 1575 supone un nuevo periodo en la trayectoria de del Castillo. Pese a que en un primer momento sus aspiraciones sufren un evidente contratiempo al no convertirse en maestro mayor de la Catedral de Jaén, cargo que acabará ostentando Alonso Barba,⁵⁴

⁵¹ MORENO MENDOZA (2006), p. 72-73.

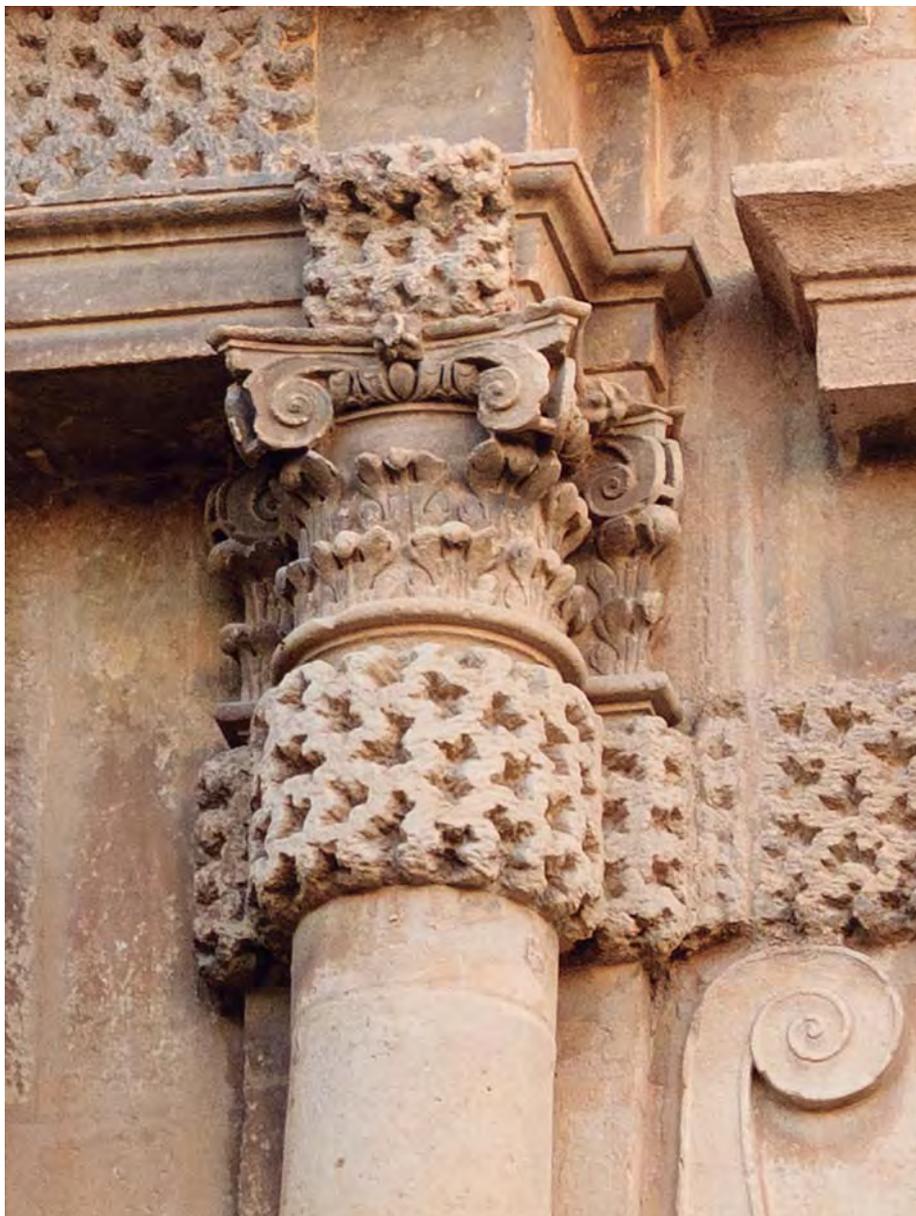
⁵² LÓPEZ GUZMÁN (1994), p. 17-18; MORENO MENDOZA (1989), p. 172.

⁵³ Entre estas obras pueden destacarse la Iglesia parroquial de Huelma (a partir de 1555), la Iglesia de Santa María de la Villa y la remodelación del campanario de la Iglesia de Santa Marta, ambas en Martos (1559 y 1565 respectivamente), así como la fuente monumental de los Caños de San Pedro en Jaén (1559), y la propia Iglesia de San Ildefonso de la misma capital jienense (1556 en adelante). En esta última obra puede apreciarse un inicial empleo de los estípites, los cuales había podido conocer de primera mano en el ya comentado Ninfeo de Ammannati en la Villa Giulia de Roma. Véase: MORENO MENDOZA (1989).

⁵⁴ Nacido hacia 1524, Alonso Barba será una de las personalidades más relevantes de la zona de Jaén durante la segunda mitad del XVI como íntimo colaborador de Vandelvira. Su sobrino Luis Barba realizará buena parte de las obras del tío, tanto antes como después de la muerte de este en 1595. Véase: GALERA ANDREU (1982), p. 39-41.

4. HIPÓTESIS SOBRE LA AUTORÍA DE LA TRAZA

4.1. La recurrente relación con el Manierismo de Francisco del Castillo el Mozo



66
67

[4.4.] Detalle del almohadillado de la Casa Grande.

los encargos fueron progresivamente haciéndose más importantes y continuos, aparte de que sí pudo alcanzar el cargo de maestro mayor del obispado.⁵⁵ Será durante los últimos veinte años de su vida cuando

⁵⁵ LÓPEZ GUZMÁN (1994), p. 17-18.

Francisco del Castillo recogerá los frutos de toda una trayectoria dedicada a la práctica y al estudio de la arquitectura. Es en la obra civil donde el manierismo y la originalidad del maestro alcancen sus más altas cotas, quién sabe si llevando a cabo lo ensayado alrededor de 1575 en Almansa. Con un estilo de clara impronta vigolesca y serliana, sumado a los referentes provenientes de Ammannati, la obra de del Castillo se posiciona a contracorriente de las tendencias herrerianas y puristas que predominaban en las últimas décadas del XVI. Sin desmerecer ninguno de los proyectos en los que del Castillo se involucra en aquellos años, hay una serie de construcciones que resultan de extremo interés por sus hipotéticas relaciones con la obra almanseña, por lo que en sucesivas páginas las referencias a las mismas serán constantes.

En Martos destacan la antigua Cárcel y Cabildo (1577), [4.5.] así como el Pilar de la Fuente Nueva (1584), ambas obras cumbre del Manierismo andaluz con evidentes paralelismos con la obra almanseña y a las que se volverá a hacer referencia en páginas posteriores. En Priego de Córdoba son de gran relevancia las Carnicerías Reales de entre 1576 y 1579, de nuevo con el empleo del almohadillado en la portada. De nuevo en la actual provincia de Jaén, en Andújar se debe citar el Palacio de los Cárdenas, atribuido por muchos al maestro y que guarda más de una similitud con la Casa Grande tal y como se verá a continuación.⁵⁶

4.
4.1.



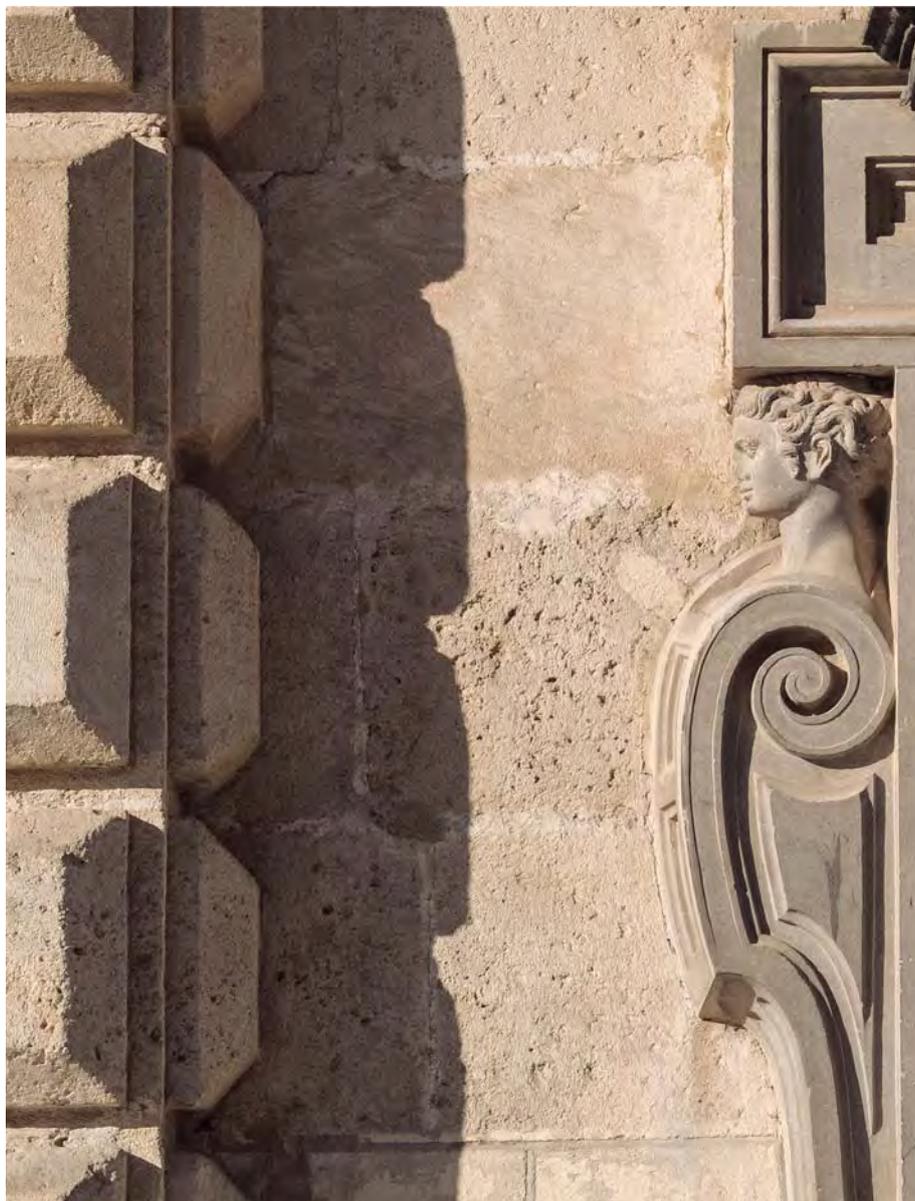
[4.5.] Los detalles manieristas de la Cárcel de Martos llegan hasta las aldabas de la puerta.

Y por último, es imposible no referirse a la Real Chancillería de Granada, para casi todos los estudiosos la obra más importante de Francisco del Castillo, encargo que no le llegaría hasta el final de su vida y que le sirvió como auténtico testamento arquitectónico, si bien durante siglos su autoría estuvo en discusión al ser atribuida la traza del palacio a otros maestros de mayor renombre. [4.6.] Incluso en otras obras de menor enjundia que los investigadores ponen en relación con la figura del arquitecto puede verse un hilo que las conecta con la traza almanseña.

⁵⁶ MORENO MENDOZA (1989), p. 216.

4. HIPÓTESIS SOBRE LA AUTORÍA DE LA TRAZA

4.1. La recurrente relación con el Manierismo de Francisco del Castillo el Mozo



68
69

[4.6.] Chancillería de Granada: almohadillado rústico y detalle antropomórfico junto a la ventana.

Puede ser el caso de la antigua Venta del Cortijo de la Torre, situada junto al camino real de Toledo a Granada y muy cercana a la pequeña localidad jienense de La Cerradura. Con su portada almohadillada y

claramente extraída de vocabularios serlianos, puede también ponerse en relación con el palacio de Alonso de Pina.⁵⁷

Las relaciones de la obra almanseña con estas últimas obras de del Castillo han sido estudiadas por los investigadores ya citados, y en el pormenorizado análisis que se realizará en capítulos posteriores será inevitable hacer mención a dichas hipótesis, si bien se intentará en todo momento aportar un nuevo punto de vista que pueda ampliar el conocimiento del monumento. En este punto quizá sea también de interés poder añadir algún otro nombre a la lista de posibles tracistas del edificio, maestros que pudieran estar residiendo en Almansa y que importaran desde territorios limítrofes las novedades que del Castillo estaba comenzando a desarrollar en Jaén, Córdoba y otros lugares.

4.
4.2.

⁵⁷ ESCOBEDO MOLINOS (2013), p. 4.

4.2. OTROS POSIBLES TRACISTAS: DE JUANES DE SEGURA A JUAN INGLÉS

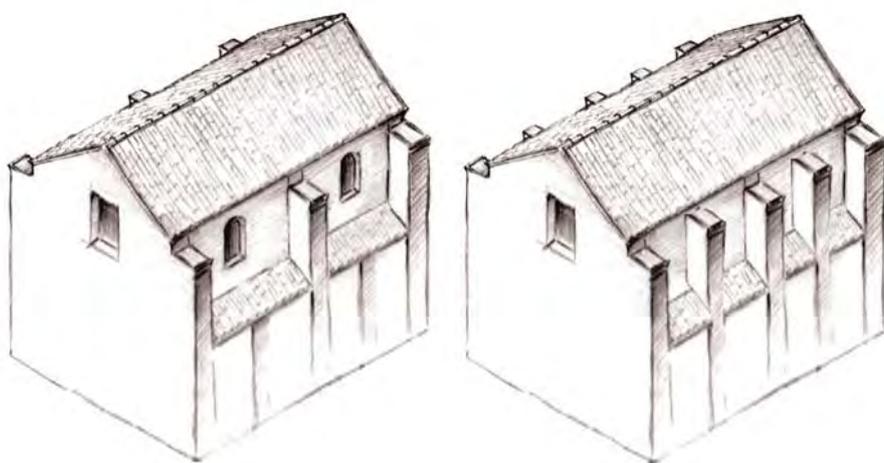
Con la cronología de 1575 como fecha de realización de la casa palacio de Alonso de Pina, el que Francisco del Castillo pudiera dar las trazas del edificio entra dentro de lo posible, aunque quizás no tanto de lo probable. El año de 1575 se encuentra justo a medio camino entre esa primera etapa tras volver de Italia en 1554, y las últimas dos décadas de su vida tras la muerte de Vandelvira y la consecución de encargos cada vez más importantes. ¿Pudo del Castillo llegar a desplazarse a Almansa por encargo de Alonso de Pina para diseñar su flamante palacio en el centro de la ciudad? Nada indica que sea imposible, pero no existe ninguna prueba documental que acerque siquiera al maestro jienense a esta zona concreta, como sí se verá que ocurre con el otro extremo del territorio andaluz. Es por ello que quizá sea más probable que algún maestro local o de procedencia más cercana, claramente influenciado por la estética manierista de del Castillo, pudiera haber dado las trazas, no solo de este edificio sino también de algunos otros de la actual provincia de Albacete que comparten rasgos formales y estilísticos más que llamativos. Alrededor del año 1575 existen noticias de varios maestros de cierto nivel que se encuentran, o bien trabajando en Almansa o bien realizando obras muy similares a algunas construcciones almanseñas y que tradicionalmente han sido relacionados con edificios de la ciudad.

70
71

En el primer caso se encuentra Juanes de Segura, maestro de la Iglesia de la Asunción de Almansa entre 1558 y 1575⁵⁸ que había sido contratado por el concejo almanseño para que levantara nuevos contrafuertes a espaldas de las capillas laterales del templo ante la amenaza de ruina.⁵⁹ [4.7.] Juanes de Segura trabajó durante casi dos décadas en la fábrica de la parroquial, si bien su trayectoria estuvo muy lejos de ser satisfactoria para el concejo de la villa, pues los numerosos encargos a los que hizo frente durante aquellos años le impidieron dedicarse al templo con el ahínco que se le reclamaba. Además de su labor como maestro de la Asunción, de Segura realizó obras en la Rambla Nueva, en la Encañada

⁵⁸ PEREDA HERNÁNDEZ (2006), p. 157.

⁵⁹ En esos contrafuertes pueden encontrarse restos de nervaduras góticas, lo que durante décadas planteó problemas de interpretación y datación de los mismos. Para una hipótesis sobre el porqué de esos restos góticos en unos contrafuertes todavía de este estilo, véase: MARTÍNEZ GARCÍA (2015), p. 76-91.



[4.7.] Trabajos de Juanes de Segura para recrear los contrafuertes en la Iglesia de la Asunción. (Dibujos: Francisco Catalán).

4.
4.2.

de la canal y en la Casa del Pósito,⁶⁰ y quién sabe si alguna otra más que hasta ahora ha permanecido en el olvido. Tras años de problemas, el 11 de julio de 1574 los regidores se quejan formalmente por la tardanza en las obras de la Iglesia, por lo que instan a los alcaldes a que obliguen a Juanes de Segura a continuar los trabajos, llegando a redactar un decreto de prisión contra el maestro en caso de que este se niegue a las exigencias de la villa.⁶¹ ¿Qué provocaba que Juanes de Segura no atendiera como era debido a sus obligaciones para con la obra de la Iglesia de la Asunción? ¿Es posible que estuviera absorbido por algún otro proyecto desde hacía algunos años y que por ello tuviera la fábrica de la parroquial casi abandonada? ¿Quizá había sido contratado por Alonso de Pina para que levantara su fabulosa residencia, justo al lado del mismo templo en el que no trabajaba como se esperaba? Es absolutamente imposible comprobar algo así, pero el contexto hace que esta hipotética alternativa sea plausible. Ahora bien, la idea general y estilística de la Casa Grande debió llegar a Almansa desde territorios cercanos a la órbita de Francisco del Castillo, por lo que de Segura habría sido, de estar en lo cierto, el realizador local de una estética manierista de raíces andaluzas y, en último término, italianas.

⁶⁰ PEREDA HERNÁNDEZ (2006), p. 266.

⁶¹ PEREDA HERNÁNDEZ (2006), p. 161.

4. HIPÓTESIS SOBRE LA AUTORÍA DE LA TRAZA

4.2. Otros posibles tracistas: de Juanes de Segura a Juan Inglés



[4.8.] Detalle de la bóveda de la Iglesia de Santiago de Orihuela.

72
73

Otros posibles maestros canteros que por aquellos años trabajaban en Almansa y que pudieran haber tenido algún tipo de relación con la residencia de Alonso de Pina son Martín de Avellaneda y Jorge Leal.⁶² El primero era oriundo de Cazorla (Jaén), mientras que Leal era vecino de Chinchilla, por lo que ambos pudieron haber conocido la obra de importantes autores como Vandelvira o del Castillo en la zona jiennense. De hecho, ambos trabajaban en la construcción del Pantano antes de la paralización de los trabajos en 1569, por lo que hasta la reanudación de las obras en 1578 bien pudieron trabajar en la Casa Grande. Su hipotética misión en la residencia de Alonso de Pina pudo ser dirigiendo el diseño del edificio o, lo que quizá sea más probable, colaborando en su realización bajo las órdenes de algún arquitecto de mayor renombre.

Una vez analizado los maestros locales puede analizarse la hipótesis de que algún arquitecto relacionado con la zona pudiera haber estado en conexión con la génesis y configuración del inmueble. Un nombre destaca por encima del resto: Juan Inglés, también conocido como Juan

⁶² PEREDA HERNÁNDEZ (1986), p. 7.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



4.
4.2.

[4.9.] Interior de la Iglesia del Colegio de Santo Domingo de Orihuela.

4. HIPÓTESIS SOBRE LA AUTORÍA DE LA TRAZA

4.2. Otros posibles tracistas: de Juanes de Segura a Juan Inglés

Anglés o Juan de Inglés. Arquitecto nacido en Tortosa (Tarragona), trabajó principalmente en la ciudad de Orihuela en obras como las iglesias de Santiago, [4.8.] del Colegio de Santo Domingo [4.9.] y en la propia Catedral, así como en la Iglesia de San Martín de Callosa de Segura.⁶³ En dos de las obras anteriores destacan dos portadas que pueden ponerse en relación con la arquitectura almanseña, lo que provoca que Inglés aparezca como un plausible realizador de la Casa Grande. Se trata de la portada de la sacristía del Convento de Santo Domingo, con un esquema similar a la de la portada de la casa palacio almanseña tal y como se analizará más adelante, y la portada de la Anunciación de la Catedral, obra tradicionalmente relacionada con Almansa.

En efecto, la relación de Juan Inglés con la villa almanseña ha estado siempre ligada al extraordinario parecido entre el primer piso de la portada de la Asunción de Almansa y la citada portada oriolana. Ya los investigadores Rafael Piqueras García y Miguel Juan Pereda Hernández pusieron de manifiesto esta similitud tan llamativa, estableciendo una posible conexión entre la obra de Inglés y la parroquial almanseña, si bien nunca ha existido una prueba documental que la corrobore.⁶⁴ [4.10.]

La fecha de la posible llegada de Inglés a Almansa estaría muy cercana a la de construcción de la Casa Grande, pues en 1574 se consideró necesaria la construcción de una fachada para el templo parroquial.⁶⁵ La relación de Inglés con la localidad siempre se ha considerado más que probable, pues no en vano su conexión con la actual provincia de Albacete es conocida documentalmente desde hace tiempo. De hecho, se sabe por su testamento de 1594 que trabajó en las Peñas de San Pedro y que llegó a ser maestro mayor de la actual Catedral de San Juan Bautista de Albacete en ese mismo año, lo que lo sitúa en una órbita cercana a la villa de Almansa en el último tercio del siglo XVI.⁶⁶ ¿Es Juan Inglés el maestro que trajo a Almansa las formas del Manierismo andaluz para que se materializaran en la residencia de Alonso de Pina? De nuevo es imposible saberlo con las pruebas documentales actuales, pero como se verá más adelante, existen paralelismos más que interesantes entre algunas obras del maestro de Tortosa y la construcción almanseña.

⁶³ CAÑESTRO DONOSO (2013), p. 311.

⁶⁴ PIQUERAS GARCÍA (2006), p. 299-301; PEREDA HERNÁNDEZ (2006), p. 172.

⁶⁵ *La necesidad que ay que la portada de la yglesia de esta villa se haga* (AHMA, legajo 1347, expediente 14, reunión de 4 de mayo de 1574).

⁶⁶ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ (1979), p. 122.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



4.
4.2.



[4.10.] De arriba abajo, portadas de la Catedral de Orihuela, de la Iglesia de la Asunción de Almansa y de la sacristía del Convento de Santo Domingo de Orihuela. (Fotografías de Óscar J. Martínez García y Sergio Mendoza Izquierdo).



5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO 81



5.1. El esquema general de la fachada monumental 83



5.1.1. Relaciones ya estudiadas con otros edificios manieristas 89



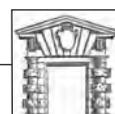
5.1.2. Nuevas hipótesis comparativas: construcciones religiosas 95



5.1.3. Nuevas hipótesis comparativas: construcciones civiles 98



5.2. Ecos serlianos en la arquitectura del exterior del palacio 107



5.2.1. Las ménsulas laterales en la moldura en acodo 108



5.2.2. Las ménsulas antropomórficas del cuerpo inferior 114



5.2.3. Los paneles decorativos bajo las ventanas 120



5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura 125



5.3.1. El escudo de armas y su potencia expresiva 125



5.3.2. El medallón con la empresa



137

5.3.3. El busto de Escipión en el frontón triangular



164

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

Una vez expuestos los posibles nombres de algunos hipotéticos tracistas en el apartado anterior, es hora de pasar a analizar en profundidad tanto el exterior como el interior del edificio, pues solo así se podrá avanzar en el planteamiento de posibles soluciones a las múltiples incógnitas que todavía plantea la construcción. Como ya se ha indicado anteriormente, el exterior de la casa palacio es de tal potencia arquitectónica, simbólica y visual que no es de extrañar que durante décadas haya sido el protagonista casi central de la práctica totalidad de los textos dedicados a la Casa Grande. En este análisis se intentará no solo profundizar en ámbitos y relaciones arquitectónicas ya revisadas por historiadores precedentes, sino al mismo tiempo ir un paso más allá y estudiar elementos que muchas veces han quedado algo arrinconados.

Entre estos últimos destacan la heráldica, el emblema o empresa circular, la figura de Escipión en el tímpano central y, principalmente, el posible significado global de todo el programa iconográfico y monumental de la fachada. En las siguientes líneas se realizará un comentario desde lo general a lo particular. Desde el esquema global del frontispicio hasta los detalles que marcan la idiosincrasia del monumento. Desde un conjunto monumental que condiciona la plaza en la que se instala junto con la cercana Iglesia de la Asunción, hasta los pequeños elementos heráldicos, simbólicos y literarios en los que quizá se escondan las verdaderas respuestas a los enigmas que el edificio plantea desde hace siglos.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



5.
5.1.

[5.1.] Vista general de la fachada de la Casa Grande.

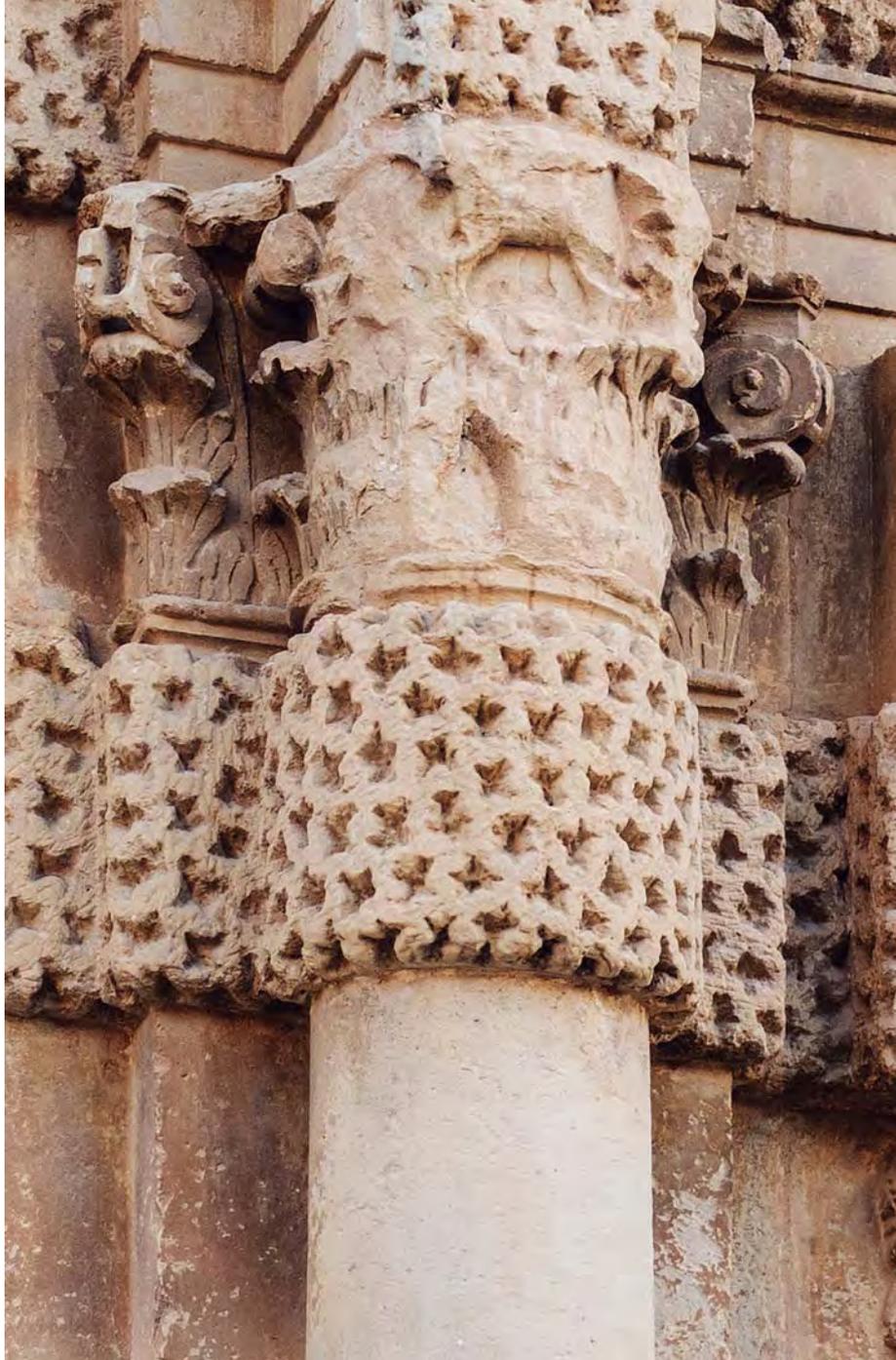
5.1. EL ESQUEMA GENERAL DE LA FACHADA MONUMENTAL

La gran fachada de la casa de Alonso de Pina tiene cerca de treinta metros lineales en dirección norte-sur en lo que hoy en día es la plaza de Santa María, tradicionalmente conocida simplemente como plaza de la Iglesia. La portada de piedra se encuentra algo desviada hacia la izquierda con respecto al eje central del frontispicio, quizá por alguna ampliación posterior del edificio hacia el norte, aunque el hecho de que tampoco esté perfectamente alineada en relación al patio interior podría dar a entender que la simetría absoluta y perfecta nunca se encontró entre las prioridades del maestro que la construyó. Toda la composición arquitectónica queda absolutamente condicionada por la monumentalidad de la portada pétreo, la cual ocupa la práctica totalidad de la altura del edificio, estando rodeada de hasta trece vanos para ventanas, ocho de ellos del mismo tamaño y situados en los dos pisos principales, y cinco más pequeños en un ático de menor desarrollo. Las tres ventanas de la planta baja poseen rejas metálicas, mientras que las cinco del primer piso presentan sencillos balcones de forja. Destacan los dos vanos que flanquean el cuerpo central de la portada, pues se integran en la misma al estar totalmente resueltos en cantería y ornamentados con el mismo repertorio formal que el resto de la entrada monumental. [5.1.]

82
83

Sin duda lo más interesante se encuentra en el cuerpo central, uno de los más espectaculares de un palacio de todo el Manierismo del siglo XVI. Se organiza en dos niveles principales, al igual que el resto de la fachada e incluso el patio interior al que más tarde se hará referencia. El nivel inferior está dominado por el gran arco de medio punto de la puerta principal de entrada al zaguán, arco que se encuentra enmarcado por una moldura en acodo que parece camuflarse entre la potencia de las dovelas. Esta moldura en acodo es un elemento de origen serliano que se repetirá por todo el exterior y el interior del edificio, como si de un leitmotiv ornamental se tratara, y al que habrá por fuerza que referirse en numerosas ocasiones en este estudio. Flanqueando la entrada se encuentran dos columnas con ambos capiteles muy dañados y adosadas sobre retropilastras, con su entablamento completo que sirve al mismo tiempo como elemento divisor entre los dos niveles en altura. Los capiteles se encuentran tan deteriorados que se hace difícil identificar el orden de los mismos, si bien el detalle de las retropilastras hace posible asociarlos con un orden compuesto. [5.2.]

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



5.
5.1.

[5.2.] Detalle del capitel izquierdo del primer nivel.

El segundo cuerpo mantiene características similares, pues sobre las columnas y retropilastras de la planta baja se elevan un par de columnas y retropilastras de la misma altura, ahora mucho mejor conservadas que las primeras y claramente identificables como de orden compuesto. También posee este segundo nivel un entablamento correctamente resuelto, pero en este caso las columnas no flanquean un arco de medio punto, sino un espacio rectangular dominado por un sorprendente motivo heráldico de potente desarrollo escultórico al que más adelante se le prestará la atención pormenorizada que merece. Es de destacar el medallón circular que aparece en el eje central de este segundo entablamento, el cual parece poner en relación visual y simbólica el enorme escudo heráldico inferior con el remate del frontón triangular que culmina la portada. Aparece en ese espacio triangular un busto en altorrelieve de un personaje vestido a la antigua al cual identifica la cinta que lleva en su frente como el general romano Escipión.

Hasta aquí el esquema arquitectónico no parece excesivamente original, si exceptuamos las particularidades de la emblemática y la escultura a las que se hará referencia en su momento, pero hay un elemento que convierte a la portada de la casa palacio en un ejemplo fantástico del Manierismo de finales del XVI. Ese factor no es otro que el profuso empleo del recurso del almohadillado rústico en todos los elementos constructivos del frontispicio. Basas y fustes de columnas, dovelas de arcos y dinteles, arquivadros, frisos y cornisas horizontales, y hasta el remate triangular del frontón, todos ellos están resueltos de esa manera. Por si este recurso no fuera ya de por sí tremendamente vistoso, en la Casa Grande se combina con el empleo del fajado, por lo que tanto en los elementos horizontales como en los verticales, se alterna la rugosidad de los sillares rústicos con la lisura de los fustes, los relieves de las platabandas y cornisas, o las molduras de los marcos de las ventanas y del frontón triangular. Se crea así un acusado contraste visual y plástico, incluso reforzado por la propia orientación de la fachada en dirección norte-sur, la cual provoca la aparición de intensas sombras en varios momentos del día.

El uso del almohadillado en la arquitectura civil había comenzado ya durante el Renacimiento italiano del Quattrocento, con ejemplos célebres como los de los palacios Medici Riccardi, Rucellai o Pitti, todos ellos en Florencia, y se había extendido a buena parte de Europa

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



[5.3.] De izquierda a derecha: zócalo arqueológico de la Cárcel de Martos y Palacio de Valdehermoso de Écija.

ya durante el XVI.⁶⁷ El almohadillado rústico estaba muy lejos de ser un mero recurso ornamental. Muy al contrario, a su evidente cariz decorativo venían a sumarse un buen número de significados simbólicos de enorme relevancia en aquella época. En efecto, una de las obsesiones de cualquier señor que encargara un palacio, ya fuera en Italia o en cualquier otro territorio, era la de conseguir legitimar su poder desde un punto de vista político, simbólico y arquitectónico.

5.
5.1.

Durante el Renacimiento y el posterior Manierismo, esta legitimidad estaba íntimamente ligada a la idea de la Antigüedad, pues no en vano los antiguos romanos eran vistos como modelos ideales a seguir, tanto en cuestiones militares como políticas, artísticas y culturales. La rusticidad e irregularidad de estos sillares venían a relacionarse por tanto con lo antiguo, así como con conceptos como los de fortaleza, potencia, seguridad e incluso severidad marcial.⁶⁸ A todo ello se unía la importancia de la heráldica, transmitida mediante escudos y blasones como los de la Casa Grande almanseña, para configurar finalmente un potente mensaje simbólico que a ninguno de los conciudadanos de Alonso de Pina debió de pasarle inadvertido. Este afán por recuperar valores antiguos con vistas a relacionarlos con nuevas construcciones modernas, es algo que aparece en otros edificios de la órbita de Francisco del Castillo, lo que vuelve a incidir de nuevo en la consabida relación de la Casa Grande con el maestro jienense. Sin duda el ejemplo más llamativo de esta fusión de antigüedad y modernidad *cinquecentista* se

⁶⁷ Algunos investigadores retrotraen el origen de la llamada *obra rústica* a algunas construcciones de Bramante como el Ninfeo de Genazzano. Véase: MULLER PROFUMO (1985), p. 106.

⁶⁸ LÓPEZ GUZMÁN (1994), p. 13.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.1. El esquema general de la fachada monumental

encuentra en la ya citada Cárcel de Martos, pues en la fachada lateral de la calle Real de San Fernando, este edificio de del Castillo se apoya literalmente en un zócalo formado por restos arqueológicos romanos.⁶⁹

[5.3.] Fragmentos de columnas, lápidas repletas de inscripciones y otros restos pétreos conforman una base clasicista tanto a nivel físico como simbólico, basamento sobre el que se levanta el nuevo edificio, el cual además muestra, tal y como se verá más adelante, un potente almohadillado fajado en su fachada principal.

En otros palacios andaluces del siglo XVI esta sustentación en lo antiguo es incluso más estrecha. Es el caso del Palacio de Valdehermoso de Écija, en cuya portada principal aparecen dos potentes semicolumnas flanqueando un cuerpo central de clara impronta plateresca. Lo llamativo de este edificio es que ese elemento arquitectónico está conformado por dos partes evidentemente diferenciadas. En la parte inferior ambas semicolumnas son en realidad dos grandes fragmentos monolíticos de fustes de antiguas columnas romanas, seguramente provenientes de alguna de las numerosas ruinas que pueblas el centro histórico de Écija.



86
87

[5.4.] Palazzo del Te de Mantua, obra de Giulio Romano.

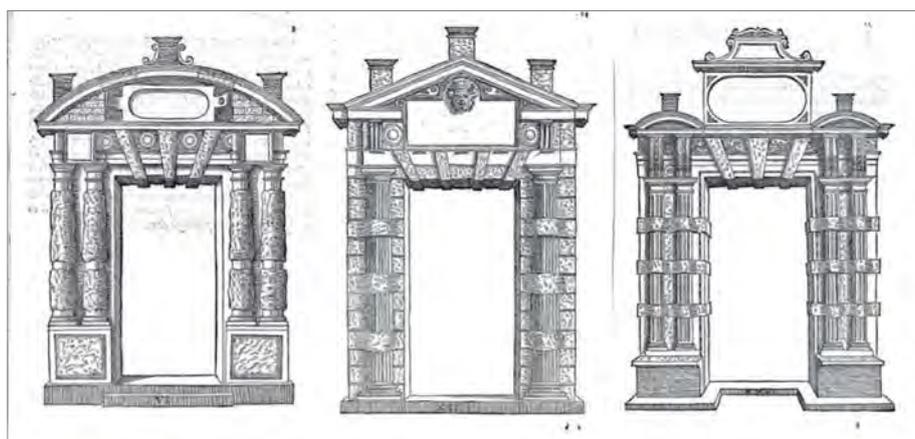
⁶⁹ SÁNCHEZ DE LAS HERAS (2006), p. 162-163.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina

Por otro lado, la parte superior de ambos elementos está resuelta ya en época renacentista mediante sillares que completan la estructura de la semicolumna, configurando un extraordinario híbrido entre lo antiguo y lo moderno, entre el pasado clásico y el presente renacentista de aquel siglo XVI. En Almansa, donde los restos romanos clásicos son por desgracia casi inexistentes, Alonso de Pina debió de conformarse con emplear el almohadillado rústico. Ahora bien, es casi seguro que, de haber tenido a su alcance alguna muestra arqueológica, la hubiera encastrado en algún lugar de su residencia con vistas a legitimar su valía como prohombre local.

Dicho esto, el arquitecto del edificio almanseño exploró las posibilidades ornamentales y expresivas del recurso del almohadillado de un modo comparable a las mejores obras de su tiempo. Entre los recursos decorativos empleados destaca sobremanera el uso del almohadillado rústico en combinación con la hipertrofia de las dovelas en el arco central y en las dos ventanas del primer piso, hasta el punto de convertir a las claves en auténticas piezas pinjantes que inundan el espacio de los vanos. Parece aquí dialogar el arquitecto, no tan solo con los citados Vignola o Ammannati, sino incluso con el Giulio Romano del Palazzo del Te de Mantua, en cuyo célebre patio central se introducen soluciones y novedades de un manierismo pocas veces superado en cuanto a heterodoxia y originalidad. [5.4.] Sin embargo, y pese a esta relación con la obra del discípulo de Rafael, tampoco pueden evitarse las relaciones con estampas de los tratados del ya citado Serlio [5.5.]

5.
5.1.



[5.5.] Láminas VI, XII y XXIII del *Libro Extraordinario* de Serlio.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.1. El esquema general de la fachada monumental 5.1.1. Relaciones ya estudiadas con otros edificios manieristas

como las láminas VI, XII y XXIII de su *Libro Extraordinario*, donde las dovelas alternas de almohadillado rústico del dintel parecen recordar la solución de la Casa Grande almanseña. En apartados posteriores de este estudio se incidirá en esta relación del edificio almanseño con la obra del arquitecto y tratadista italiano, pues no en vano se trata casi con toda seguridad de la más evidente influencia en la traza y diseño del palacio de Alonso de Pina.

5.1.1. Relaciones ya estudiadas con otros edificios manieristas

Esta fachada, con la intensidad visual del almohadillado rústico y su potencia simbólica gracias a la importancia de la heráldica, ha sido comparada tradicionalmente con algunas de las más importantes obras de la última etapa de Francisco del Castillo. Ya López Guzmán en 1984 asociaba el monumento almanseño con edificios como las Carnicerías de Priego de Córdoba, con su almohadillado en la portada, o la Cárcel y Cabildo de Martos, con la que comparte no solo la rusticidad de su exterior sino también la relevancia extraordinaria de la heráldica en la organización arquitectónica.⁷⁰ [5.6.] Los historiadores que han estudiado la Casa Grande no solo han visto similitudes con palacios o edificios civiles de del Castillo, sino que incluso han atendido a obras menos monumentales pero de igual interés formal y arquitectónico.

88
89

Es el caso del conocido como Pilar de la Fuente Nueva de Martos, obra de 1584 en la que aparece más de una conexión formal con la obra almanseña.⁷¹ Del Castillo realizó un buen número de fuentes,⁷² tipología constructiva que le sirvió como campo de experimentación para con el vocabulario manierista que había aprendido en Italia, pero esta de Martos es sin duda la más espectacular. Antiguamente situada en la plaza del mismo nombre y hoy desplazada a la avenida de Miraflores de la misma ciudad, posee apariencia edilicia, con tres cuerpos, el central más alto y unido a los laterales mediante volutas, con un frontón triangular rematando el conjunto como si de un auténtico hastial se tratara. Toda la fuente está resuelta con sillares almohadillados rústicos

⁷⁰ LÓPEZ GUZMÁN (1984), p. 446.

⁷¹ LÓPEZ GUZMÁN (1994), p. 14

⁷² Destacan entre sus fuentes la de los Caños de San Pedro en Jaén (1559), dos más en La Guardia de Jaén, así como otras dos en Martos: la citada de la Fuente Nueva y otra en la plaza del Ayuntamiento, hoy perdida. Véase: MORENO MENDOZA (1984).

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



5.
5.1.

[5.6.] Portada principal de la Cárcel de Martos, Jaén.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.1. El esquema general de la fachada monumental 5.1.1. Relaciones ya estudiadas con otros edificios manieristas

al igual que la casa palacio almanseña, y también aquí la heráldica asume un papel preponderante, en este caso con un enorme escudo de la Casa de Austria flanqueado por las columnas de Hércules con el lema de Plus Ultra, rematado por un águila imperial y enmarcado por un arco de medio punto. Pese a la mayor sobriedad del rusticado y las diferencias compositivas, las similitudes con el edificio almanseño son tan evidentes que no es de extrañar que desde hace décadas se hayan relacionado ambas construcciones. [5.7.]

Otro edificio cercano con el que siempre ha sido relacionada la Casa Grande es el Ayuntamiento de Chinchilla, en concreto con la fachada manierista del XVI, actualmente en la calle Fernando Núñez Robres. Tanto López Guzmán, Moreno Mendoza y los autores del volumen *Arquitectura de la provincia de Albacete*, relacionan formalmente varios de los elementos arquitectónicos de ambos edificios.⁷³ Si bien la



90
91

[5.7.] Pilar de la Fuente Nueva de Martos, Jaén.

⁷³ Varios de estos historiadores vinculan ambos edificios por la similitud de traza de los capiteles jónicos de las columnas del patio de la Casa Grande y de la fachada chinchillana, algo sobre lo que se profundizará más adelante. Véanse: LÓPEZ GUZMÁN (1994), p. 5; MORENO MENDOZA (1984), p. 216-217; GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ; SÁNCHEZ FERRER; SANTAMARÍA CONDE (1999), p. 337-339.



[5.8.] Comparación entre la zona superior de las portadas de Almansa y Chinchilla.

fachada de Chinchilla es definida como más cercana a la arquitectura de Andrés de Vandelvira y no tanto a la de Francisco del Castillo, ambas construcciones comparten numerosas características. Destacan entre las similitudes la importancia de los motivos heráldicos, en el caso de Chinchilla con un gran escudo con las armas reales de Felipe II rodeadas por el Toisón de oro, así como la monumentalidad de las figuras escultóricas, las cuales se introducen en la composición de una manera totalmente diferente a como ocurría en el anterior Plateresco. [5.8.] Si allí las esculturas parecían adoptar formas caprichosas e irregulares, en estas dos obras las figuras alcanzan grandes tamaños y aparecen muchas veces de cuerpo entero, convirtiéndose en cariátides, telamones o atlantes.⁷⁴

5.
5.1.

Por otro lado, tanto en Chinchilla como en Almansa aparecen figuras que flanquean el blasón heráldico central. En el Ayuntamiento chinchillano son dos personajes de torso desnudo que recuerdan vagamente la tipología de los estípites, mientras que en Almansa aparecen cuatro figuras: dos tenantes desnudos de menor tamaño flanqueando el escudo, y otras dos figuras vestidas de mayor porte que completan la composición heráldica, una masculina y la otra femenina. Por último, ambas portadas están coronadas por dos bustos de gran tamaño, el de Chinchilla en una venera semicircular, y el de Almansa en el ya citado frontón triangular. Solo difieren significativamente en los personajes representados, pues mientras que en la casa palacio almanseña está claro que el representado es el general romano Escipión el Africano, el busto del Ayuntamiento chinchillano ha sido relacionado, ora con el Padre Eterno ora con algún otro personaje masculino sin identificación segura. La cronología, del último cuarto del XVI, así como el evidente arcaísmo

⁷⁴ CHUECA GOITIA (1971), p. 365.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

- 5.1. El esquema general de la fachada monumental
- 5.1.1. Relaciones ya estudiadas con otros edificios manieristas



92
93

[5.9.] Portada del Palacio de los Cárdenas de Andújar.

de la talla escultórica, patente en ambas obras especialmente en los rostros de sonrisa hierática y ojos inexpresivos, hace que las posibles conexiones entre las dos fachadas sea más que probable.

La comentada rusticidad de la portada ha servido a algunos investigadores para poner a la Casa Grande en relación a un fenómeno más amplio que el de la obra conocida de Francisco del Castillo. Así, Nieto, Morales y Checa la conectan con todo un abanico de autores y obras que logran cristalizar las novedades manieristas en la zona de influencia andaluza.⁷⁵ Además de a Francisco del Castillo, entre los maestros más destacados citan a Ginés Martínez de Aranda, Cristóbal de Rojas, Asensio de Maeda o Hernán Ruiz III, y destacan el hecho de que el orden rústico en las portadas se extiende, no solo en la obra de del Castillo, sino en otras construcciones realizadas incluso en zonas limítrofes con la andaluza. Señalan aquí el Palacio Cobaleda Nicuesa de Jaén, el de los Cárdenas en Andújar, [5.9.] así como la Casa Grande almanseña, incurriendo, como ya se ha indicado, en el recurrente error de no citar bien a la familia de los Cirat, cuyo apellido cambian por Giralt.

5.
5.1.

Hasta aquí las hipótesis conocidas dentro de la historiografía especializada en relación a la residencia de Alonso de Pina y su relación con el Manierismo del XVI. En las siguientes líneas se intentarán aportar nuevas ideas que puedan ampliar el abanico de obras con las que el palacio almanseño posee evidentes vínculos, permitiendo de ese modo que futuras investigaciones puedan dilucidar definitivamente las incógnitas que todavía permanecen sin revelar. Partiendo de una serie de características básicas tales y como son el esquema compositivo de arco triunfal, el empleo de almohadillado rústico, la importancia de la heráldica en el piso superior y el remate triangular del cuerpo central, se aportarán a partir de este punto nuevas posibilidades de análisis del palacio almanseño. Se diferenciarán las obras comparadas en virtud de su naturaleza religiosa o civil, teniendo como es obvio mucha más relevancia las construcciones profanas, aunque sin desmerecer algunos ejemplos de arquitectura religiosa de indudable interés para el estudio de la Casa Grande.

⁷⁵ NIETO; MORALES; CHECA (1989), p. 559-562.

5.1.2. Nuevas hipótesis comparativas: construcciones religiosas

Pocas han sido las ocasiones en las que se han rastreado relaciones estilísticas entre la portada de la residencia de Alonso de Pina y edificaciones religiosas de décadas anteriores a su construcción. Sin embargo, y pese a que lógicamente los modelos que el señor almanseño pudo buscar para su edificio debieron estar más relacionados con otros palacios, en algunas muestras de arquitectura religiosa pueden encontrarse más que interesantes conexiones. La figura de Francisco del Castillo vuelve a ser protagonista de las primeras obras a comentar, mientras que en las siguientes aparecerán otros hipotéticos arquitectos que pueden establecer relevantes relaciones con la obra almanseña.

La portada de la Iglesia de San Ildefonso de Jaén es la primera construcción de interés. Obra de del Castillo comenzada en 1556 inmediatamente tras su vuelta de Italia, presenta un intento del todavía joven maestro por poner en práctica algunas de las novedades manieristas aprendidas en Roma.⁷⁶ Para historiadores como Moreno Mendoza, el modelo de esta portada serían los *Libros III* y *IV* de Sebastiano Serlio, además de las formas manieristas que del Castillo había conocido en su trabajo en Villa Giulia, mientras que otros autores la ponen directamente en relación con una lámina concreta de Serlio como es el frontispicio del *Libro IV*.⁷⁷ De este modo, en el himafrente aparecen dos potentes estípites flanqueando el arco de entrada, un cuerpo central elevado con un relieve de la imposición de la casulla al santo titular, y un frontón triangular habitado por un busto en relieve, seguramente representando a Dios Padre. Las formas estipitadas y el busto del personaje en el tímpano superior son elementos que aflorarán en obras de la posible órbita de del Castillo como el Ayuntamiento de Chinchilla o la misma Casa Grande.

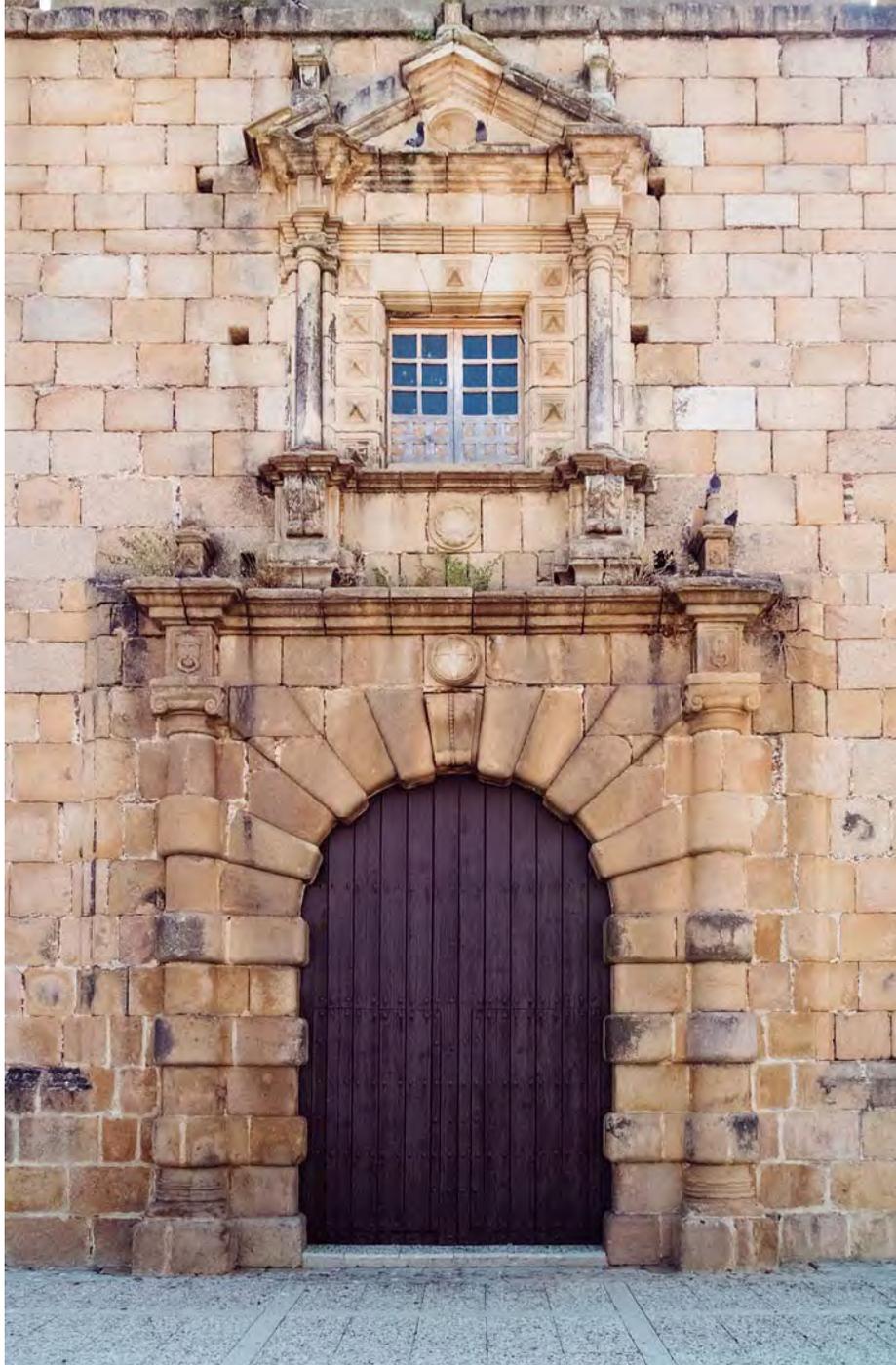
Otra construcción que se atribuye al maestro de Jaén es la Iglesia de la localidad pacense de Torremayor.⁷⁸ Por la documentación se sabe que del Castillo estuvo residiendo durante varias temporadas en Mérida mientras trabajaba en la reparación del antiguo puente romano en las décadas de 1560 y 1570. En base a este dato y analizando lo particular

⁷⁶ MORENO MENDOZA (1989), p. 148.

⁷⁷ ANGUITA TUÑÓN (1997), p. 22.

⁷⁸ MORENO MENDOZA (1984), p. 202.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



5.
5.1.

[5.10.] Portada principal de la Iglesia parroquial de Torremayor, Badajoz.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.1. El esquema general de la fachada monumental 5.1.2. Nuevas hipótesis comparativas: construcciones religiosas

de la portada del templo, con un almohadillado fajado sobre una composición de orden jónico que más bien parece remitir a la entrada de una casa palaciega, los historiadores la han puesto en relación con la órbita de del Castillo. [5.10.]

De hecho, para realizar esta atribución se han empleado los mismos argumentos que para relacionar la Casa Grande con del Castillo, por lo que es una pieza que por fuerza debe citarse en un estudio de este tipo. El esquema general de la portada posee alguna otra concomitancia con la obra almanseña: la aparición de dos medallones circulares en el eje axial de la fachada, aquí con una cruz y una venera relativos a Santiago como advocación de la iglesia, así como el remate triangular, sin relieve escultórico en Torremayor pero con una hornacina vacía que parece revelar que durante algún tiempo sí existió una imagen que habitaba el tímpano.

La última construcción religiosa que puede ponerse en relación con la Casa Grande se encuentra en la localidad alicantina de Orihuela, ciudad episcopal con la que la arquitectura almanseña ha tenido numerosos puntos en común desde tiempos medievales. Se trata de la portada de la sacristía de la iglesia del Convento de Santo Domingo de Orihuela, situada en uno de los claustros de ese magno complejo arquitectónico religioso.⁷⁹ Atribuida al arquitecto Juan Inglés,⁸⁰ del que ya se ha tratado como uno de los hipotéticos tracistas de la portada almanseña, posee también similitudes formales con las dos obras ya comentadas de este maestro: la portada de la Anunciación de la Catedral oriolana y la de la Iglesia de la Asunción de Almansa. De hecho, el primer nivel de esta pequeña portada del Convento de Santo Domingo presenta un esquema muy similar, con las mismas figuras del arcángel san Gabriel y la Virgen en las enjutas del arco principal que aparecen en las dos portadas ya analizadas.

Sin embargo, en este punto lo que resulta de interés es la configuración integral de la pieza. Como puede apreciarse en la imagen, [5.11.] sobre este primer nivel se levanta un cuerpo central más alto donde la heráldica tiene un papel preponderante. Dos tenantes sujetan un escudo rodeado de cueros, rematando todo el conjunto un nuevo tímpano triangular.

⁷⁹ CAÑESTRO DONOSO (2013), p. 220.

⁸⁰ BELDA NAVARRO; HERNÁNDEZ ALBADALEJO (2006), p. 164-165.



[5.11.] Comparación entre la portada de la sacristía del Convento de Santo Domingo de Orihuela y la Casa Grande almanseña.

5.
5.1.

Pese a que el lenguaje empleado por Inglés en la obra de Orihuela es a todas vistas más clásico, el esquema de la composición permite establecer la posibilidad de que, añadiendo las soluciones manieristas del almohadillado rústico, el resultado fuera un proyecto similar al de la casa palacio de Alonso de Pina. Por desgracia, al igual que ocurre en el caso de Francisco del Castillo, al hablar de la posible autoría de Juan Inglés solo se pueden aportar conjeturas basadas en coincidencias cronológicas y estilísticas, pues por ahora las pruebas documentales son inexistentes.

5.1.3. Nuevas hipótesis comparativas: construcciones civiles

En este epígrafe se diferenciarán a su vez tres tipologías principales como son las puertas monumentales, las portadas palaciegas y las fuentes. Es cuanto menos curioso que en ninguno de los estudios que han abordado el análisis de la Casa Grande se haya hecho referencia alguna a su hipotética relación con algunas de las puertas monumentales más relevantes de la arquitectura del XVI. Parecería lógico que, teniendo en cuenta la composición general de la fachada almanseña en forma de

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.1. El esquema general de la fachada monumental 5.1.3. Nuevas hipótesis comparativas: construcciones civiles



[5.12.] Puerta Nueva de Bisagra en Toledo, obra de Covarrubias.

98
99

arco triunfal, se hubieran podido establecer paralelismos con entradas monumentales como a las que se hará referencia en las próximas líneas. Se destacarán a continuación dos relevantes ejemplos, el primero mucho más relacionado con la potencia heráldica de la construcción, y el segundo más cercano a los simbolismos asociados con el almohadillado, pero ambos obra de dos de los más grandes arquitectos de todo el siglo XVI.

En relación a la importancia del blasón heráldico destaca la Puerta Nueva de Bisagra en Toledo, [5.12.] obra de Alonso de Covarrubias comenzada alrededor de 1547 y que recibió su apariencia exterior entre 1559 y 1576.⁸¹ Se trata de una de las construcciones que mejor aúna los valores arquitectónicos con los simbólicos, los elementos utilitarios con los alegóricos. Como nueva puerta defensiva para la ciudad de Toledo su organización no puede recibir ningún reproche, pero sin duda son los elementos intangibles los que hacen de esta puerta una obra maestra de la arquitectura de mediados del XVI. Configurada por dos potentes

⁸¹ NIETO; MORALES; CHECA (1989), p. 162; SANTOS BAQUERO (2006), p. 157.

torreones circulares de mampostería, su cuerpo central está resuelto empleando el recurso del almohadillado, el cual también remata los torreones laterales. La idea de fortaleza que transmite el almohadillado se ve sin embargo aquí eclipsada por las connotaciones simbólicas de la heráldica. En efecto, sobre el arco de la puerta se desarrolla un extraordinario blasón con las armas de la ciudad, rodeado por el águila bicéfala, situado entre las columnas de Hércules, y rematado por la corona imperial.⁸² El frontón triangular que culmina el conjunto no hace sino añadir puntos de coincidencia formal entre la portada de la residencia almanseña y esta insigne obra toledana.⁸³ Como ha quedado claro, las dos construcciones se resuelven como auténticos arcos triunfales que utilizan la arquitectura clasicista como lenguaje expresivo, uno para dar entrada a la antigua capital de Toledo, y otro para dar paso al interior de la casa de uno de los hombres más relevantes de la Almansa del XVI.

La segunda de las grandes entradas monumentales con las que existen paralelismos estilísticos es la Puerta de las Granadas de la Alhambra de Granada, [5.13.] obra de Pedro Machuca de hacia 1536. Levantada por el mismo arquitecto que estaba realizando la enorme residencia para el emperador en la colina de la Alhambra, tanto en el primer nivel del

5.
5.1.



[5.13.] Puerta de las Granadas de la Alhambra granadina en una tarjeta postal de la segunda mitad del siglo XX.

Palacio de Carlos V como en esta puerta, se realiza un uso masivo del almohadillado rústico. De orden toscano y tres vanos, el central de mayor tamaño que los otros dos, en el tímpano del frontón triangular aparece el escudo del emperador acompañado del águila imperial, constituyendo un claro mensaje simbólico de fortaleza. La rusticidad del almohadillado es mucho más acusada que en la Puerta Nueva de Bisagra, asemejándose más a la de la Casa Grande, y la idea de presentar al Emperador como invencible podría ponerse en relación con la aspiración de Alonso de Pina de aparecer

⁸² Nótese como en el escudo de la Casa Grande también un águila bicéfala aparece como cimera del blasón. Como se verá más adelante, el águila bicípite de Almansa puede estar relacionada con el apellido Tárrega o Tárrega, pero la similitud visual entre ambas soluciones heráldicas es evidente.

⁸³ El esquema de arco de medio punto con elementos almohadillados, gran blasón heráldico en el nivel superior y remate triangular será también empleado por Covarrubias en la portada norte del Alcázar, una de sus últimas obras en Toledo antes de morir en la misma ciudad en el año de 1570. Véase: NIETO; MORALES; CHECA (1989), p. 162.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.1. El esquema general de la fachada monumental 5.1.3. Nuevas hipótesis comparativas: construcciones civiles

ante sus paisanos como uno de los hombres fuertes de la ciudad a finales del XVI.⁸⁴

Si al analizar los casos de puertas monumentales se ha intentado comparar la Casa Grande con construcciones de dos de los mejores arquitectos del XVI, en los siguientes ejemplos la situación será totalmente distinta. En efecto, las portadas de palacios que se comentarán a continuación son a día de hoy de autoría anónima, lo que las asemeja al caso almanseño. Ahora bien, no es ese hecho lo único que comparten. Tanto la Casa Grande de Almansa, como el Palacio de los Adanero de Cáceres y los jardines del Palacio de Sotofermoso en Abadía (Cáceres), se encuentran en la periferia de la zona de influencia del Manierismo andaluz del XVI: el ejemplo almanseño en el extremo oriental de ese territorio y los dos casos cacereños en el flanco occidental. El estudio y comparación de estas edificaciones será si cabe más complejo, ya que la documentación sobre estas obras es muy somera y los trabajos de investigación muy escasos.

En una plazuela que se abre en el cruce entre las actuales calles del Adarve y del Arco de Santa Ana de Cáceres, se levanta el Palacio de los condes de Adanero, de manierista y almohadillada portada. [5.14.] Es llamativo el aparente olvido al que la historiografía arquitectónica ha sometido a esta obra.⁸⁵ Si bien es cierto que se encuentra en uno de los conjuntos monumentales más densos y bien conservados de Europa, resulta curioso que apenas existan referencias y datos ciertos sobre la construcción. Desde el primer momento sorprende la similitud con la casa palacio de Alonso de Pina, sobre todo en relación con el trabajo del almohadillado rústico, ya que la portada cacereña es mucho más austera que la de Almansa. Posee tan solo un nivel, con puerta adintelada de protuberantes dovelas almohadilladas como en Almansa, resuelto con un orden toscano y un gran frontón triangular que, de manera claramente manierista, rompe el desarrollo del entablamento para alcanzar un protagonismo tremendo en la composición. En algunos aspectos vuelve a poder relacionarse con lo serliano, pues en el *Libro IV* del arquitecto italiano pueden encontrarse paralelismos con alguna de las

100
101

⁸⁴ NIETO; MORALES; CHECA (1989), p. 105.

⁸⁵ El edificio también es conocido como Casa de los Ovando Mogollón o de los Ovando Adanero, pues fue en realidad la familia Ovando la que lo mandó construir a finales del XVI aunando dos casas preexistentes. Más adelante, al entroncar dicha familia con los condes de Adanero, estos últimos heredaron el palacio a comienzos del siglo XX.



5.
5.1.

[5.14.] Portada del Palacio de los condes de Adanero de Cáceres.

puertas recogidas en el orden dórico. [5.15.] Ningún autor de los citados lo pone en conexión con la obra de Francisco del Castillo, cuando es sabido, tal y como ya se ha comentado, que el jienense estuvo residiendo durante algunas temporadas en Mérida. Su estilo y relación directa con el Manierismo de espíritu serliano, hacen plausible que fuera trazada por el propio del Castillo, o bien por algún maestro local que se hubiera empapado de las ideas arquitectónicas del jienense durante la estancia extremeña del maestro. Algo muy similar pudo estar detrás del diseño de la portada de la Casa Grande, lo que no deja de ser sorprendente dada la distancia geográfica entre ambas poblaciones.

En la localidad extremeña de Abadía, cerca del límite entre las actuales provincias de Cáceres y Salamanca y a la vera del río Ambroz, se levantan las ruinas del Palacio de Sotofermoso, el cual debió de ser uno de los más extraordinarios de toda la península. En un privilegiado lugar en el que ya habían existido construcciones anteriores,⁸⁶ don Fernando

⁸⁶ No en vano, el propio nombre de la localidad deriva de la antigua existencia de una abadía cisterciense en el mismo lugar.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

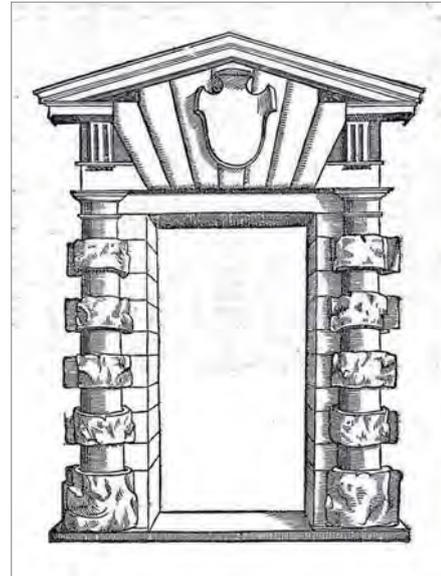
5.1. El esquema general de la fachada monumental 5.1.3. Nuevas hipótesis comparativas: construcciones civiles

Álvarez de Toledo, III duque de Alba, mandó construir unos fabulosos jardines alrededor del año 1555.⁸⁷ El proyecto pretendía convertir la antigua abadía-fortaleza en la que habían llegado a pernoctar los Reyes Católicos en 1487,⁸⁸ en un palacio renacentista a la manera de los que por aquel entonces el propio duque estaba conociendo en Italia.

El estado ruinoso de la actualidad hace difícil imaginar el lujo y la suntuosidad de la que gozó este lugar en la segunda mitad del siglo XVI, hasta el punto de que llegó a convertirse en un importante foco literario y cultural. De hecho, algunos de los más insignes representantes de las letras de aquel tiempo tuvieron relación con Sotofermoso, destacando entre ellos Boscán, Garcilaso de la Vega o el mismo Lope de Vega. Es este último quien en los siguientes versos hace alusión al clima privilegiado de la zona, el cual permitía que florecieran entre las tapias del jardín especies tan exóticas y poco comunes en la zona como los naranjos:

*Igual en el invierno y el verano
crece el naranjo con el fruto de oro
y cuando el monte más nevado y cano,
mejor se precia de su igual tesoro.*⁸⁹

Pese a que el conjunto todavía presenta numerosos elementos de interés tales como el patio mudéjar, lo más relevante para este estudio son las seis puertas que se abrían en el lado norte de la tapia que separaba el conocido como jardín bajo del curso del río Ambroz. En el año 1984 estas puertas recibieron una nomenclatura en un artículo de los investigadores María del Mar Lozano Bartolozzi y Alfonso Jiménez Martín.⁹⁰ Así, de este a oeste se pueden encontrar la capilla de las Uvas,



[5.15.] Ejemplo de portada del *Libro IV* de Serlio.

102
103

⁸⁷ NAVASCUÉS PALACIO (1993), p. 74.

⁸⁸ LAMPÉREZ Y ROMEA (1922), p. 54.

⁸⁹ NAVASCUÉS PALACIO (1993), p. 72.

⁹⁰ LOZANO BARTOLOZZI; JIMÉNEZ MARTÍN (1984).

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



[5.16.] Comparación de la puerta dórica de Sotofermoso y dos láminas del tratado de Serlio.

5.
5.1.

la cual presenta un marcado esviaje en su traza, las puertas Dórica, del Reloj, de Cleopatra y de la Guerra, y, por último, la capilla de Plutón, todas ellas con claras relaciones con los grabados de los tratados de Serlio y numerosas similitudes con soluciones manieristas empleadas en Almansa. Destaca por su semejanza con la portada almanseña la nombrada como puerta Dórica, con un gran arco central flanqueado por pilastras toscanas de acusado almohadillado y un cuerpo superior con un amplio panel rectangular rematado por frontón triangular y flanqueado por dos ménsulas laterales, motivo que también aparece en Almansa y al que se le dedicará un epígrafe específico más adelante. En las últimas láminas del *Libro Extraordinario* de Serlio pueden encontrarse estampas que, si bien no son exactamente iguales a la puerta de Sotofermoso, sí que tienen obvias reminiscencias.⁹¹ [5.16.] Nótese que, teniendo en cuenta que este libro de Serlio se publicó por vez primera en Lyon en 1551, el duque de Alba estaba introduciendo en la misma década de 1550 formas arquitectónicas de una tremenda novedad en un apartado rincón extremeño. Quién sabe si algún maestro español vio esas puertas y decidió también llevarlas a cabo en otro rincón, pero esta vez del este de la actual provincia de Albacete.

Para Navascués Navarro, estas obras de extraordinaria inventiva y originalidad son obra de un grupo de estuquistas y alarifes venidos

⁹¹ Se trata de los veinte diseños que el arquitecto italiano incluye al final del *Libro Extraordinario* con la denominación de *Venti porte dilicate*.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.1. El esquema general de la fachada monumental 5.1.3. Nuevas hipótesis comparativas: construcciones civiles

directamente desde Italia y retornados a territorio transalpino al acabar el encargo del duque de Alba, pues no existe parangón ni similitud con ningún taller español del momento.⁹² ¿Es eso así y ningún artista español tuvo relación con esta obra? Y aun pudiendo ser ello cierto, ¿cabe la posibilidad de que un autor como el propio Francisco del Castillo o alguien de su entorno pudiera haber visto estos jardines en su momento de máximo esplendor en la década de 1560? Son simplemente hipótesis, pero lo que es cierto es que, con apenas quince años de diferencia, aparecieron en los extremos de la zona sur de la península dos obras de un manierismo tan sorprendente como el Palacio de Sotofermoso y la Casa Grande almanseña.

Para terminar con las muestras arquitectónicas de la segunda mitad del XVI que podrían tener conexión formal con el palacio de Alonso de Pina y haber servido como modelo inspirativo, el foco vuelve a acercarse a la zona oriental de Andalucía. En la plaza de Santa María de Baeza, y sirviendo como vínculo arquitectónico y visual entre las moles del Seminario de San Felipe Neri y la Catedral, se levanta la Fuente de Santa María. [5.17.] Construida en 1564 para conmemorar la traída de aguas a la ciudad, sería obra de Ginés Martínez de Aranda tal y como consta en una de las cartelas epigráficas, quien más adelante desarrollaría buena parte de su carrera en territorio gallego.⁹³ Constituye una de las fuentes más relevantes de toda Andalucía, con un desarrollo a modo de arco triunfal en el que tanto la escultura monumental como la heráldica juegan un papel fundamental, algo análogo a lo que ocurre en la Casa Grande.

104
105

En el nivel inferior aparecen hasta ocho cariátides decorativas de pequeño tamaño, mientras que en el cuerpo central superior pueden encontrarse cuatro telamones más, de mayor escala y flanqueando dos grandes escudos de Felipe II, uno en cada cara de la fuente. El remate triangular no viene más que a reforzar el parecido compositivo con la casa palacio de Alonso de Pina, quien como ya se ha visto, parece haber escogido como modelos y paradigmas para su residencia almanseña toda una pléyade de construcciones destinadas a manifestar el poder de reyes y emperadores, quizá queriendo expresar esa misma idea de soberanía pero en el ámbito local almanseño.

⁹² NAVASCUÉS PALACIO (1993), p. 76.

⁹³ NIETO; MORALES; CHECA (1989), p. 221; CRUZ CRUZ (2011), p. 91-92.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



5.
5.2.

[5.17.] Fuente de Santa María de Baeza.

5.2. ECOS SERLIANOS EN LA ARQUITECTURA DEL PALACIO

*Serlio entiende por ornamento el concreto conjunto de motivos y detalles que, en última instancia, constituyen el revestimiento rústico de muros y estructuras, la presencia de tarjas, símbolos y motivos icónicos.*⁹⁴

Aparte de la configuración general de la fachada, sobre la cual ya se han comentado sus evidentes relaciones globales con formas serlianas y vignolescas, existen tres elementos decorativos concretos que permiten un análisis en profundidad sobre la importancia de los tratados de Serlio en la arquitectura española del XVI y, por ende, en la Casa Grande. En siglos posteriores otros arquitectos y tratadistas como Palladio tuvieron quizá una mayor influencia, pero la segunda mitad del XVI está absolutamente dominada por el ascendiente que las imágenes de los tratados de Serlio tuvieron en la práctica totalidad de maestros activos en aquel momento. Esta relevancia fue muy evidente también en la zona suroriental de la península donde se encuentra Almansa,⁹⁵ por lo que no es de extrañar que las concomitancias entre una obra como la Casa Grande y algunas láminas de los libros de Serlio sean evidentes.

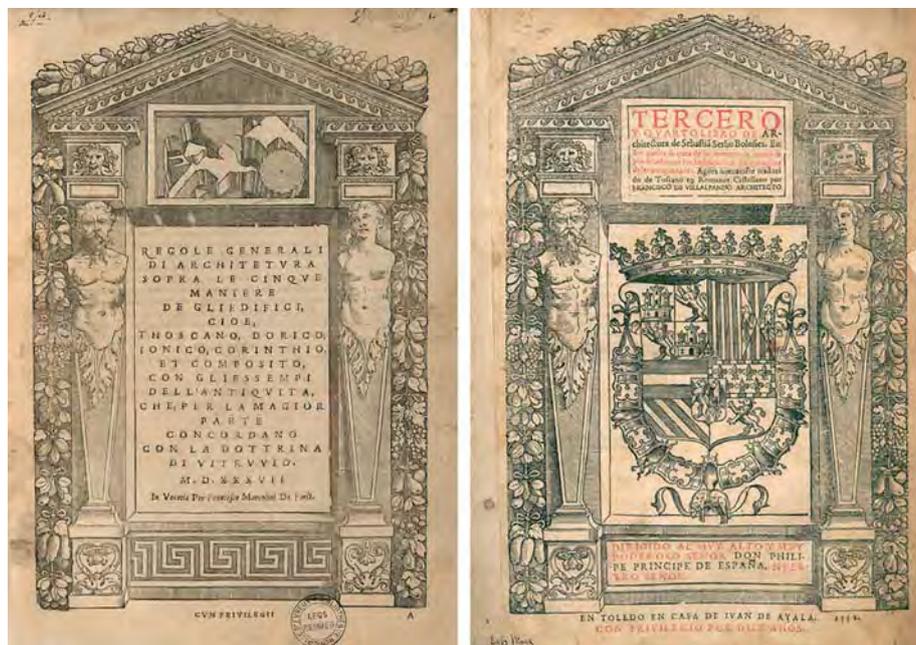
106
107

En las bibliotecas de los arquitectos de la época se podían encontrar, tanto ejemplares en italiano de las múltiples ediciones publicadas desde que en 1537 apareciera el *Libro IV* dedicado a los cinco órdenes, como volúmenes ya traducidos al castellano. La primera edición del Serlio en España fue la publicada por Juan de Ayala en Toledo en el año 1552, en la cual se recogieron los *Libros III y IV* dedicados al estudio de las antigüedades y a los comentados cinco órdenes arquitectónicos. [5.18.] Pese a que la totalidad de la obra de Serlio tuvo un enorme impacto en la arquitectura de su tiempo, son sin duda el *Libro IV* y el *Libro Extraordinario* los que más claramente influyeron en los arquitectos del XVI, quizá por ser el primero en aparecer y el más original, respectivamente.⁹⁶ De hecho, casi todas las referencias que se realizarán a continuación tendrán como modelo láminas pertenecientes a dichos

⁹⁴ MULLER PROFUMO (1985), p. 245.

⁹⁵ LÓPEZ GUZMÁN; GUZMÁN PÉREZ (1984), p. 444.

⁹⁶ Este último *Libro extraordinario* ofrece cincuenta modelos de puertas divididos en dos grupos: primero un corpus de *Trenta porte rustiche* (treinta puertas rústicas), y más adelante *Venti porte dilicate* (veinte puertas delicadas), todas ellas ilustradas con fantásticas estampas en las páginas impares y comentadas textualmente en las pares.



5.
5.2.

[5.18.] A la izquierda, portada de la primera edición del Serlio de 1537. A la derecha, portada de la primera edición española de los tratados serlianos de 1552.

libros del tratado del boloñés, aunque también aparecerán referencias al *Libro VII*, publicado ya en 1575. En muchos de los análisis de investigadores que se han referido a la residencia ya se han aportado relaciones formales con diversas láminas de estos tratados, por lo que en los siguientes epígrafes lo que se intentará es ampliar y completar dichos estudios con nuevas comparaciones y conexiones formales y estilísticas.

5.2.1. Las ménsulas laterales en la moldura en acodo

Ya Rafael López Guzmán en su *Cuaderno de Estudios Locales* dedicado a la casa palacio, afirmaba sin tapujos que uno de los elementos más originales del vocabulario arquitectónico empleado por el desconocido arquitecto del edificio era este tipo especial de ménsula.⁹⁷ Se trata en efecto de una ménsula utilizada de forma lateral y no frontal como es lo común, además de estar cobijada en el altorrelieve de la moldura en acodo que decora múltiples elementos del edificio, configurando un detalle ornamental de marcado manierismo y mucho menos habitual de

⁹⁷ LÓPEZ GUZMÁN (1994), p. 11.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

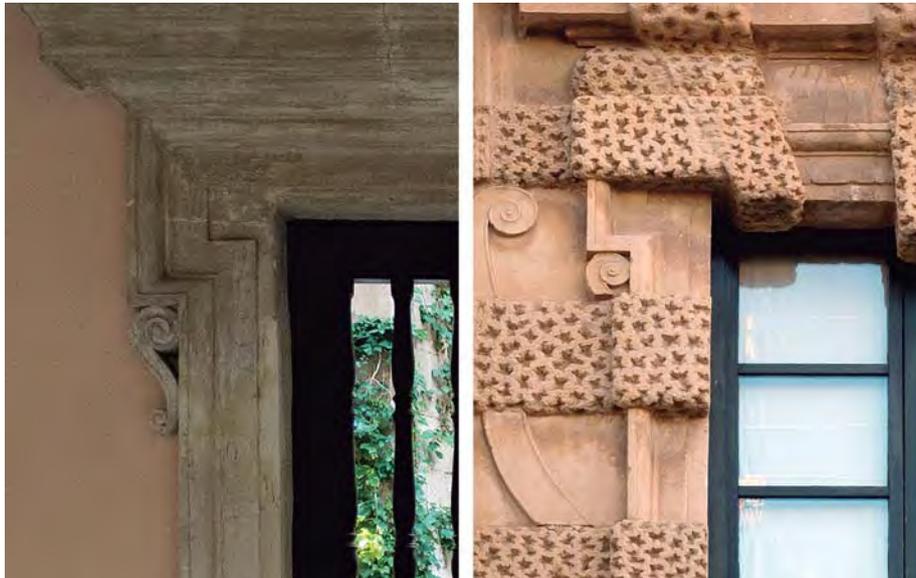
5.2. Ecos serlianos en la arquitectura del exterior del palacio

5.2.1. Las ménsulas laterales en la moldura en acodo

lo que podría parecer. [5.19.] Es por este carácter tan poco común por lo que se presenta como un elemento de enorme interés para intentar establecer relaciones arquitectónicas con otras obras y maestros del entorno. En el palacio almanseño este motivo ornamental aparece repartido tanto por la fachada como por el interior del patio, pero siempre presente en la ornamentación de ventanas y de puertas. En el frontispicio se pueden encontrar decorando las dos ventanas del primer piso que flanquean el cuerpo central, casi ocultas por el almohadillado rústico. Parecen dialogar formalmente tanto con los aletones que parten del cuerpo central, también parcialmente cubiertos por el almohadillado, como con las volutas decorativas de los dos paneles bajo esas mismas ventanas, paneles que se analizarán más adelante.

Por otro lado, en el interior del patio se sitúan en las cuatro puertas que se abren desde el mismo: en la del zaguán de entrada en sus dos caras, en las dos que hoy en día dan al jardín, así como en la que daba acceso a la zona residencial. Por último, también aparecen en las dos ventanas de la pared norte colindante con las estancias principales, con lo que se completa un abanico de soluciones decorativas más que interesantes. El mismo López Guzmán relacionaba este elemento con la obra de Serlio, en concreto con la portada XVII de las *Venti porte dilicate* del Libro

108
109



[5.19.] Detalle de dos de las ménsulas laterales en moldura en acodo de la Casa Grande.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



[5.20.] De arriba a abajo y de izquierda a derecha: puertas I y XVII de las *Venti porte dilicate* del *Libro Extraordinario* y láminas 109 y 187 del *Libro VII*.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.2. Ecos serlianos en la arquitectura del exterior del palacio 5.2.1. Las ménsulas laterales en la moldura en acodo

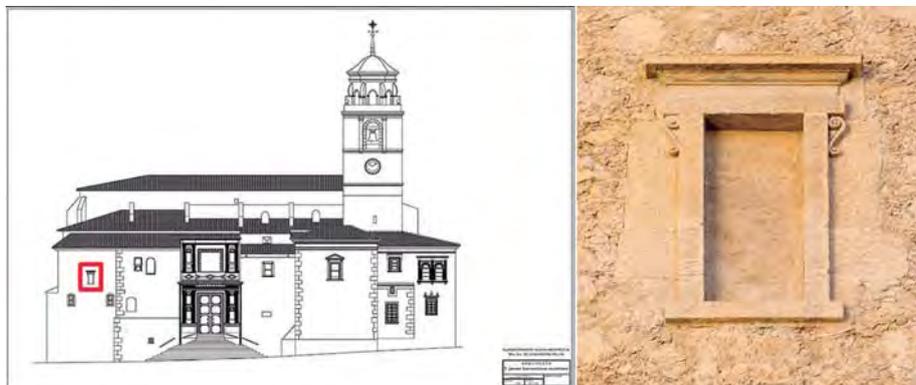
extraordinario del boloñés, así como con ejemplos miguelangelescos como los Palacios capitolinos y la Porta Pía, ambos en Roma.

Los paralelos no se quedan ahí. En el propio tratado de Serlio este tipo de ménsula aparece también en la primera de las *Venti porte delicate*, si bien con un mayor tamaño y no de una manera tan fidedigna como en la número XVII. Por último, si bien es cierto que la fecha de publicación del tratado y de realización de la Casa Grande coincidirían, es necesario indicar que en el *Libro VII* de 1575 también aparecen láminas que directamente remiten a estas ménsulas laterales. Este libro, publicado de manera póstuma en la ciudad alemana de Frankfurt, trata específicamente de la arquitectura residencial, centrándose en proponer modelos para palacios, villas y otros tipos de viviendas, por lo que es un escrito directamente relacionado con la tipología edilicia de la Casa Grande. En lo que se refiere a los paralelos formales, estos pueden encontrarse en portadas de las láminas 109 y 187, en las cuales aparecen dos puertas con las citadas ménsulas utilizadas de una manera idéntica a la que se empleó en la residencia almanseña. [5.20.]

Encontrar otras obras cercanas con este tipo de recurso no es en absoluto sencillo. En las construcciones de Francisco del Castillo no aparece empleado en ningún caso, algo extraño en vista de las numerosas coincidencias entre las soluciones arquitectónicas del maestro de Jaén y la obra almanseña. Tampoco en las obras oriolanas de Juan Inglés se aprecian rastros de su utilización. También se encuentra ausente en las más importantes construcciones relacionadas con el Manierismo español del XVI de impronta serliana. Parece como si de una auténtica firma de autor se tratara, poco llamativa a priori pero tremendamente original cuando se analiza en el contexto de la arquitectura de su tiempo. Sin embargo, y pese a lo complejo de su rastreo, se han podido encontrar tres empleos similares en obras *cinquecentistas*. Se trata de dos edificios relativamente cercanos como son la Iglesia de la Asunción de Hellín (Albacete) y la Casa de los Morales de Úbeda (Jaén), y otro en el ya comentado Palacio de Sotofermoso de Abadía (Cáceres).

El primer ejemplo se trata de una ventana, hoy cegada, en la fachada principal de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Hellín, fachada recayente a la plaza de la iglesia de la localidad albaceteña. Dicha ventana corresponde a la capilla de san Ildefonso, una de las cuatro que se abren en el lado de la epístola del templo hellinero, capilla

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



[5.21.] Ventana de la Iglesia de la Asunción de Hellín. (Alzado: Javier Barrachina).

de interior sobrio y de marcado geometrismo arquitectónico, lo que sirve a algunos historiadores para fecharla a finales del XVI e incluso comienzos del XVII.⁹⁸ Por desgracia, nada se dice de la ventana del exterior ni en este ni en otros estudios sobre la parroquia de Hellín, por lo que tan solo puede elucubrarse una relación evidente con modelos serlianos y con maestros que pudieran trabajar dentro de la órbita de lo vandelviresco. La similitud entre las puertas y ventanas del patio de la Casa Grande y este pequeño elemento arquitectónico de Hellín es tan alta, que puede aventurarse que quizá un mismo maestro haya estado detrás de ambas construcciones, aunque de nuevo se trata tan solo de una hipótesis de imposible comprobación a día de hoy. [5.21.]

5.
5.2.

En segundo lugar es preciso citar la Casa de los Morales en la ciudad jienense de Úbeda. En un centro monumental de extraordinaria riqueza en edificios y construcciones renacentistas entre los que destacan varias obras maestras del alcaraceño Andrés de Vandelvira, esta modesta residencia es de sumo interés para este estudio concreto. Eclipsada por la pléyade de palacios y casas solariegas de la población y prácticamente olvidada por la historiografía tradicional, en su humilde portada ofrece la consabida ménsula lateral en moldura en acodo, algo que como se ha comprobado dista mucho de ser algo común en la arquitectura de su tiempo. [5.22.] Este elemento se encuentra situado flanqueando la ventana central del segundo nivel de la portada, y completa el austero programa decorativo de esta típica casa ubetense del XVI. De molduración algo más compleja y delicada que los ejemplos almanseños y hellineros,

⁹⁸ GARCÍA-SAÚCO; SÁNCHEZ; SANTAMARÍA (1999), p. 333.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.2. Ecos serlianos en la arquitectura del exterior del palacio

5.2.1. Las ménsulas laterales en la moldura en acodo



[5.22.] Portada de la Casa de los Morales de Úbeda y detalle de la ménsula lateral.

se trata sin duda de nuevo de la aplicación de un elemento serliano a la arquitectura civil de la zona suroriental de la Península, por lo que puede ponerse en relación directa con el palacio de Alonso de Pina, si bien de nuevo se desconoce por el momento la autoría del proyecto. Por último, indicar que esta casa solariega puede ponerse en relación con la Casa Grande a partir de un segundo elemento. Se trata del diseño de los capiteles jónicos de la fachada de la residencia ubetense, de traza muy similar a los del patio almanseño, con volutas muy geométricas y macizas. En posteriores apartados se reflexionará con mayor profundidad sobre dichos capiteles y otros posibles paralelismos con obras cercanas.

112
113

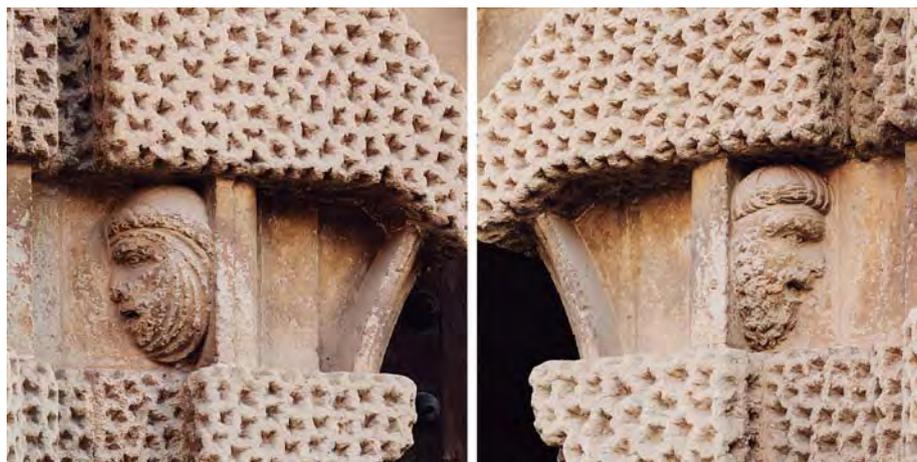
Por último, en el ya citado palacio extremeño de Sotofermoso también aparece un empleo de esta ménsula lateral claramente relacionado con referentes de los tratados de Serlio. La ménsula puede encontrarse en la ya comentada puerta Dórica de la tapia entre el jardín y el curso del río Ambroz, en este caso no dentro de la moldura en acodo como en Hellín o Almansa, sino bajo el frontón triangular que remata el conjunto (véase figura 5.16.). En este caso, el tímpano alcanza una anchura mayor que el panel rectangular inferior, diferencia de tamaño que se salva visualmente mediante la colocación de este tipo de ménsulas. La relación con Almansa no es obviamente directa, pero sirve para poner

en su contexto un elemento tan heterodoxo y original en la arquitectura de la segunda mitad del XVI. Para terminar el comentario sobre estas ménsulas laterales, indicar que su empleo se generaliza de manera extraordinaria durante el periodo barroco, pudiendo encontrar múltiples ejemplos a lo largo y ancho de la geografía europea, especialmente en portadas de iglesias y templos, así como en entradas secundarias de todo tipo de edificaciones.

5.2.2. Las ménsulas antropomórficas del cuerpo inferior

Un detalle que puede llegar a pasar inadvertido entre la profusión decorativa y arquitectónica de la fachada de la Casa Grande son otras dos ménsulas colocadas a ambos lados de la puerta de entrada, pero esta vez con aspecto antropomórfico. Se trata en efecto de dos cabezas, la de la izquierda femenina, a juzgar por la cabeza totalmente cubierta por un pañuelo, y la del lado opuesto masculina, barbada y vistiendo una especie de turbante. [5.23.] Hasta la fecha, ningún historiador se ha planteado en profundidad una posible explicación de estas extrañas cabezas en un palacio del XVI almanseño, pero es posible que su presencia sea una de las claves para una interpretación iconológica global de la fachada y, por ende, de todo el edificio. ¿A quiénes representan esas dos cabezas? ¿Son personajes concretos e individuos reconocibles, o son más bien símbolos que remiten a un grupo de población determinado? Quizá en su indumentaria esté la clave para una posible interpretación, pues se trata de

5.
5.2.



[5.23.] Ménsulas antropomórficas con forma de cabeza a ambos lados de la puerta principal de la Casa Grande.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.2. Ecos serlianos en la arquitectura del exterior del palacio 5.2.2. Las ménsulas antropomórficas del cuerpo inferior



[5.24.] Moriscos de Granada en el manuscrito del alemán Christoph Weiditz (1529).

un atuendo que remite inmediatamente al mundo musulmán y que puede ser relacionado con la realidad histórica de los años inmediatamente anteriores a la construcción de la vivienda. Es obvio que, en la segunda mitad del siglo XVI no existían ya musulmanes en la Corona de Castilla, y la posibilidad de que estas cabezas pudieran simbolizar a antiguos seguidores de la fe islámica casi una centuria después de su definitiva expulsión no parece demasiado probable. Lo que sí que es factible y plausible es que estos rostros pudieran representar a moriscos, un grupo de población que sí tenía presencia e importancia en la vida almanseña de aquellos años. [5.24.]

114
115

De hecho, en 1569 la Junta del marquesado de Villena decidió, en reunión realizada en Albacete, que Almansa debía contribuir a la guerra de las Alpujarras con ciento cincuenta vecinos totalmente pertrechados.⁹⁹ Fue el 29 de octubre de ese mismo año de 1569 cuando se celebró el sorteo, y hacia ese terrible conflicto partieron un centenar y medio de almanseños, quienes acabaron por colaborar en la extinción de una guerra comenzada cuando los moriscos de las Alpujarras se alzaron en armas la

⁹⁹ PEREDA HERNÁNDEZ (2013), p. 121.

Nochebuena del año anterior.¹⁰⁰ ¿Son acaso las cabezas de las ménsulas de la Casa Grande moriscos a los que se somete simbólicamente en la fachada? Incluso sus semblantes desencajados y sus bocas abiertas, así como la situación en la que se encuentran, totalmente aprisionados entre los elementos arquitectónicos, podrían remitirnos a un mensaje simbólico de sojuzgamiento de la población morisca por parte de potentados como el propio Alonso de Pina.

Por otro lado, la relación del constructor del edificio y los moriscos es fácilmente comprobable. De hecho, en el mismo solar del palacio se encontraba con anterioridad la mancebía de la villa, la cual era también propiedad de la familia. Así, en el año de 1553 se sabe que trabajaba como prostituta en la taberna una tal Juana Morisca, además de otras nueve compañeras de fatigas, por lo que ya desde antes de la rebelión de las Alpujarras, la familia de Alonso de Pina había tenido tratos con este grupo de población en aquellos momentos tan problemáticos.¹⁰¹ De la consideración que el constructor de la residencia tuviera sobre estos pobladores de Almansa poco puede saberse a ciencia cierta, pero de ser moriscas las cabezas que aparecen en su portada, su apreciación de este sector de los habitantes de Almansa no debió de ser excesivamente positiva.¹⁰² De hecho, en el último apartado de este estudio se aportará una hipótesis general de explicación de toda la fachada en la que se relacionarán estas cabezas con la figura virtuosa del propio constructor del edificio, el cual se mostrará ante la villa como el contrapunto simbólico de estos teóricos moriscos derrotados.

5.
5.2.

Desde un punto de vista general, la representación arquitectónica de enemigos o pueblos derrotados es un tema recurrente en la historia. Ya los antiguos egipcios representaban a los vencidos a los pies de sus faraones victoriosos, siendo quizá uno de los mejores ejemplos la entrada al templo mayor de Abu Simbel mandado construir por Ramses II alrededor del año 1260 a.n.e. Allí, dos largas hileras de prisioneros de guerra se encuentran dominados por la enorme masa de los colosos de la entrada, quedando claramente sometidos por la potencia del faraón y su imperio. Sin llegar a esos extremos de majestuosidad, en el propio

¹⁰⁰ Para un repaso exhaustivo de la situación de los moriscos dentro de la población almanseña, véase: PEREDA HERNÁNDEZ (1999), p. 75 en adelante.

¹⁰¹ PEREDA HERNÁNDEZ (1987), p. 269-272.

¹⁰² Para un análisis más profundo sobre la relación de Alonso de Pina y los moriscos, véase: ARRÁEZ TOLOSA; MARTÍNEZ GARCÍA (2017), p. 281-282.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.2. Ecos serlianos en la arquitectura del exterior del palacio 5.2.2. Las ménsulas antropomórficas del cuerpo inferior

arte cristiano medieval este tema también aparece de manera habitual, sobre todo, y esto es algo mucho más interesante para este estudio, asociado a la mal llamada reconquista y al conflicto entre la cristiandad y los pueblos islámicos que poblaban la península. Las cabezas cortadas colocadas en ménsulas y canecillos son un tema recurrente en la escultura románica del norte de España, e incluso en ocasiones son más que evidentes los rasgos negroides en dichos detalles escultóricos, lo que vendría a convertirlos en lejanos precedentes de las cabezas moriscas de la Casa Grande.

La investigadora Inés Monteiro Arias ha recopilado algunas de estas cabezas, analizándolas dentro del contexto del mundo de la baja Edad Media, destacando varios ejemplos en las actuales provincias de Soria, Burgos y Guadalajara.¹⁰³



[5.25.] Detalle de *La Religión socorrida por España*. Óleo de Tiziano de entre 1572 y 1575. (Museo Nacional del Prado)

La imagen negativa del musulmán no se circunscribió a la Edad Media. La influencia de este tipo de ideas llega con fuerza hasta la Edad Moderna, siendo quizá uno de sus mejores ejemplos el relacionado con la iconografía relativa al Santiago Matamoros como salvador de la cristiandad y luchador contra el Islam. Como es sabido, a este santo típicamente español se le representa siempre como vencedor de los musulmanes peninsulares, los cuales aparecen a los pies del caballo milagroso del santo guerrero. Incluso en tiempos de la construcción de la casa palacio almanseña esta idea no era en absoluto extraña, pues no en vano el propio Tiziano realizó el óleo *La Religión socorrida por España* para conmemorar la victoria de Felipe II en la batalla de Lepanto. En él, el pintor italiano representa al dios marino Poseidón/Neptuno con turbante y piel oscura, como queriendo asociar el Islam con el antiguo paganismo, ambos enemigos de la cristiandad occidental a la que habría salvado el monarca español con su victoria naval.¹⁰⁴ [5.25.] Incluso pueden encontrarse paralelos arquitectónicos a este empleo de cuerpos o cabezas deformes como símbolo de los vencidos. Es el caso de la también cinquecentista Casa de Miranda de Burgos, mandada

116
117

¹⁰³ MONTEIRA ARIAS (2009), p. 140.

¹⁰⁴ MONTEIRA ARIAS (2014), p. 68-69.



5.
5.2.

[5.26.] Ménsula antropomórfica de una ventana de la Chancillería de Granada.

construir por el canónigo de la catedral Francisco de Miranda Salón, y quizá obra del maestro Juan de Vallejo. En esta portada burgalesa, aparecen dos victorias como símbolo evidente de triunfo, teniendo cada una de ellas el cuerpo tumbado y sometido de dos seres pseudo-monstruosos que vendrían a representar a los vencidos.¹⁰⁵

En otro orden de cosas, estas ménsulas antropomórficas han supuesto un reto para los investigadores, pues su filiación serliana no siempre ha sido bien resuelta. López Guzmán es el primero que se refiere a ellas en su aportación al Congreso de historia de Albacete en 1984, conectándolas con la lámina XX del *Libro Extraordinario*, relación que reitera en su publicación de 1994 para la Asociación Torre Grande. La conexión no parece totalmente satisfactoria, pues

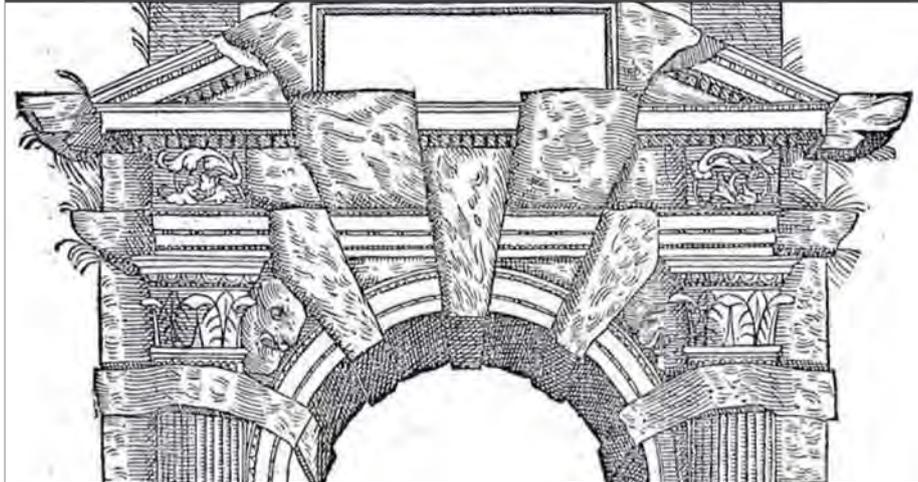
lo que aparece en la lámina de Serlio son en realidad estípites, y no tanto ménsulas con morfología de cabeza, por lo que parece necesaria una búsqueda más en profundidad. Más adelante, el propio López Guzmán vincula estas ménsulas almanseñas con otras de carácter antropomórfico de Francisco del Castillo, destacando las de la planta baja de la Chancillería de Granada, las cuales, si bien son mucho más similares que las de la lámina serliana, quizá también tengan una filiación diferente. De hecho, su origen quizá no haya que buscarlo tanto en las láminas de Serlio como en las obras de un arquitecto como Ammannati, con quien del Castillo colaboró estrechamente en su estancia italiana.¹⁰⁶ [5.26.] De hecho, ya en el propio Ninfeo de la Villa Giulia puede encontrarse un recurso exactamente igual al que aparecerá en la chancillería granadina,

¹⁰⁵ SEBASTIÁN LÓPEZ (1978), p. 81.

¹⁰⁶ Si bien existen referentes también en algunas láminas de los tratados de Serlio para este elemento, tal y como puede comprobarse en el frontispicio del *Libro Segundo*, las obras de Ammannati son mucho más interesantes pues no en vano del Castillo pudo ver algunas de ellas en directo, e incluso participar en su realización.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.2. Ecos serlianos en la arquitectura del exterior del palacio 5.2.2. Las ménsulas antropomórficas del cuerpo inferior



[5.27.] Detalle de la Lámina XXIX del *Libro extraordinario*.

pareciendo realmente un auténtico homenaje del jiennense a las formas aprendidas en su juventud romana (véase figura 4.2.).

El gusto de Ammannati por emplear cabezas humanas como ménsulas o elementos decorativos no se circunscribe a Villa Giulia, pues también pueden encontrarse en los palacios Pitti y Ramírez de Montalvo de Florencia, así como en el *Studiolo* de Francesco I en el Palazzo Vecchio de la misma ciudad florentina. Sin embargo, ni los recursos del Ninfeo ni los de los palacios florentinos son equiparables a las ménsulas de la Casa Grande almanseña, mucho menos refinadas que los ejemplos antes referidos.¹⁰⁷ El propio *Libro Extraordinario* de Serlio puede tener la respuesta a esta incógnita, pues tan solo nueve láminas más adelante, en la número XXIX, puede encontrarse una puerta que el arquitecto y tratadista define como de *ordine bestiale*.¹⁰⁸ [5.27.] En este diseño sí que aparecen unas cabezas antropomórficas a modo de ménsulas en casi el mismo lugar que en la fachada de la Casa Grande, por lo que la filiación serliana quedaría confirmada definitivamente.¹⁰⁹

118
119

¹⁰⁷ Indicar que los mismos elementos decorativos aparecen en otra importantísima obra perteneciente al Manierismo español, si bien en este caso dentro del ámbito pictórico. Se trata de la decoración de uno de los salones principales del Palacio del marqués de Santa Cruz don Alonso de Bazán en el Viso del Marqués. Véase: NIETO, MORALES, CHECA (1989), p. 377-379.

¹⁰⁸ Las palabras concretas empleadas por el boloñés son: *Questa porta tien del Dorico, del Corinthio, del Rustico &anco (per diril vero) del Bestiale*.

¹⁰⁹ En la lámina de Serlio las cabezas están situadas en las enjutas del arco de medio punto que remata la entrada, y son de características mucho más grotescas que las de los supuestos moriscos almanseños de la Casa Grande.

Si existe o no algún tipo de relación simbólica entre la denominación de *bestial* que Serlio hace de su lámina y la posible consideración negativa que Alonso de Pina tuviera para con los moriscos, es algo que con los datos existentes es muy difícil de afirmar taxativamente. Sin embargo, en la interpretación iconológica de toda la fachada que se aportará más adelante se propondrá una hipótesis de explicación de este elemento tan heterodoxo en conexión con el resto del frontispicio.

5.2.3. Los paneles decorativos bajo las ventanas

El último elemento de índole serliana que puede analizarse, son los dos remates decorativos localizados bajo las ventanas del primer piso más cercanas al cuerpo central de la fachada. Se trata de dos paneles rectangulares rodeados de volutas decorativas, tanto en los laterales como en la parte inferior, estando las de los lados largos unidas por cintas ornamentales y rematadas por una pequeña flor muy dañada actualmente.¹¹⁰ En esta ocasión no hay dudas sobre la vinculación con los tratados de Serlio, y ya López Guzmán la estableció en 1984 al referirse a la lámina LIX correspondiente al orden corintio del *Libro IV* del tratadista italiano en su primera edición española, dato que repetiría en el *Cuaderno de Estudios Locales* de 1994.¹¹¹ Ahora bien, no es esa lámina del *Libro IV* la única en la que aparece un remate ornamental parecido, pues también en la XXXVII del mismo libro, así como en la puerta rústica XXIII del *Libro Extraordinario* pueden vislumbrarse paralelos formales y estilísticos, si bien en estos dos últimos casos el panel rectangular se convierte en una forma trapezoidal de lados curvos. Se trata por tanto de un elemento bastante común dentro del vocabulario serliano, siendo lo más extraño de su empleo en la Casa Grande la heterodoxia de girarlo completamente para colocarlo bajo un vano, y no como remate de puertas o ventanas como siempre aparece en la tratadística. [5.28.]

5.
5.2.

Aparte del empleo en Almansa, se pueden rastrear otras ocasiones durante el siglo XVI español en las que este elemento ornamental ha sido recurrente. Sin duda la más cercana es la cartela que se encuentra en la presa del Pantano de Almansa, la cual comparte no solo la tipología

¹¹⁰ Otras dos volutas pasan casi desapercibidas en la fachada, y son las que se encuentran flanqueando el cuerpo central del primer nivel. Al estar cubiertas por el fajeado almohadillado y situadas entre dicho cuerpo y las ventanas del piso principal, se hace difícil su apreciación inmediata.

¹¹¹ LÓPEZ GUZMÁN; GUZMÁN PÉREZ (1984), p. 447; LÓPEZ GUZMÁN (1994), p. 15.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.2. Ecos serlianos en la arquitectura del exterior del palacio 5.2.3. Los paneles decorativos bajo las ventanas



[5.28.] De arriba abajo y de izquierda a derecha: panel decorativo bajo las ventanas del primer piso de la Casa Grande, lámina LIX del *Libro IV*, láminas XXXVII del *Libro IV* y puerta rústica XXV del *Libro Extraordinario*.

rectangular rodeada de volutas, sino que incluso aparece también girada ciento ochenta grados, lo que la relaciona casi con seguridad con el modelo de la Casa Grande. [5.29.] El panel se encuentra sobre la boca de limpieza de fangos y acompañado de un medallón circular con la inscripción *Soli Deo Honor et Gloria* en la corona exterior y una fecha casi ilegible en su interior. Esta datación debe ser la de 1584, año que corresponde a trabajos en la presa a finales del XVI, y no tanto a 1384 como alguna vez se ha querido leer con el objetivo de convertir al pantano de Almansa en uno de los más antiguos de todo el territorio.¹¹²

¹¹² Para todo lo referente a esta importantísima obra hidráulica, véase: PEREDA HERNÁNDEZ (1986).

La inscripción de la cartela rectangular es prácticamente ilegible, quizá no solo por el deterioro causado por los agentes naturales, sino incluso por la mano del hombre, pues seguramente la inscripción servía para datar exactamente las obras del pantano, algo que el concejo municipal de siglos posteriores no vería con buenos ojos ante sus continuos pleitos



[5.29.] Cartela del Pantano de Almansa.
(Fotografía: Sergio Mendoza Izquierdo).

con la vecina localidad de Alpera. Una limpieza de la superficie de la piedra, llena de humedades y filtraciones, podría dar alguna pista sobre lo escrito en la cartela, aunque la información sería seguramente pertinente de cara a un estudio de la propia presa, y no tanto en relación con el análisis llevado a cabo en estas páginas. Por desgracia, dicha actuación sobre el Pantano no parece inminente.

En la trayectoria de Francisco del Castillo también puede subrayarse el empleo de este tipo de elementos decorativos en varias construcciones. En primer lugar, es destacable que en una obra tan representativa como la fachada de la Chancillería de Granada, auténtico testamento arquitectónico del jiennense, aparezcan paneles ornamentales similares. Así, en los coronamientos ornamentales de las ventanas del entresuelo del frontispicio se pueden localizar unos paneles trapezoidales rematados por volutas y con semiesferas como remates, contribuyendo al profuso vocabulario manierista de este extraordinario palacio granadino. Sin embargo, es en otra obra menos conocida del mismo maestro en la

5.
5.2.



[5.30.] Detalle ornamental de una de las ventanas de la Universidad de Baeza.

que pueden encontrarse unos motivos decorativos todavía más cercanos a los paneles almanseños. Se trata de la fachada de la Universidad de Baeza, promovida por el canónigo don Pedro Fernández de Córdoba en la segunda mitad del XVI y cuya traza ha sido atribuida a del Castillo.¹¹³ En esta obra, que sería rematada en fecha tan tardía como 1593, se pueden encontrar unos pequeños elementos ornamentales en dos de las ventanas exteriores en el lienzo de fachada de la calle San Juan

¹¹³ SÁNCHEZ DE LAS HERAS (2006), p. 173.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.2. Ecos serlianos en la arquitectura del exterior del palacio 5.2.3. Los paneles decorativos bajo las ventanas

de Ávila. [5.30.] Las similitudes con la Casa Grande son si caben más evidentes que en otros ejemplos, pues aquí también el tracista decidió invertir las volutas de la misma manera que en el palacio almanseño, lo que vendría a abundar en la posibilidad de que detrás de ambas construcciones estuviera la misma persona. Si bien no tan evidentes como el detalle comentado, dentro del patio de la misma Universidad existen más elementos que podrían ponerse en relación con la casa palacio de Alonso de Pina. Se trata de los medallones doblados en las esquinas y las claves de arco a modo de ménsulas, recurso que puede encontrarse en el zaguán de la Casa Grande. Todo ello no hace más que incidir en los paralelismos entre el edificio almanseño y la tradición manierista de la zona oriental de Andalucía. Otras obras cercanas en las que rastrear paneles serlianos similares a los almanseños están muy relacionadas con la órbita de Andrés de Vandelvira. Obras del maestro de Alcaraz son la capilla de los Benavides de san Francisco de Baeza (1546),¹¹⁴ y las portadas de las iglesias de san Miguel de Jaén (1560) y san Nicolás de Úbeda (1564), y a su círculo de influencia se ha siempre adscrito la ya comentada fachada del Ayuntamiento de Chinchilla. En todas ellas aparecen recursos ornamentales de remate de puertas, ventanas o frontones que coinciden en su estructura general con la lámina XXXVII del *Libro IV* y con la puerta rústica XXIII del *Libro Extraordinario*, ya citadas al comentar posibles orígenes serlianos de los paneles almanseños. Las formas trapezoidales de estos últimos ejemplos provocan una mayor carga de dinamismo en comparación con el recurso del panel rectangular de Almansa, mucho más clásico, lo que no es óbice para poder incluir todos ellos en el mismo espíritu experimentador y heterodoxo.

122
123

Por último, salvando las distancias, y no solo geográficas, un ejemplo de expansión de lo serliano comparable al caso almanseño en relación a estos paneles decorativos se da en el Convento de Cristo de la ciudad portuguesa de Tomar. En este extraordinario complejo arquitectónico pueden encontrarse numerosos ejemplos de introducción de elementos serlianos muy similares a los de la Casa Grande. Paneles decorativos casi idénticos a los de la construcción almanseña se localizan en tres lugares: sobre puertas del piso superior del claustro del lavatorio, en la

¹¹⁴ En su testamento de 1575, Vandelvira menciona *otro libro de Sebastiano Serlio Colonese*, lo que indica sobradamente el conocimiento de los tratados del boloñés durante buena parte de la carrera de Vandelvira. NIETO; MORALES; CHECA (1989), p. 177.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina

puerta de acceso a la sacristía nueva desde el claustro del cementerio, y, principalmente, en la misma sacristía nueva, toda ella una pieza del mejor Manierismo europeo de raíces serlianas.¹¹⁵ [5.31.] Es obvio que en ningún momento se plantea una coincidencia en lo que a la autoría de ambas obras se refiere, pero lo que sí resulta de enorme interés es que estas similitudes demuestran lo culto y refinado de la arquitectura de la obra almanseña, comparable en estos ejemplos a un edificio que está considerado como el mejor de todo el Renacimiento en el país vecino.



[5.31.] Tres detalles serlianos del Convento do Cristo de la ciudad portuguesa de Tomar.

¹¹⁵ Los modelos serlianos en el Convento de Tomar no se circunscriben, ni mucho menos, a estos elementos comentados. De hecho, una de las piezas más importantes de todo el conjunto, el claustro de Joao III, está directamente inspirado en modelos de los *Libros III y IV*, siendo proyecto de Diogo de Torralva finalizado por el italiano Filipe Terzi. Para un estudio en profundidad de la tremenda influencia de Serlio en el claustro principal de Tomar, así como en otras construcciones lusas, véase: SILVA (2012).

5.3. LA IMPORTANCIA DE LA HERÁLDICA, LA EMBLEMÁTICA Y LA ESCULTURA

Para Emanuele Tesauro, en Il cannocchiale aristotelico, que dedica una parte importante a la preceptiva de este género, la empresa es el más noble, heroico, ingenioso y agudo de todos los símbolos.¹¹⁶

Un hecho que no puede pasarse por alto cuando se contempla la monumental fachada y el patio interior de la Casa Grande es la importancia que los elementos heráldicos, emblemáticos y escultóricos tienen en su configuración. La potencia visual del blasón central y de los que pueblan las enjutas del patio, el tamaño de las figuras que flanquean el escudo de la fachada, el llamativo medallón central en relieve, así como la llamativa figura que, vestida a la antigua, se asoma desde el tímpano, hacen de la casa de Alonso de Pina un auténtico libro escrito en piedra. A analizar qué recursos simbólicos empleó el constructor del edificio estará dedicado este capítulo, el cual permitirá plantear al final de este estudio una hipótesis que intente explicar el palacio en su contexto histórico y social.

124
125

5.3.1. El escudo de armas y su potencia expresiva

El escudo de la fachada de la Casa Grande no ha sido tradicionalmente bien blasonado. Es evidente que resulta complicado realizar un estudio heráldico de unas armas de más de cuatro siglos de antigüedad, con los cambios obvios en las leyes de análisis de la disciplina y la lógica complejidad de enfrentarse a un periodo en el que ni tan siquiera el empleo de los apellidos seguía las reglas actualmente establecidas. Pese a estas dificultades, durante décadas se han propuesto lecturas heráldicas del blasón claramente contradictorias entre sí. En este punto se intentará dilucidar finalmente esta cuestión, o al menos aportar una nueva hipótesis basada, tanto en el análisis de documentos de la época como en una relectura de los elementos heráldicos. [5.32.]

¹¹⁶ LÓPEZ POZA (2010), p. 416-417.



5.
5.3.

[5.32.] Escudo heráldico de la fachada principal de la Casa Grande.

Es palpable que un dato que confundió a muchos investigadores fue la asociación de la casa palacio con los condes de Cirat.¹¹⁷ Ya entrados en el siglo XVII, la rama almanseña de la familia Pina se extinguirá al morir sin descendencia doña Ana de Pina y trasladarse a Valencia su hermana y heredera doña Isabel. Es por ello que el mayorazgo de la familia acabará entroncando más adelante con los condes de Cirat, de quienes durante siglos tomó el nombre la residencia, cayendo prácticamente en el olvido el apellido Pina y el nombre de Alonso, constructor de la residencia.¹¹⁸ De ese modo, las confusiones entre las heráldicas de Alonso de Pina y de alguno de los posteriores condes de Cirat provocaron problemas en el blasonado. Así ocurre por ejemplo en el primer texto monográfico dedicado al edificio, el de López Guzmán y Guzmán Pérez, en el que se asocian las armas del escudo a don Baltasar de Villacís y Carroz, conde de Cirat en 1628, más de cincuenta años después de que el escudo fuera tallado.¹¹⁹ Afortunadamente, este error es subsanado en la publicación

¹¹⁷ Como ya se ha visto, ni siquiera el término Cirat ha sido bien citado por numerosos investigadores, pasando a convertirse en Girat, Giralt o Ciralt, dependiendo del historiador y de la publicación.

¹¹⁸ PEREDA HERNÁNDEZ (2013), p. 53.

¹¹⁹ LÓPEZ GUZMÁN; GUZMÁN PÉREZ (1984), p. 444.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura

5.3.1. El escudo de armas y su potencia expresiva

en 1994 del *Cuaderno de Estudios Locales* del mismo autor, pues allí López Guzmán ya defiende con acierto que el programa heráldico debe corresponder a la familia de don Alonso de Pina.¹²⁰

El escudo de la fachada de la Casa Grande no es el único que se puede relacionar con la figura de Alonso de Pina IV.¹²¹ Se conservaba otro tallado en piedra en uno de los muros del colegio Episcopal, ahora mismo en paradero desconocido y tan solo visible en algunas fotografías que no permiten mayores averiguaciones, aunque parece que el esquema era idéntico al del frontispicio. Por otro lado, son de enorme interés algunos documentos conservados en el archivo de la Real Chancillería de Granada. [5.33.] Así, en uno de los múltiples pleitos en los que Alonso de Pina se vio envuelto durante la segunda mitad del XVI, aparece dibujado y a color su blasón familiar, pudiendo por tanto intuir los



126
127

[5.33.] Blasón manuscrito de Alonso de Pina en un documento conservado en la Real Chancillería de Granada y reconstrucción digital de los esmaltes sobre una imagen del escudo de la fachada.

¹²⁰ LÓPEZ GUZMÁN (1994), p. 10.

¹²¹ A partir de ahora siempre se hará mención al escudo de la fachada, pues los del patio no hacen otra cosa que repetir las armas de los cuatro cuarteles del primero más el jefe sobre los mismos.

esmaltes de las diferentes armas del escudo. El análisis heráldico se realizará por tanto comparando y combinando la información ofrecida por ambos escudos, el de la fachada y el del archivo de la Chancillería. Para el blasonado del escudo principal de la Casa Grande se seguirán las recomendaciones de Vaquerizo Romero en su *Manual de heráldica española* del año 2000, comenzando con la descripción del campo por ser la base sobre la que se colocan las piezas o muebles, así como de los cuarteles correspondientes según el orden establecido.¹²² Se continuará con los ornamentos exteriores, siguiendo también aquí un orden que va desde la corona o celada que timbra el escudo, pasando por la cimera, los lambrequines, los collares y atributos si es que existen, para continuar con los tenantes y soportes y, por último, las divisas o voces de guerra.¹²³

De este modo, el escudo de don Alonso está cortado en jefe y cuartelado en cruz como corresponde al esquema que pretende colocar o definir alianzas familiares. En el primer cuartel, en sinople¹²⁴ aparecen tres piñas de oro, correspondientes a la familia Pina tal y como todos los investigadores más recientes así defienden, si bien en algunas fuentes se afirma que serían piñas de gules en campo de plata.¹²⁵ Se trata sin duda del apellido principal del constructor del edificio, si bien no tiene todos los privilegios que podría pensarse en el esquema heráldico estudiado, tal y como se analizará en próximas líneas. [5.34.]

5.
5.3.



[5.34.] Cuartel de los Pina: fachada y manuscrito.

En el segundo cuartel, en campo de oro tres cardos floridos de sinople,¹²⁶ relacionadas con el apellido Recharte, siendo uno de los blasones que más controversia ha causado a los investigadores. Autores tan expertos como el Cronista Oficial de Almansa Miguel Juan Pereda Hernández, relaciona hipotéticamente estas armas con

¹²² Siguiendo el orden de izquierda a derecha y de arriba a abajo para blasonar los cuarteles, entendiendo izquierda y derecha en relación al espectador.

¹²³ VAQUERIZO ROMERO (2000), p. 75-80.

¹²⁴ Como es sabido, el código para los esmaltes heráldicos asocia los términos *sinople* con el verde, *gules* con el rojo y *sable* con el negro. El resto de los colores son fácilmente deducibles por la terminología, siendo el oro y la plata equivalentes al amarillo y al blanco, así como el azul y el púrpura para el azul y el morado respectivamente.

¹²⁵ PEREDA HERNÁNDEZ (2013), p. 53.

¹²⁶ Algunos estudiosos defienden que los cardos serían también dorados, algo que sería muy extraño si se tiene en cuenta que una de las leyes fundamentales de la heráldica reza que los esmaltes o colores nunca irán mismo metal sobre metal, ni mismo color sobre color. Véase: DE CADENAS Y VICENT (2002), p. 175.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura

5.3.1. El escudo de armas y su potencia expresiva

los Siurana, viendo en los cardos tres matas de garbanzos o *ciurons*, en catalán. Sin embargo, un análisis del manuscrito de la Chancillería muestra claramente incluso las florescencias moradas de los cardos, por lo que correspondería finalmente al apellido de la abuela paterna de Alonso de Pina, Catalina Recharte, muerta en 1525 y esposa de Bernard Tárrega. Según estudiosos de la heráldica como Valero de Bernabé y Martín de Eugenio, los cardos, planta mágica muy representada en la heráldica nacional y con diversas variantes, aparecerían en los apellidos catalanes Ricard, Ricart y Riquer, por lo que muy bien podrían haberlos heredado los Recharte almanseños y aparecer así en el escudo monumental del palacio.¹²⁷ [5.35.]



[5.35.] Cuartel de los Recharte en el escudo de la fachada y en el manuscrito.



[5.36.] Cuartel de los Tárrega en el escudo de la fachada y en el manuscrito.

En el tercer cuartel, en oro tres ramos de taray de sinople con frutos de gules y atados por una banda de plata, todo ello directamente conectado con la familia Tárrega o Tárrega, como bien dicen todos los investigadores que han estudiado el blasón.¹²⁸ [5.36.] Así se definen en efecto las armas de los Tárrega en el manuscrito de Rafael Martín de Viciana de su *Crónica de la Inclita y Coronada Ciudad y Reino de Valencia* conservada en la Biblioteca de Cataluña y publicada en 1564, definición que viene acompañada de una representación a color en la que queda perfectamente evidente la naturaleza del blasón: [5.37.]

128
129

*...las Armas desta Familia son vn Escudo en el tercio de la Cabeza, Campo de oro, media Águila de sable con dos Cabezas, y en los tercios baxos tres ramos de Tarrach, árbol de sinoble con fruto de Gules, y vnavanda de Plata que ata los troncos de los tres ramos, y por timbre vnhielmo cerrado...*¹²⁹

¹²⁷ VALERO DE BERNABÉ Y MARTÍN DE EUGENIO (2007), p. 143.

¹²⁸ El taray, taraje o tarrach, es un arbusto de la familia de las tamaricáceas, común en las orillas de los ríos y que crece hasta tres metros de altura.

¹²⁹ PEREDA HERNÁNDEZ (2013), p. 53.



5.
5.3.

[5.37.] Armas de los Tárrega en la *Crónica de la Ínclita y Coronada Ciudad y Reino de Valencia* de Rafael Martín de Viciana.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura 5.3.1. El escudo de armas y su potencia expresiva

Como queda claro en la descripción textual y en la imagen, de las armas de los Tárrega tan solo aparecen en este tercer cuartel los ramos de taray, sus frutos y las bandas que los atan. ¿Dónde están por tanto el águila bicéfala negra en jefe de oro y el propio casco de remate? Como se verá, se encuentran dominando al resto de armas en el jefe del blasón y alcanzando así una preeminencia más que notable, seguramente relacionada con el hecho de que Tárrega era en origen el apellido de la rama masculina de la familia de Alonso de Pina.

No puede olvidarse que tanto el abuelo como el padre de Alonso de Pina IV se llamaban realmente Bernard Tárrega, y que este último cambió su nombre por el de Alonso de Pina III cuando obtuvo el mayorazgo al morir su hermano Gaspar Tárrega, Alonso de Pina II, sin hijos varones.¹³⁰ Por último, hay que destacar el hecho de que incluso la madre de Alonso de Pina IV, Úrsula Tárrega, también llamada Viola Tárrega, tuviera ese mismo apellido, lo que viene a incidir en la tremenda importancia que dicha familia tiene para el constructor de la Casa Grande.

En el cuarto cuartel, en campo de azur tres lises dorados o plateados, los cuales remiten al apellido Ayerbe o Ayerbes, y este a Beatriz Ayerbes, abuela materna del constructor, esposa del alcaide del Castillo de Villena Francesc Tárrega, y madre de la citada Viola. Esta relación ya había sido establecida de manera hipotética por Pereda Hernández en su obra *Almansa desde los Reyes Católicos hasta la transición*,¹³¹ pero a día de hoy puede darse casi por segura. Tanto Valero de Bernabé y Martín de Eugenio como Mogrobejo, aseguran que los Ayerbe aragoneses poseen lises en sus blasones, y es sabido que en el siglo XVI se establece en la vecina localidad valenciana de Ayora una rama de los Ayerbe de Aragón, de donde vendrían, con las lógicas modificaciones y variaciones, las flores de lis que aparecen en la Casa Grande correspondientes a Beatriz Ayerbes, abuela materna de don Alonso de Pina.¹³² [5.38.]

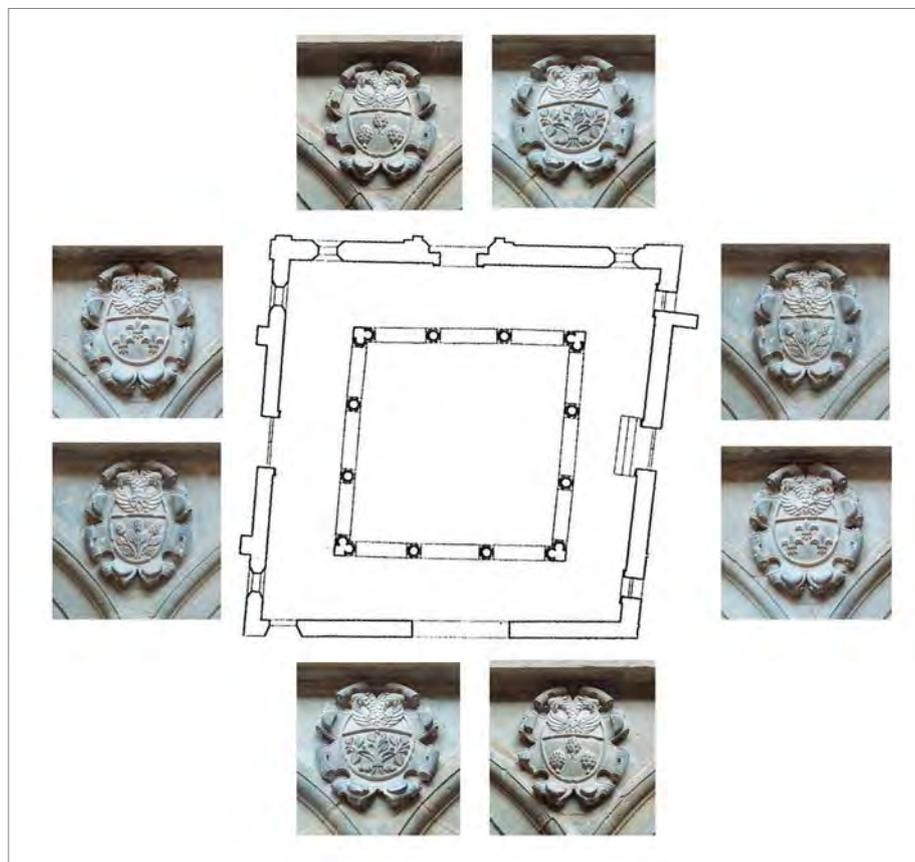


[5.38.] De izquierda a derecha, cuartel de los Ayerbe en la fachada y en el manuscrito.

¹³⁰ ARRÁEZ TOLOSA; MARTÍNEZ GARCÍA (2017), p. 279.

¹³¹ PEREDA HERNÁNDEZ (2013), p. 53.

¹³² VALERO DE BERNABÉ Y MARTÍN DE EUGENIO (2007), p. 223; MOGROBEJO; MOGROBEJO; MOGROBEJO (2003), p. 284-285.



5.
5.3.

[5.39.] Esquema de colocación de los escudos en el patio.

Tras los cuarteles puede analizarse el jefe del escudo, localizado en el tercio superior del mismo y simbolizando ser pieza honorable de primer orden y de gran importancia para la lectura del blasón. Aparece aquí, en jefe de oro un águila bicéfala de sable picada de gules, esto es, de color negro y con el pico rojo, tal y como se aprecia en el manuscrito de la Chancillería (véase figura 5.33.). Sería el águila del blasón de los Tárrega, dominando todo el conjunto de los cuarteles y dando a entender de una manera evidente que, aunque se le conociera como Alonso de Pina, su linaje familiar y su estirpe era la de los Tárrega de su padre, su madre, su tío, y sus dos abuelos. Así aparece también en los ocho escudos de las enjutas del patio columnado del interior del palacio. [5.39.] En todos ellos domina el águila bicípita de los Tárrega sobre las armas de los cuatro apellidos de los cuarteles analizados, estando estos ocho escudos colocados de una manera que dista mucho de ser casual.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura

5.3.1. El escudo de armas y su potencia expresiva

Los cuatro correspondientes a los Pina y los Tárrega están situados frente a frente en los lados paralelos a la fachada, para ser los primeros en ser vistos al entrar a la casa, y los últimos bajo los que pasar al abandonar la residencia. Por su parte, los de los Recharte y los Ayerbe se encuentran en los otros dos laterales del patio, en una situación de menor preeminencia que los primeros. Como queda patente, la heráldica y su colocación dentro de la arquitectura configuraban un lenguaje que permitía transmitir una gran cantidad de información de una manera puramente visual.

Todo lo anteriormente descrito se encuentra rodeado de cueros decorados con unos relieves semicirculares en número de cuatro, elementos que se repiten en los cueros que también rodean los ocho escudos de las enjutas del interior e incluso en el muy deteriorado escudo que remata la puerta al antiguo callejón. La interpretación heráldica de estos semicírculos es compleja, pues al único elemento que podrían asociarse es a los bezantes o besantes, si bien es muy extraño que aparezcan partidos como sería este caso,¹³³ además de que no tendrían ninguna relación con los apellidos blasonados. Teniendo en cuenta que también aparecen en el escudo pintado en los pleitos de la Chancillería, aunque en aquel caso como si de un mero elemento ornamental de los cueros se tratara, quizá la explicación sea más sencilla. Es posible que el tallista de los escudos pétreos de la Casa Grande copiara literalmente algún blasón manuscrito de los muchos que tendría a su alcance en aquel momento, convirtiendo un mero motivo decorativo en un elemento de mucho mayor impacto visual. Esto es especialmente visible en los escudos del patio, de menor tamaño y en los que estos semicírculos destacan de manera seguramente excesiva.

[5.40.]

El escudo está timbrado por una celada o yelmo cerrado. Las celadas abiertas solo estaban reservadas a reyes o emperadores, pues de ese modo se simbolizaba que el



[5.40.] Uno de los escudos de los Tárrega presentes en el patio en el que se aprecian los semicírculos en relieve.

¹³³ VALERO DE BERNABÉ Y MARTÍN DE EUGENIO (2007), p. 111.

monarca debía verlo y saberlo todo.¹³⁴ No es obviamente el caso de Alonso de Pina, quien por otra parte sí que empleará elementos heráldicos de dignidades muy superiores a la suya. Es el caso de la dirección del mismo yelmo, el cual está colocado de frente en la fachada de la Casa Grande, pero mirando a su diestra en el escudo de los pleitos de la Chancillería. Lo normal sería haber seguido empleando la colocación lateral, pues tan solo los marqueses y las dignidades nobiliarias superiores podían hacer uso en sus blasones de celadas frontales. ¿Por qué emplea Alonso de Pina un yelmo lateral correcto en sus escudos manuscritos y uno frontal en el arquitectónico? ¿Es un signo de inmodestia incontestable, o más bien buscaba así preservar la total simetría axial de la parte principal de la fachada monumental? Con las pruebas a disposición a día de hoy es imposible dar una respuesta concluyente, pero si se valora la extraordinaria consideración de sí mismo que debía tener Alonso de Pina, quizá la respuesta comparta elementos de ambos factores.

Sobre el yelmo destacan la cimera y los lambrequines. La cimera es la pieza que se coloca sobre el yelmo y lo decora, de igual manera que este orna al escudo inferior. Por su parte, los lambrequines son adornos multicolores que surgen desde detrás del yelmo, pudiendo ser desde formas vegetales, cintas, telas y hasta plumas. Los lambrequines no deben mostrar más de un color o metal, y estos deben de ser alguno de los presentes en el escudo al que rodean.¹³⁵ La cimera del escudo de la Casa Grande es de nuevo un águila bicéfala de sable picada de gules, quién sabe si por repetir el motivo heráldico de los Tárrega, o quizá por asemejarse de alguna forma a la mismísima dignidad imperial a la que algunos otros elementos de la casa palacio parecen hacer alusión.

En cuanto a los lambrequines, de nuevo aparecen diferencias palpables entre los escudos manuscritos en los pleitos y los del palacio. En los primeros se pueden identificar dos tipos de lambrequines y esmaltes, algo muy poco común según se ha apuntado. En la parte superior se vislumbran unas cintas de tela de gules, mientras que en la inferior despuntan ramas vegetales de sinople, ambas con cascabeles de oro en sus extremos. En la fachada de la casa desaparecen las cintas y solo hay ramas, de sinople, y los consiguientes cascabeles, algo mucho más lógico desde el punto de vista de la heráldica tradicional. [5.41.]

¹³⁴ GARCÍA CARRAFFA (1920), p. 151.

¹³⁵ GARCÍA CARRAFFA (1920), p. 156; GONZÁLEZ DORIA (2000), p. 282.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura

5.3.1. El escudo de armas y su potencia expresiva



134
135

[5.41.] Parte superior de ambos blasones en los que se perciben las cimeras y los lambrequines.

En último lugar pueden comentarse los tenantes, dos figuras desnudas que sujetan el escudo cogiéndolo por los cueros. Son de menor tamaño que las otras dos figuras vestidas, de apariencia rígida y hierática y que desde hace décadas se asocian a cariátides o estípites, si bien no soportan ningún elemento arquitectónico. Las cuatro figuras deben ser analizadas en conjunto y en relación con los blasones del escudo para intentar proponer una hipótesis de lectura heráldica completa. Si se acepta que los dos tenantes presentan géneros diferentes, teniendo el de la izquierda rasgos masculinos y el opuesto caracteres algo más femeninos, podrían ponerse en relación con las dos esculturas de mayor tamaño. De ese modo existiría a la izquierda un lado masculino del programa heráldico, mientras que a la derecha aparecería el flanco femenino. En este punto se deben analizar los apellidos representados en los cuarteles del escudo para corroborar si dicha hipótesis puede tener visos de realidad.

Desde el punto de vista de la heráldica tradicional, el orden de las alianzas presentes en los escudos cuartelados en cruz es la de reservar el

primer cuartel para las armas del padre, el segundo para las de la madre, el tercero para la abuela paterna, y el cuarto y último para la abuela materna. Se tendrían así los cuatro apellidos de los que consta el linaje de una persona concreta, representados de manera ortodoxa según la heráldica.¹³⁶ Este esquema coincidiría con la división del blasón en un lado izquierdo masculino, el del padre y la abuela paterna, y un lado derecho femenino, el de la madre y la abuela materna, pero desgraciadamente no lo hace con los blasones del escudo de Alonso de Pina en la Casa Grande. Ahora bien, es posible encontrar una explicación plausible que haga compatibles, tanto la división en dos flancos masculino y femenino, como la organización de las armas en el escudo de Alonso de Pina.

Esta hipótesis pasa por considerar los dos blasones del lado izquierdo, los de los apellidos Tárrega y Pina, como los de los abuelos del constructor, ambos Tárrega, y el de la rama masculina Pina que tuvo que aceptar para lograr el mayorazgo, todos hombres por tanto. Por otro lado en el lado derecho estarían las armas de las dos abuelas de Alonso de Pina, Catalina Recharte y Beatriz Ayerbes, colocadas siempre poniendo en primer lugar el de su abuela paterna Recharte y por último el de la materna Ayerbes. De este modo quedaría explicada la presencia tanto de los tenantes, si es que realmente son de diferente género, pero sobre todo de las dos grandes figuras de los lados.

5.
5.3.

Así, estas estatuas de evidente hieratismo y rigidez, que muchos investigadores no han logrado introducir en una interpretación coherente del programa heráldico, no serían otra cosa que la representación simbólica de los antepasados de don Alonso de Pina IV. A la izquierda todos los hombres que le precedieron en su árbol genealógico almanseño, el cual se remonta como se ha comentado a tiempos de la repoblación cristiana tras la conquista; a la derecha todas las mujeres que acabaron por configurar su centenaria familia. Para alguien tan obsesionado como parece que era Alonso de Pina con su linaje y la legitimidad que este le otorgaba para ejercer de prohombre en la Almansa del XVI, este programa heráldico parece haber servido de manera más que satisfactoria a sus fines propagandísticos y comunicativos

¹³⁶ VAQUERIZO ROMERO (2000), p. 48.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura

5.3.2. El medallón con la empresa

5.3.2. El medallón con la empresa

Si hay algo que llama la atención cuando la mirada se detiene con tranquilidad sobre los numerosos elementos que configuran la portada del edificio, es un pequeño medallón circular colocado en el eje central de la fachada y entre el escudo nobiliario y el frontón triangular de remate. No es difícil encontrar residencias con grandes escudos heráldicos, e incluso se pueden localizar paralelos del empleo del almohadillado rústico o de bustos de figuras clásicas como el Escipión que se analizará a continuación. Sin embargo, si hay un elemento absolutamente original en esta construcción, ese es, sin el menor género de dudas, este pequeño tondo situado en una especie de centro simbólico de todo el programa iconográfico de la portada. Pese a su excepcionalidad, ningún historiador se ha detenido nunca a estudiarlo con la profundidad que merece, cuando quizás se trate de la clave última para comprender de manera global el mensaje simbólico de todo el palacio.¹³⁷ [5.42]

Esta pieza escultórica es un medallón de forma circular conformado por una inscripción alrededor de una zona central con un relieve



[5.42.] Medallón circular con la empresa.

¹³⁷ Como ya se ha indicado en la introducción, el primer estudio en profundidad de este elemento se llevó a cabo en el artículo publicado en la revista Al-Basit por el autor de este texto junto a Alfonso Arráez Tolosa.

figurativo. Dicho epígrafe comienza en el punto superior del disco exterior, estando constituida por tres palabras separadas por pequeños rombos y una roseta decorativa en la zona central superior para marcar el inicio y fin de la frase. La inscripción en latín reza ITA SEQVENDA VIRTUS, lo que podría traducirse como *así la virtud permanecerá*. En la zona interna aparece un relieve con dos elementos principales. En el área inferior izquierda se aprecia claramente una planta cuyos tallos se curvan hacia la parte superior derecha del tondo, lugar donde aparece un pequeño sol con rasgos humanos. Este sol es de delicadísima talla, pues no en vano llegan a distinguirse incluso diferencias de textura entre sus dieciséis rayos, ocho de ellos lisos y el resto con relieve. La pregunta obvia versa sobre qué es en realidad este medallón y por qué lo mandó colocar Alonso de Pina en ese preciso lugar. Tal y como se ha intentado explicar en apartados anteriores, nada o casi nada de lo dispuesto en la Casa Grande sigue las leyes del azar, sino que la práctica totalidad de los elementos están configurados según un esquema simbólico claro y directo. El medallón y su significado no serán diferentes, entroncando en este caso con el mundo de la emblemática y su importancia para la Europa del XVI.

5.
5.3.

5.3.2.a. La emblemática como fenómeno cultural europeo

*El siglo XVI fue la edad de las correspondencias, ya que el hombre de esta época basó su conocimiento en la asociación de una forma de lenguaje con otra, para alcanzar la unidad de palabras y cosas, combinando para ello las palabras con las imágenes.*¹³⁸

Pocas manifestaciones culturales son más puramente renacentistas y denotan al mismo tiempo su impronta clasicista que la emblemática. Para la práctica totalidad de los estudiosos, ya fueran contemporáneos al propio periodo como posteriores, la creación de este nuevo lenguaje gráfico-literario fue uno de los fenómenos más relevantes de aquellos siglos. De manera sorprendente, el medallón de la Casa Grande almanseña sería por tanto un emblema, empresa, divisa o jeroglífico, siendo todos ellos composiciones artísticas formadas por una combinación de imagen y texto, los cuales se amplifican y potencian mutuamente a la vez que sirven para transmitir una idea, una enseñanza o un pensamiento,

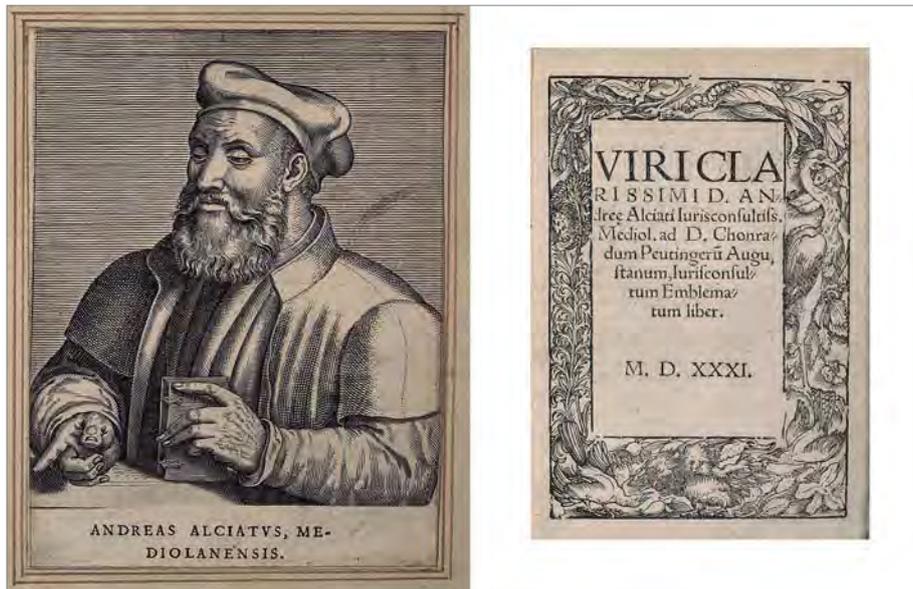
¹³⁸ SEBASTIÁN LÓPEZ (1995), p. 11.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura

5.3.2. El medallón con la empresa

especialmente aquellos relacionados con la sabiduría, las buenas costumbres o las virtudes.¹³⁹ La emblemática puede definirse como una manifestación claramente culta del ámbito literario humanista, la cual si bien tiene orígenes que pueden rastrearse hasta época tardomedieval, se desarrolló con una fuerza extraordinaria tras la publicación del *Emblematum Liber* de Alciato en 1531.¹⁴⁰ [5.43.]



138
139

[5.43.] Retrato de Alciato y portada de la primera edición de su libro.

Este libro es sin duda uno de los más exitosos de toda la cultura europea, pues de él se llegaron a publicar más de ciento setenta y cinco ediciones,¹⁴¹ pero su creación fue realmente el resultado de toda una serie de sucesos y vicisitudes que recogieron el espíritu de un siglo XVI ansioso por los juegos visuales y los saberes antiguos. Andrea Alciato había nacido en Alzate (Italia), y tras estudiar en varias universidades como Milán, Pavía o Bolonia se doctoró en derecho en esta última ciudad. Más tarde ejerció la docencia en urbes como Avignon o Bourges, convirtiéndose en uno de los profesores de derecho más prestigiosos de toda Europa, con alumnos tan insignes como Erasmo de Rotterdam o el mismísimo rey de Francia Francisco I. En sus ratos libres, Alciato

¹³⁹ SEBASTIÁN LÓPEZ (1995), p. 14.

¹⁴⁰ LÓPEZ POZA (2014), p. 146.

¹⁴¹ BERNAT VISTARINI; CULL (1999), p. 15.

se dedicaba a recopilar epigramas griegos traducidos al latín, hasta que en 1531 una selección de ciento cinco de estos epigramas que había regalado a su amigo Conrado Pautinger apareció en forma de libro en Augsburgo tras ser editada por Steiner. En un giro inesperado de la historia, fue precisamente este editor alemán el que decidió incorporar una pequeña estampa a cada epigrama, naciendo así este género híbrido entre el texto literario y la imagen grabada. A partir de ese momento, y como si decenas de humanistas hubieran estado esperando un fenómeno de este cariz, el éxito de la publicación fue inmediato, pues aparecieron numerosos literatos que se lanzaron a aportar sus propios emblemas y repertorios. A Alciato le siguieron italianos como Achille Bocchi, Paolo Giovio o Giovanni Piero Valeriano Bolzani con su célebre e importantísima *Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii* de 1556, auténtica enciclopedia de saberes arcanos y emblemáticos, a la vez que manual para generar e inventar tantos ejemplos como se quisiera.¹⁴² Como consecuencia secundaria de esta especie de obsesión libresca, la fiebre por los emblemas no se circunscribió únicamente al mundo literario, pues comenzaron a emplearse en otros ámbitos y manifestaciones culturales. De ese modo, los emblemas y empresas pudieron encontrarse en el mundo del teatro, en muebles y objetos suntuarios, en vestidos y armaduras, e incluso en elementos arquitectónicos como en el caso de la residencia de don Alonso de Pina.¹⁴³

5.
5.3.

En las coronas españolas el desarrollo de lo emblemático fue ligeramente diferente. Las conocidas restricciones que el monarca Felipe II impuso a las imprentas españolas para favorecer al editor flamenco Plantin, provocaron que la emblemática no gozara de una fácil difusión a través de los tradicionales libros impresos, el canal más habitual en el resto de territorios europeos. Bloqueado este medio de transmisión, en España lo emblemático se difundió a través de otros canales. Serán por tanto las arquitecturas efímeras, ya sean las funerarias como las festivas, las principales manifestaciones visuales que propongan y difundan emblemas, empresas y divisas, contribuyendo así a que el XVI hispano no quedara al margen de esta auténtica fiebre europea por lo emblemático. Por desgracia, de todos aquellos catafalcos, carros y arcos triunfales nada ha permanecido en el tiempo, y tan solo alguna

¹⁴² BERNAT VISTARINI; CULL (1999), p. 16-17.

¹⁴³ LÓPEZ POZA (2012), p. 38.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura 5.3.2. El medallón con la empresa

estampa y las numerosas descripciones textuales que sí se conservan, permiten intuir la importancia que este fenómeno tuvo en la decoración de aquellos elementos. La citada restricción de Felipe II provocó que hubiera que esperar al año 1581 para encontrar el *Empresas morales* de Juan de Borja, el primer libro de emblemas en lengua castellana aunque todavía publicado en Praga por Jorge Nigrin. Y así, hasta 1589 no se publicó el primer repertorio impreso en España, el *Emblemas morales* de Juan de Horozco, el cual vio la luz en la imprenta segoviana de Juan de la Cuesta.¹⁴⁴ Lo dicho no hace sino confirmar la excepcionalidad del medallón que Alonso de Pina hizo colocar en su residencia, pues cuando se diseñó y talló no existían todavía repertorios ni escritos en español ni publicados en España, por lo que sus posibles modelos e inspiraciones tuvieron por fuerza que provenir de ediciones redactadas en otras lenguas como el latín, el italiano, el alemán o el francés.

Tras este brevísimo repaso histórico, pueden analizarse las partes constituyentes de un mensaje emblemático, así como las diferencias entre emblema, empresa, divisa y jeroglífico, con el fin de contextualizar un poco más si cabe el ejemplo almanceño. En lo que se refiere a los elementos que los configuran, pueden por lo general distinguirse tres componentes fundamentales: el lema, la imagen y el epigrama.¹⁴⁵ El primer elemento también es denominado *motto*, *inscriptio* o *tittulus*, y es la frase que sintetiza el concepto a transmitir de manera directa, breve, aguda, equívoca y enigmática, para así reforzar el misterio inherente a todo emblema.¹⁴⁶ Podían estar incluidos en la misma imagen, ya sea en guirnaldas, filacterias o cualquier otro elemento figurativo, o bien acompañar al grabado como texto independiente en la misma página, colocado normalmente en la parte superior para ser leído en primer lugar. Los primeros solían estar escritos en latín, como correspondía a un fenómeno humanista y culto, aunque poco a poco comenzaron a desarrollarse repertorios en los que se empleaban las lenguas vernáculas, hasta llegar a ser mayoría en España las que presentaban un lema en castellano. Es más que interesante resaltar que el mote del medallón almanceño está escrito en latín, cuando en aquella época la elección de esa lengua no era ni mucho menos lo más habitual. De hecho, tan solo

140
141

¹⁴⁴ BERNAT VISTARINI; CULL (1999), p. 15-16.

¹⁴⁵ Las siguientes reflexiones están extraídas de varios de los estudios de la profesora Sagrario López Poza, sin duda una de las mayores expertas actuales sobre el tema. Véase: LÓPEZ POZA (2012), p. 38-41.

¹⁴⁶ En el ámbito hispano a este elemento se le podía denominar también *alma*. Véase: LÓPEZ POZA (2010), p. 414.

el 15% de todos los emblemas españoles entre 1511 y 1629 estaban redactados en dicho idioma, siendo principalmente ejemplos de reyes y monarcas, lo que demuestra de nuevo las aspiraciones cultas de don Alonso de Pina.¹⁴⁷ En cuanto a la longitud del lema, las posibilidades eran numerosas, yendo desde una sola palabra hasta varios versos completos, siendo lo más habitual en la España de los siglos XVI y XVII los lemas compuestos por un pareado de dos versos. De nuevo destaca el medallón almanseño con sus escasas tres palabras, volviendo a ponerse en relación con las más altas dignidades del momento, pues de nuevo eran los soberanos los que solían optar por lemas cortos y directos como el de Alonso de Pina IV.¹⁴⁸ Por último indicar que los antiguos preceptistas recomendaban extraer los motes de fuentes clásicas y preferentemente romanas, pero lo habitual acabó siendo que los lemas se redactaran ex profeso para cada emblema, divisa o empresa.

La parte figurativa del emblema es la imagen o cuerpo, llamada así mismo *pictura*, *icon*, *imago* o *symbolon*. Se trata obviamente de la ilustración que enriquece visualmente al mensaje, normalmente estampada a partir de alguna técnica de grabado para, más tarde, salir del ámbito de lo meramente libresco y colonizar campos tan variados como los que se han apuntado anteriormente. El tercer elemento es el epigrama, conocido también como *suscriptio* o *declaratio*. Este comenzó con unos versos que profundizaban en el mensaje a transmitir con el objetivo de explicar definitivamente el concepto, para más adelante aparecer también en prosa, ya fuera en latín como en cualquier otra lengua vernácula.

Vistas ya las partes constituyentes, se hace necesario aclarar las diferencias entre estas denominaciones y tipologías para así poder incluir el medallón en una u otra categoría. Todavía hoy en día las fronteras entre las composiciones emblemáticas son difusas, si bien los investigadores han llegado a un acuerdo de mínimos para poder avanzar en su estudio. Desde un punto de vista general y según la clasificación más aceptada, los emblemas estarían destinados a transmitir mensajes morales y didácticos, mientras que las empresas y divisas harían lo propio con conceptos heroicos o amorosos, siendo el primer término más empleado en el ámbito italiano y el segundo en el mundo francófono.

5.
5.3.

¹⁴⁷ MACEIRAS LAFUENTE (2015), p. 121.

¹⁴⁸ MACEIRAS LAFUENTE (2015), p. 122.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

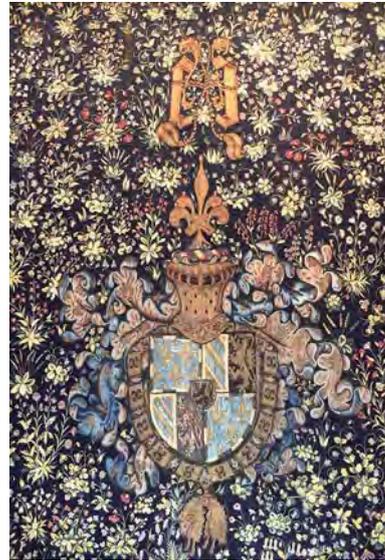
5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura

5.3.2. El medallón con la empresa

Por último, los jeroglíficos tendrían una intención y un público mucho más religioso, quedando por tanto excluidos en este análisis del palacio de Alonso de Pina.¹⁴⁹ Es evidente que el medallón de Almansa sería, o bien un emblema moral o una empresa heroica, por lo que se hace necesario analizar algo más en profundidad las diferencias entre ellos para dilucidar finalmente su tipología.

Siguiendo la clasificación de Sagrario López Poza, los emblemas estarían destinados a un público amplio al que se le intenta transmitir un concepto moral de aplicación en la colectividad, además de contar siempre con un epigrama en verso o prosa para terminar de explicar el sentido del mismo. Por su parte, las empresas transmitirían mensajes heroicos individuales que un personaje en concreto pretende comunicar, careciendo en ocasiones de epigrama explicativo en verso. Para acabar, indicar que las imágenes de los emblemas pueden ser de todo tipo y estar protagonizadas por cualquier figura, desde animales, plantas u objetos, hasta la propia figura humana, mientras que las empresas no suelen presentar figuras humanas en su *pictura*. Dicho esto, parece claro que el medallón de Alonso de Pina es más bien una empresa personal destinada a transmitir un mensaje simbólico asociado a su persona, con una intención claramente identificadora y manifiestamente heroica.

Hay que indicar en este punto que las empresas o divisas tienen un origen más antiguo que el de los emblemas, pues ya desde finales de la Edad Media comienzan a ser muy valoradas por personalidades como monarcas, nobles, caballeros y eclesiásticos, e incluso en Castilla se sabe de su utilización ya desde el siglo XIII.¹⁵⁰ [5.44.] Su ámbito de actuación todavía no estaba constreñido al mundo del libro, sino que su relación con la heráldica les permitió colonizar desde la indumentaria y



[5.44.] Divisa de 1466 de Felipe el Bueno de Borgoña formada por una doble letra e, y conservada en un tapiz del Museo de Historia de Berna.

142
143

¹⁴⁹ LÓPEZ POZA (2012), p. 42.

¹⁵⁰ GARCÍA ARRANZ (2016), p. 12.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



[5.45.] El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo (British Library, Ms. Add. 28962, fol. 78) y medalla de Alfonso el Magnánimo obra del artista italiano Pisanello. (Museo Arqueológico Nacional)

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura 5.3.2. El medallón con la empresa

las armaduras, hasta la ornamentación interior de artesonados, azulejería o cortinajes, llegando incluso a decorar las fachadas de los palacios nobiliarios tal y como ya se ha apuntado.¹⁵¹

No todos los reinos europeos adoptaron la costumbre de las empresas con la misma rapidez, aunque aparte de la propia Castilla, en coronas muy cercanas a Almansa como Aragón sí que fue muy común desde el mismo siglo XV. Es posible que las intensas relaciones tradicionales entre los reinos aragoneses y los territorios italianos fomentaran este empleo, además de que esa corona contó, a mitad del XV, con un auténtico príncipe del Renacimiento en la figura de Alfonso V, llamado el Magnánimo. Este monarca fue un entusiasta de las empresas y las utilizó con profusión en numerosos soportes, siendo la más empleada la formada por un libro abierto iluminado por un sol y acompañado del *motto* VIR SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS, o lo que es lo mismo, *el sabio dominará los astros*.¹⁵² Esta empresa podía verse en elementos tan variados como escudos, adargas, decoraciones efímeras o azulejos,¹⁵³ pero también en manuscritos iluminados como el *Salterio y libro de horas* del rey conservado en la British Library, en el cual aparece la empresa en la gualdrapa de su caballo de guerra.¹⁵⁴

144
145

Un caso extraordinario por su interés simbólico es el de la medalla conmemorativa realizada en 1449 por el artista italiano Pisanello y hoy en día conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. En ella se ve al monarca de perfil, como correspondía a los antiguos emperadores romanos a los que pretende asemejarse el rey, acompañado a la izquierda por una representación de la citada empresa y a la derecha de la propia corona real, lo que demuestra la importancia simbólica de este tipo de manifestaciones culturales. [5.45.] Esta medalla, así como algún otro retrato del rey, sirvieron al pintor Juan de Juanes para realizar su efigie de Alfonso V en 1557, casi un siglo después de la muerte del monarca. En la pintura al óleo, hoy conservada en el Museo de Zaragoza, vuelve a aparecer la misma empresa, en este caso hasta en tres ocasiones: bordada en la cortina del fondo de la escena, tallada en el yelmo, y representada *en vivo* con el libro abierto en primer término de

¹⁵¹ MACEIRAS LAFUENTE (2015), p. 112.

¹⁵² LÓPEZ POZA (2012), p. 73-74.

¹⁵³ Todavía se conservan algunos de estos últimos en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias *González Martí* de Valencia.

¹⁵⁴ LÓPEZ POZA (2010), p. 450.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina

la composición. [5.46.] El caso particular de Alfonso el Magnánimo sirve como paradigma de la extraordinaria importancia que los monarcas y nobles europeos otorgaron al mundo de los emblemas, empresas y divisas durante los siglos XV y XVI. El hecho de que Alonso de Pina introdujera uno de estos elementos en su palacio almanseño pone en evidencia su intento por asociarse y paragonarse, dentro de sus posibilidades, con tan altas dignidades.

5.
5.3.



[5.46.] Retrato de Alfonso el Magnánimo por Juan de Juanes.

5.3.2.b. La empresa particular de don Alonso de Pina

Una vez establecido que el medallón de Alonso de Pina de la fachada representa una empresa personal, quedan por dilucidar varias cuestiones fundamentales. En primer lugar, es necesario hacer referencia a su especial formato circular, algo no excesivamente común en la emblemática de los tres primeros cuartos del siglo XVI. También es imprescindible descubrir si para su diseño se empleó alguno de los múltiples repertorios y compilaciones que por aquel entonces ya se encontraban en circulación entre las capas más cultas de la sociedad, o si por el contrario se trata de un emblema totalmente realizado ex profeso para el prohombre almanseño. Por último, será también de gran interés rastrear posibles paralelos del empleo arquitectónico de elementos emblemáticos durante el siglo XVI, con el fin de poder poner en relación la casa palacio almanseña con algún otro edificio del entorno geográfico y cronológico.

Como acaba de indicarse, la propia estructura de la empresa plantea a priori problemas e incertidumbres. En efecto, la gran mayoría de emblemas, empresas o divisas revisadas en los repertorios anteriores a 1575 no presentan una disposición en forma de medallón con la inscripción rodeando la imagen como en el ejemplo almanseño. Más bien siguen el esquema de una ilustración delimitada por un marco cuadrangular con el lema, o bien separado de la imagen o incluido en ella dentro de una filacteria o una cartela. La empresa circular almanseña parece más relacionada formalmente con los repertorios de medallas que por aquellos años proliferaban en las bibliotecas más cultas de toda Europa. [5.47.] Estos repertorios numismáticos mostraban estampas de monedas y medallas antiguas representando todo tipo de personalidades clásicas. Héroe griegos, filósofos, pensadores o personajes de la época republicana de la antigua Roma eran habituales en estos compendios, pero sobre todo predominaban las efigies de los

146
147

[5.47.] Repertorio de medallas de 1566.

antiguos emperadores romanos junto con breves descripciones de sus vidas y virtudes.¹⁵⁵ Pese a estar casi todos impresos fuera de España, muchos de estos repertorios circulaban entre las capas más eruditas de la nobleza castellana, siendo un importante referente clásico para todo tipo de manifestaciones artísticas.¹⁵⁶ Fueron especialmente importantes para el diseño de los numerosos medallones escultóricos en relieve que comenzaron a poblar los nuevos edificios renacentistas españoles, siguiendo la moda que ya había fructificado en ciudades italianas como la Génova del siglo XV.¹⁵⁷ Son ejemplos célebres de este tipo de medallones los de la fachada de la Universidad de Salamanca, el Convento de San Marcos de León, el patio del Palacio Real de Valladolid, o la fachada norte de la Catedral de Plasencia, por citar solo algunos de los más característicos. Con esta divisa personal con forma de medallón rodeado de texto, parecería por tanto que el propio Alonso de Pina hubiera querido unir ambos mundos: el de la emblemática y el de la numismática, este último de carácter todavía más evidentemente clásico y antiguo. De este modo, el busto de Escipión del tímpano superior, al que más adelante se hará referencia, podría considerarse como el anverso de su moneda, la cual aparecería aquí en forma de fachada arquitectónica completa, mientras que el medallón con la divisa sería el reverso de esa misma medalla. Así, Alonso de Pina IV volvía a equipararse a las dignas personalidades de la Antigüedad clásica a las que en tantas ocasiones había hecho referencia en su palacio almanseño.

5.
5.3.

Con vistas a poder identificar un posible modelo para la empresa de Almansa se han revisado un buen número de repertorios. Pese a las ventajas que la digitalización de documentos ofrece al investigador actual, las dificultades encontradas han sido altas.¹⁵⁸ Se han revisado hasta

¹⁵⁵ En algunas ocasiones se incluían al final de los repertorios algunos gobernantes medievales tales como Carlomagno, e incluso dirigentes contemporáneos, asociando de ese modo a personalidades como el emperador Maximiliano o el propio Carlos V con la dignidad de los pretéritos emperadores de la antigua Roma.

¹⁵⁶ LÓPEZ TORRIJOS (1993), p. 93.

¹⁵⁷ BLÁZQUEZ CERRATO (2014), p. 1225-1228.

¹⁵⁸ Existen numerosos recursos en línea, tanto en castellano como en otras lenguas, para la búsqueda, estudio y análisis de emblemas y empresas. Dentro del ámbito del español destaca la página del grupo de investigación sobre literatura emblemática hispánica (<http://www.bidiso.es/Emblematica/>). Desde ella se puede acceder a bibliografía especializada, así como a bases de datos digitales con búsquedas avanzadas para localizar emblemas según el autor, la época, las palabras que configuran el mote, las figuras que aparecen en la imagen, etc. En inglés existen recursos muy potentes y útiles como el del de las universidades de Glasgow (<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/>) e Illinois (<http://emblematica.grainger.illinois.edu/>), así como el holandés del Emblem Project de Utrech, (<http://emblems.let.uu.nl/>), con un interesante buscador que permite rastrear emblemas en múltiples repertorios digitalizados.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura

5.3.2. El medallón con la empresa

treinta y tres volúmenes de empresas y emblemas anteriores a la fecha de construcción del edificio en 1575, y otros veintisiete de fechas entre ese año y 1697, esperando poder encontrar algún ejemplo posterior que pudiera aportar alguna pista sobre el origen de la empresa almanseña. Sin ánimo de exactitud, se han repasado más de mil emblemas, jeroglíficos, divisas y empresas diferentes en los sesenta repertorios consultados, y en ninguno de ellos se ha encontrado un paralelo directo con la empresa de la Casa Grande, ni en lo que se refiere al lema ni en relación a la imagen. Este hecho hace que sea muy plausible que la empresa de Alonso de Pina fuera ideada ex profeso para el edificio, ya fuera por el propio comitente de la obra, persona culta y conocedora de los saberes clásicos como se ha indicado, por algún colaborador cercano, o por el arquitecto del inmueble. Si el maestro de obras estuviera detrás de la ideación del elemento emblemático, de nuevo situaría a la Casa Grande cerca de los más cultos círculos de la arquitectura y la cultura humanísticas del XVI en toda la península. A pesar de no haber encontrado un modelo exacto para la empresa personal del constructor, es más que probable que el creador de la misma se inspirara en alguno de los repertorios que por aquel entonces se encontraban a disposición. Teniendo en cuenta que el lema ITA SEQVENDA VIRTUS no ha aparecido asociado a ninguna empresa o emblema, parece evidente que, para encontrar símiles y paralelos, haya que centrarse en la imagen de las plantas que parecen volverse hacia ese sol que les da la vida.

148
149

La figura de un sol con rostro humano es bastante común en los más de treinta repertorios consultados anteriores a 1575, si bien suele aparecer en otros contextos diferentes al de la Casa Grande almanseña. Pueden encontrarse varios emblemas en los que el astro solar se conecta con el personaje mítico de Ícaro, su osadía y las trágicas consecuencias de sus actos, así como con otras circunstancias y escenas. Sin embargo, son escasas las ocasiones en las que el sol aparece unido a plantas o vegetales que parezcan girarse hacia él de la manera que ocurre en la residencia almanseña. De antes de 1575 pueden finalmente destacarse tres emblemas, dos de 1544 y uno más de 1551, todos ellos franceses y con algunas similitudes formales con el medallón encargado por Alonso de Pina. Se trata del emblema del literato Guillaume de la Perrière en su obra *Theatre des bons engins*,¹⁵⁹ el del poeta Maurice Scève en

¹⁵⁹ DE LA PERRIÈRE (1544), p. LXXII.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



[5.48.] Emblemas anteriores a 1575 en los que aparecen soles y plantas.

Délie, objet de plus haute vertu,¹⁶⁰ y por último el del religioso Claude Paradin en *Devises heroïques*, de 1551 y publicado en Lyon.¹⁶¹ [5.48.] En los tres ejemplos el sol se convierte en fuente de energía para las plantas representadas, y al menos en el caso del emblema amoroso de Maurice Scève de 1544, la composición es de enorme parecido con el caso almanseño, con la conocida forma circular y las flores que se vuelven hacia el sol situado en el lado superior derecho.

5.
5.3.

Ya de después de 1575 pueden citarse muchos más ejemplos, pues tanto la forma circular como la combinación de las figuras del sol y las plantas

son mucho más comunes. Ahora bien, de entre la pléyade de posibles paralelos parece necesario destacar algunos como uno de las *Imprese* de Scipione Bargagli con una composición circular y una disposición del lema muy similar al medallón de Alonso de Pina;¹⁶² [5.49.] dos también circulares del *Symbolorum & emblematum ex re herbaria de svmtorum centvriavna* de Cameranius,¹⁶³ varios más del *Symbola diuina* de Typot,¹⁶⁴ y por último uno de 1697, publicado por Anthony Schouten en su *Emblèmes Ou*



[5.49.] Emblema de Scipione Bargagli de 1594.

¹⁶⁰ SCÈVE (1544), p. 67.

¹⁶¹ PARADIN (1551), p. 29.

¹⁶² BARGAGLI (1594), p. 240.

¹⁶³ CAMERANIUS (1590), p. 37 y 39.

¹⁶⁴ TYPOT (1601), I p. 64; II p. 54 y III p. 139.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura

5.3.2. El medallón con la empresa



150
151

[5.50.] De arriba a abajo: emblemas de Cameranius, Typot y Schouten.

Devises Chrétiennes.¹⁶⁵ [5.50.] Apenas son unos pocos ejemplos que permiten ver de qué forma este tipo de composiciones que unifican el sol y algún elemento botánico son cada vez más habituales a lo largo de finales del XVI y durante todo el XVII. Esto no hace más que incidir en la excepcionalidad de la empresa de Alonso de Pina, pues aparece como

¹⁶⁵ SCHOUTEN (1697), p. 12.



[5.51.] Portada del *Imprese Illustri* de Girolamo Ruscelli del año 1566.

5.
5.3.

centenares de divisas de dignatarios y dignatarias de todo el continente, todas ellas rodeadas por unos ornamentados marcos de un evidente manierismo. Hay en este volumen empresas dedicadas a monarcas de toda Europa, al Papa Clemente VI, al sultán turco Solimán el Magnífico, y a numerosos príncipes, princesas y nobles de todos los territorios continentales. Al igual que en la parte central de la fachada, muchas de las empresas están flanqueadas por figuras de estípites, cariátides o atlantes, con pequeños escudos heráldicos en la parte central. Parecería que en el edificio almanseño se hayan invertido los tamaños entre la empresa y la heráldica, pero manteniendo el esquema general de la composición.

Dentro de ese amplísimo repertorio que son las *Imprese Illustri* de Ruscelli, la empresa más relevante para este análisis es la que el autor dedica a Ferrante Carafa, marqués de Santo Lucido. Este noble nacido en 1509 provenía de una ilustrísima familia napolitana, y en 1535 llegó a ser presentado al emperador Carlos V, sirviendo más tarde en el ejército imperial en campañas militares en el Piamonte, Provenza e incluso Trípoli, donde llegó a combatir a los turcos.¹⁶⁶ [5.52.] Lo relevante

¹⁶⁶ RUSCELLI (1566), p. 216-218.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura

5.3.2. El medallón con la empresa



152
153

[5.52.] Empresa de Ferrante Carafa del *Imprese Illustri* de Girolamo Ruscelli, 1566.

proviene, no tanto del lema concreto como de la imagen y del epigrama en lengua italiana que lo completa. De hecho, el alma de la empresa de Ferrante Carafa es SIC DIVA LUX MIHI, lo cual puede ser traducido como *luz divina es esta para mí*, lema que si bien pudiera tener una lejana relación con la empresa almanseña, no denota ninguna conexión directa. Sin embargo, la composición figurativa es prácticamente idéntica a la del ejemplo almanseño, con un sol situado en el ángulo superior derecho hacia el que se inclinan unas plantas colocadas en el mismo lugar que en el medallón de Almansa. En la divisa de Ruscelli las plantas parecen surgir de una superficie acuosa, lo que quedará aclarado al analizar el epigrama explicativo, mientras que un somero paisaje completa la escena, elementos que no aparecen en la empresa de Alonso de Pina, mucho más sucinta y escueta en sus elementos figurativos.

Por lo que respecta al epigrama, su traducción ofrece interesantes aspectos, pues expone una serie de relaciones entre Ferrante Carafa y el emperador Carlos V, relaciones que pudieran ser esclarecedoras para

una hipotética inspiración del medallón de la Casa Grande.¹⁶⁷ En las líneas que configuran el epigrama se destaca que el marqués encargó la empresa siendo todavía muy joven, incidiendo en que era ducho tanto en las letras como en las armas y por tanto un modelo de noble humanista a la manera clásica. Se explica a continuación que la planta que se representa en la imagen no es otra que un loto, la cual sale del río Éufrates para seguir al sol en su recorrido diario tal y como creían los antiguos. Según las crónicas clásicas, el loto se elevaba durante la mañana desde el mismo fondo del mítico río, para alcanzar una posición totalmente vertical coincidiendo con el momento en el que el sol se encontraba en su cénit. A partir de ahí, y siguiendo siempre al astro en su movimiento celeste, la flor se inclinaba durante la tarde para acabar sumergiéndose de nuevo en las aguas fluviales durante las horas nocturnas, en espera de un nuevo día en el que volver a recorrer el ciclo solar.

En un segundo párrafo, Ruscelli afirma que la flor simbolizaría al mismo Ferrante Carafa, mientras que el sol sería por tanto el emperador Carlos, a quien el noble italiano habría tenido siempre como auténtico modelo e inspiración. De ese modo, la figura del emperador habría actuado de la misma manera que el sol, insuflando fuerzas y ánimo al marqués de Santo Lucido como el astro rey hace con las flores y plantas. Por último, el literato defiende que esta explicación y asociación no es la única posible, lo que hace de esta empresa un maravilloso ejemplo de este tipo de manifestaciones. De ese modo, el sol podría entenderse también como la esposa del marqués, con lo que la empresa devendría una divisa amorosa, o incluso como la propia fe que orienta las acciones y pensamientos de Ferrante, con lo que se lograría una empresa de contenido religioso cercano a la tipología de los jeroglíficos. Acaba el epigrama con un soneto en el cual se sintetizan todas las ideas y conceptos desarrollados más arriba bajo una forma poética y lírica.

Seguramente sea osado afirmar que quién ideó la empresa para Alonso de Pina pudo inspirarse directamente en la de Ferrante Carafa publicada unos años antes en el *Imprese Illustri* de Ruscelli. Ello presupondría que un ejemplar de dicho libro fue visto en algún momento por el prócer almanseño o por aquel a quién este le encargó el diseño de su divisa personal, algo imposible de corroborar a día de hoy. Lo

5.
5.3.

¹⁶⁷ El texto original se encuentra escrito en italiano y no existe ninguna traducción hasta la fecha, por lo que se ha realizado una interpretación y traducción para este estudio concreto, la cual puede encontrarse en los anexos documentales.

que no parece tan atrevido es destacar las evidentes concomitancias existentes entre ambas empresas, lo cual permite lanzar una hipótesis que pueda enlazarlas y ayudar a explicar definitivamente el mensaje que Alonso de Pina quiso transmitir en la fachada de su residencia. Esta interpretación pasa, en primer lugar, por intuir qué tipo de planta pudo querer simbolizar el creador de la empresa en sustitución del loto original del ejemplo del repertorio de Ruscelli. En un segundo momento, será imprescindible dilucidar a quién se pretende asociar la imagen del sol en el medallón almanseño. ¿Es el sol de la empresa de Alonso de Pina el mismo emperador que en la de Ferrante Carafa? ¿Es el propio Alonso de Pina quien se postula como guía y modelo de comportamiento para su descendencia?

Para resolver la primera de las incógnitas hay que prestar atención a los apellidos del constructor de la residencia. Como ya se ha comentado, sus dos apellidos principales y aquellos a los que reserva los lugares preeminentes en más de un espacio de su casa palacio, son Pina y Tárrega, los cuales tienen como imagen representativa las piñas de pino y las plantas de taray, respectivamente. Analizando con detalle el relieve del medallón no parece que las plantas que se inclinan hacia el sol puedan ser, ni piñas ni árboles de pino, algo que tampoco hubiera sido excesivamente extraño si se tiene en cuenta que en numerosos emblemas aparecen soles iluminando a todo tipo de árboles y arbustos. Excluida la opción del apellido Pina, tan solo quedan los brotes de taray que simbolizarían a su propio linaje ancestral, el de los Tárrega que realmente domina la heráldica del palacio tal y como se ha intentado demostrar con anterioridad. Así, la virtud que debe permanecer en el tiempo es la de la familia Tárrega, su estirpe y sus privilegios en la Almansa de finales del XVI.

Ahora bien, ¿a quién deben girarse los Tárrega en sus actos de la misma manera que las plantas siguen al sol para crecer y permanecer siempre fuertes y sanas? Esta es una cuestión que plantea muchos más interrogantes que la primera, y podría ser que la respuesta no fuera única, de la misma manera que en el emblema de Ferrante Carafa el sol simbolizaba más de un aspecto al mismo tiempo. ¿Es el sol el propio Alonso de Pina a quién su familia debe seguir como guía para no perder nunca la dignidad? ¿Está relacionado el astro rey con la figura del busto del tímpano superior que representa a Escipión? ¿Es por tanto Escipión

el verdadero modelo y paradigma tanto para Alonso de Pina como para el resto de su descendencia? ¿Tiene algún papel en este esquema simbólico la figura del emperador Carlos? Son preguntas de enorme interés pero que necesitan de un análisis en profundidad de la figura de Escipión para poder ser abordadas con unas mínimas garantías de éxito, por lo que habrá que esperar a realizar ese estudio en los próximos capítulos de este estudio.

5.3.2.c. Emblemas, empresas y divisas aplicados a la arquitectura

Una vez analizada la empresa almanseña y los posibles referentes para su ideación, queda estudiar el empleo de este tipo de elementos emblemáticos en obras arquitectónicas como la Casa Grande. En este punto surge una pregunta difícil de evitar. ¿Es tan común como podría parecer el introducir estas empresas en la arquitectura de la Europa de los siglos XVI y XVII, o de nuevo la residencia de Alonso de Pina puede revelarse como un caso realmente sorprendente y singular, mucho más teniendo en cuenta una localidad como la Almansa de aquellos años? Al estudiar las fuentes bibliográficas especializadas en emblemática, la práctica totalidad de los investigadores afirman que lo emblemático no solo se empleó en el ámbito del libro sino que llegó a colonizar campos como el de la arquitectura. Sin embargo, cuando se analizan los edificios conservados de finales de la Edad Media y el Renacimiento, los casos en los que aparezcan emblemas o empresas aplicados en edificios y construcciones no es lo numeroso que cabría esperar a tenor de los testimonios escritos.

5.
5.3.

Si bien es cierto que algunas de las muestras originales podrían haber desaparecido, también lo es que no se está haciendo referencia a arquitecturas efímeras como las anteriormente citadas en relación a la introducción de lo emblemático en territorio español. Es por ello que, de nuevo, la Casa Grande se ofrece como un ejemplo extraordinario para su momento, pues no son tantas las edificaciones del XVI en las que lo emblemático tenga el papel central que posee en el edificio almanseño. Por otro lado, es necesario destacar que en numerosas ocasiones lo que puede encontrarse en los muros de edificios de aquel momento no son tanto empresas o emblemas, sino más bien elementos emblemáticos muy cercanos al mundo de la heráldica y de un origen mucho más afín al mundo tardomedieval y no tanto al ámbito del humanismo clasicista

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura 5.3.2. El medallón con la empresa

del Renacimiento. Aun así, en las siguientes líneas se llevará a cabo un repaso por algunos casos paradigmáticos del empleo de elementos emblemáticos en edificios y construcciones, tanto en territorio español como en algunos casos del resto de Europa.

Fuera de territorio peninsular, el empleo de empresas en la arquitectura ofrece ejemplos más que interesantes, pudiendo destacar dos: uno en la Italia del XV y otro en la Francia del XVI. En el primer caso, vuelve a aparecer la figura de Alfonso el Magnánimo, gran amante de todo lo relacionado con la emblemática tal y como ya se ha comentado. En su fabulosa fortaleza napolitana del Castel Nuovo de Nápoles mandó construir una de las más extraordinarias salas góticas de todo el final de la Edad Media, conocida desde antiguo como Sala dei Baroni. Levantada por el maestro mallorquín Guillem Sagrera a partir de 1452, en este sorprendente espacio la gran bóveda gótica poseía un óculo central rodeado de claves secundarias, por desgracia hoy perdidas tras el incendio del año 1919. Esas claves no solo contenían las habituales armas heráldicas, en este caso de las casas de Aragón, Durazzo, Jerusalén y Sicilia, sino que estos blasones se alternaban con sus empresas y divisas favoritas, en un programa que aunaba por tanto heráldica y emblemática. Las empresas personales del monarca napolitano que ornaban esta arquitectura han sido identificadas por el profesor de la Universitat de València Amadeo Serra Desfilis como las del *siti perillos* de la leyenda artúrica, con el lema IN DEXTERA TUA SALUS MEA, DOMINI; el nudo por el nudo de Salomón; el mijo como símbolo de incorruptibilidad y caridad; y por último el libro abierto ya citado anteriormente, con el alma VIR SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS.¹⁶⁸

Quizá la empresa del *siti perillos* fuera una de las preferidas del monarca, pues en el mismo Castel Nuovo, pero esta vez en el arco triunfal de la entrada principal, aparece decorando la coraza de uno de los militares que puebla uno de los relieves, [5.53.] algo que seguramente se repetiría



[5.53.] Detalle del arco triunfal del Castel Nuovo de Nápoles con la empresa del *siti perillos* en la coraza del guerrero.

¹⁶⁸ SERRA DESFILIS (2000), p.13.

en otros muchos elementos ornamentales de la corte alfonsina tanto en Nápoles como en el resto de sus territorios.

Otro caso paradigmático de monarca europeo amante de las empresas y de todo el ámbito de lo emblemático es el de Francisco I de Francia. Como buen aficionado al empleo de divisas, mandaba colocar sus símbolos en cuantas más superficies fuera posibles. Pueden encontrarse en encuadernaciones de libros, corazas y armaduras, estandartes, ropas y objetos de uso cotidiano, pero también aplicadas a la arquitectura en numerosas ocasiones. Su empresa personal era la formada por una salamandra en mitad del fuego y acompañada por el lema NUTRISCO ET EXTINGUO, el cual puede ser traducido como *lo alimento y lo apago*. En aquellos tiempos se creía que la salamandra tenía la cualidad de poder avivar o apagar el fuego a su conveniencia, y con ese animal cuasi milagroso quería paragonarse el monarca francés.¹⁶⁹ Convertido en relieve arquitectónico, esta empresa puede encontrarse en varios castillos de la zona del Loira como el de Azay, pero incluso décadas después de fallecido el rey fue empleado en la decoración de la fachada de la iglesia romana de San Luis de los Franceses, lo que indica a las claras la pervivencia del símbolo como imagen de la dignidad del antiguo monarca del siglo XVI. [5.54.]

5.
5.3.

Ya dentro del territorio peninsular, la lista de posibles paralelos arquitectónicos es más que interesante para poder contextualizar la relevancia de la Casa Grande en relación a algunas de las obras más representativas de aquel momento. Para ello se dividirán los siguientes ejemplos en dos grandes grupos. En primer lugar, los edificios en los que los elementos emblemáticos estén íntimamente relacionados con temas heráldicos, siendo estos casos los primeros en aparecer desde un punto de vista cronológico. Por último, se analizarán construcciones en las que los jeroglíficos, emblemas o divisas aparecen de una manera mucho más independiente y emancipada, mostrando una madurez que denota un extraordinario clasicismo y que los relaciona de manera más estrecha con el ejemplo de la Casa Grande almanseña.

En el grupo de construcciones con ejemplos de lo emblemático y lo heráldico fusionados en una misma imagen, pueden destacarse varios ejemplos castellanos. Uno de los primeros y más llamativos es

¹⁶⁹ LÓPEZ POZA (2010), p. 419.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura

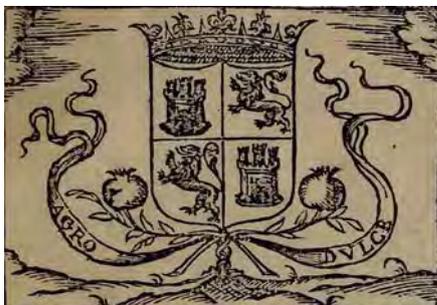
5.3.2. El medallón con la empresa



158
159

[5.54.] Emblema de Francisco I de Francia en el exterior de la Iglesia de San Luis de los Franceses de Roma.

la Casa del Cordón de Burgos, conocida precisamente de ese modo por un elemento relacionado con el mundo de la emblemática. Esta construcción de finales del XV fue costada por los condestables del reino de Castilla don Pedro Fernández de Velasco y Manrique de Lara y su esposa doña Mencía de Mendoza y Figueroa, y constituye uno de los mejores edificios civiles de la antigua capital castellana. Los aspectos emblemáticos se concentran en la puerta principal, en la cual aparecen los blasones de los constructores acompañados por los elementos que pueden relacionarse con el mundo de las empresas y divisas. Se trata del cordón que da nombre al monumento, el cual rodea los escudos formando una especie de tímpano triangular, y un sol radiante con el monograma de Cristo en su interior. El cordón es en realidad *el cordón de san Francisco* cuyos orígenes como emblema regio se remontan al rey Enrique III (1379-1406). El nacimiento del monarca conocido



[5.55.] Emblema de Enrique IV de Castilla en el *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias de 1589.

como *el Doliente* coincidió precisamente con la festividad del *santo poverello* de Asís, lo que, unido a otros factores familiares, provocó que el rey adoptara este elemento como emblema caballeresco.¹⁷⁰ El matrimonio lo incluye en su palacio en una posición predominante acompañado del sol radiante, el cual actuaría como divisa personal de los nobles. Al cordón y al sol como figuras a medio camino entre la heráldica y la emblemática viene a unirse en el mismo edificio la aparición

de un manojito de granadas, emblema personal del monarca Enrique IV. Estas frutas, normalmente representadas de oro sobre fondo de sinople, simbolizan la idea que el rey castellano tenía sobre el oficio de gobernar. Así, las granadas suelen ir acompañadas del lema AGRODULCE o AGRODULCE ES REINAR, transmitiendo de manera directa las contradicciones que el monarca sentía ante su posición en el reino y en el gobierno del mismo.¹⁷¹ [5.55.]

5.
5.3.

También en Castilla puede encontrarse otro ejemplo paradigmático de esta fusión tardomedieval entre lo heráldico y lo emblemático. En la fachada del Monasterio de El Parral de Segovia, terminado antes de 1529, puede apreciarse un enorme blasón heráldico del segundo marqués de Villena Diego López Pacheco y de su mujer Juana Enríquez. Junto a las armas de los cónyuges aparecen dos manojos de tres cardos floridos cada uno, flor que el hijo de Juan Pacheco utilizaba como divisa y empresa personal en numerosos soportes.¹⁷² [5.56.] Lo interesante de estos tres ejemplos, más allá de demostrar la conexión entre los ámbitos de lo emblemático y lo heráldico, es que muestran como este tipo de manifestación estaba destinada a los más altos estratos de la sociedad tardomedieval y renacentista. De ese modo, al encargar una empresa personal, Alonso de Pina no hacía otra cosa que paragonarse con una larga estirpe de nobles, príncipes y reyes.

¹⁷⁰ FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA (2016), p. 115.

¹⁷¹ MARTÍNEZ LLORENTE (2014-2015), p. 188-189.

¹⁷² MARTÍNEZ LLORENTE (2014-2015), p. 192-193.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura

5.3.2. El medallón con la empresa



160
161

[5.56.] Escudo de Diego López Pacheco en el Monasterio de El Parral, Segovia.

Por lo que se refiere a los ejemplos en los que lo emblemático se muestra de manera totalmente independiente, es necesario indicar que se trata de un fenómeno ya plenamente renacentista. Y plenamente clasicista es el más interesante edificio en el que el uso de lo emblemático alcanza cotas difícilmente superables: el claustro de la Universidad de Salamanca. En este espacio se encuentran hasta siete relieves escultóricos realizados entre los años 1500 y 1530 y cuyo tema está plenamente relacionado con el ámbito de lo estudiado en este apartado. Cinco de los siete relieves están directamente extraídos de jeroglíficos publicados en el libro *Hypernomachia Polifili*, novela escrita por el italiano Francesco Colonna en la segunda mitad del XV y publicada por vez

primera en Venecia en 1499 en la célebre imprenta de Aldo Manuzio. En la edición veneciana ya aparecían extraordinarias estampas xilográficas que causaron un tremendo impacto en la cultura de comienzos del XVI, teniendo precisamente en Salamanca una de sus más conocidas materializaciones arquitectónicas.¹⁷³ Aunque se trata de jeroglíficos y no tanto de divisas o empresas, estos relieves son sin duda uno de los primeros y más significativos ejemplos del empleo independiente de elementos emblemáticos en la arquitectura española del Renacimiento, y ponen de nuevo de manifiesto el altísimo nivel cultural que demostró Alonso de Pina al encargarse un medallón como el que colocó en el centro mismo de su palacio almanseño.

Otra muestra extraordinaria de fusión de elementos emblemáticos, mitológicos y astrológicos es la Casa Zaporta de Zaragoza, construida alrededor del año 1550. Mandada levantar por Gabriel Zaporta, banquero de Carlos V de origen judío, lo más relevante de cara a este estudio se localiza en el patio, afortunadamente salvado tras verdaderas peripecias y sorprendentes hechos. Tras dejar de ser propiedad de la familia Zaporta en 1636, el palacio soportó usos diversos, restauraciones dudosas, incendios devastadores, e incluso la venta del patio al anticuario francés Fernand Schutz en 1903, tras la que hubo que esperar más de medio siglo hasta que en 1958 fuera comprado finalmente por la Caja de Ahorros de Zaragoza por tres millones de pesetas. Hoy en día puede visitarse en la actual sede de Ibercaja en la calle Paraíso de la capital aragonesa, mostrándose como uno de los más sorprendentes ejemplos de aplicación de elementos emblemáticos a una muestra arquitectónica del siglo XVI.¹⁷⁴ Los elementos conservados del patio están completamente recubiertos de una prolija decoración en relieve. Columnas, balaustradas, frisos, enjutas y cornisas presentan numerosas muestras de ornamentación tanto vegetal como referente a repertorios clásicos. Aparecen representaciones de planetas, signos zodiacales, figuras mitológicas como Hércules, así como numerosos medallones con efigies de personalidades clásicas y modernas. Tal y como algunos investigadores han puesto de relevancia, la influencia de Alciato y sus emblemas es patente en algunos aspectos de la decoración, lo que la pone en relación con el círculo de obras que se vienen analizando durante las últimas líneas.¹⁷⁵ Por otro lado, este

5.
5.3.

¹⁷³ Para un análisis en profundidad de estos fabulosos relieves véase: GABAUDAN (2012).

¹⁷⁴ Para completar el estudio de este singular edificio véase: SEBASTIÁN LÓPEZ (1983).

¹⁷⁵ ÁLVAREZ CLAVIJO (2012), p. 192.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura

5.3.2. El medallón con la empresa

palacio aragonés será también puesto en relación con la Casa Grande en posteriores apartados en relación con conceptos simbólicos generales, por lo que se postula como una obra con evidente concomitancias con la casa almanseña.

No puede cerrarse este apartado dedicado a los posibles paralelos en el uso arquitectónico de emblemas y divisas, sin hacer referencia a la que seguramente sea la empresa más conocida de todo el siglo XVI: las dos columnas con el lema PLUS ULTRA del emperador Carlos V. [5.57] Las dos columnas, que Hércules habría colocado a ambas orillas del estrecho de Gibraltar para recordar a los marineros que no debían intentar navegar *más allá*, se convirtieron muy pronto en un símbolo archiconocido del monarca, y se le añadieron numerosos

significados que engrandecieron su cuasi mítica figura.¹⁷⁶ Este emblema colonizó la práctica totalidad de objetos producidos durante el reinado del emperador, por lo que no es extraño encontrarlo también aplicado a la arquitectura. La lista de ejemplos sería extensa y excesivamente minuciosa, pero deben citarse los casos de la puerta del Monasterio de Santa María la Real de Nájera, construida entre los años 1522 y 1542, del Palacio de Carlos V en la Alhambra granadina, donde aparece decorando los pedestales del segundo piso de la fachada principal,¹⁷⁷ o el de la Catedral de Almería, en cuyo hastial pueden encontrarse hasta dos de estos emblemas flanqueando el escudo imperial que remata la fachada.

Como se ha visto durante las últimas páginas, don Alonso de Pina IV era perfectamente conocedor de algunas de las claves más doctas de la cultura renacentista de su momento, y fue capaz de encargar un elemento tan representativo en aquel entonces como una empresa personal para ser colocada en el centro mismo de la fachada de su



[5.57.] Empresa de Carlos V en el libro *Imprese Illustri* de Girolamo Ruscelli.

162
163

¹⁷⁶ ARROYO ESTEBAN; VÁZQUEZ DUEÑAS (2011), p. 31.

¹⁷⁷ NIETO; MORALES; CHECA (1989), p. 103.

monumental palacio. Sin embargo, la explicación última del mensaje que el prohombre almanseño pudo querer transmitir estaría incompleta si no se analiza en profundidad el último de los elementos que configuran el programa heráldico, emblemático e iconológico de la fachada: el busto de Escipión que remata el conjunto arquitectónico y al que se dedicará el siguiente apartado.

5.3.3. El busto de Escipión en el frontón triangular

La fachada de la Casa Grande se encuentra culminada por un clasicista frontón triangular en el que habita un busto escultórico de extraordinario interés. Aparece vestido con ropas aparentemente contemporáneas al periodo de construcción de la vivienda, con ancha capa cerrada en el cuello mediante un broche con cabeza de león y la mano derecha en gesto de saludo. Mientras que dirige la mirada al frente y coloca su mano izquierda sobre el pecho, este personaje barbado e hierático queda perfectamente identificado gracias a la inscripción de la cinta que le rodea la cabeza, en la cual puede leerse claramente el nombre de Escipión. Tras el busto se encuentran dos inscripciones con el nombre del constructor, Alonso de Pina, y la fecha de 1575. [5.58.]

5.
5.3.

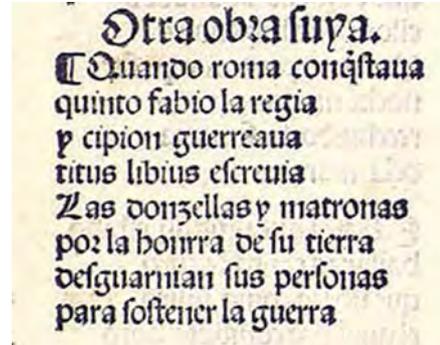


[5.58.] Imagen del frontón con el busto de Escipión.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura 5.3.3. El busto de Escipión en el frontón triangular

Pese a que son numerosos los personajes de la antigua Roma que podrían asociarse con el nombre de Escipión, parece claro que el busto de la casa palacio de Alonso de Pina debe ser el de Publio Cornelio Escipión Africano, sin duda el más renombrado de los miembros de esta rama de la familia Cornelia. La prueba más clara de esta identificación la ofrece el estudio de la documentación del concejo de Almansa, pues en el libro de actas de los años 1565 a 1573 puede leerse una anotación que reza *cuando Roma conquistaba, Quinto Fabio la regía y Cipion la guerreaba*.¹⁷⁸ La cita está extraída de la *Exclamación y querella de la gobernación*, obra del poeta lírico cancioneril Gómez Manrique, tío del célebre Jorge Manrique, y una de las más conocidas muestras de poesía protorrenacentista castellana. Esta composición lírica fue un texto muy popular a finales del siglo XV, y ya desde 1511 se podían encontrar ediciones impresas, siendo una de las primeras la llevada a cabo por el impresor Cristóbal Coffman en Valencia en 1511 dentro del *Cancionero general de muchos y diversos autores* compilado por Hernando del Castillo. [5.59.]



[5.59.] Detalle del *Cancionero general de muchos y diversos autores compilado por Hernando del Castillo* y en el que se aprecia el verso manuscrito en el legajo almanseño.

En la estrofa queda claro que el Escipión al que se refiere el poeta es el Escipión Africano antes anotado, pues al incluirlo en el mismo contexto cronológico que Quinto Fabio, este último no puede ser otro que Quinto Fabio Máximo, edil curul, pretor y cónsul en la época de la Segunda guerra púnica en la que también participó el Africano. Si bien los versos manuscritos son seguramente obra del escribano del concejo, el hecho de que aparezcan en un libro que con total seguridad pasó por manos de don Alonso de Pina, no hace sino corroborar el nivel cultural más que aceptable del que se encontraba rodeado el constructor de la Casa Grande.¹⁷⁹

¹⁷⁸ ARRÁEZ TOLOSA; MARTÍNEZ GARCÍA (2018), p. 296.

¹⁷⁹ En este mismo legajo don Alonso de Pina dejó su firma en varias ocasiones. Para más información, véase: ARRÁEZ TOLOSA; MARTÍNEZ GARCÍA (2018), p. 296-297.



[5.60.] Presunto Escipión Africano en un busto del Museo Arqueológico de Nápoles. Fotografía de alrededor de 1875.

5.3.3.a. Escipión el Africano como modelo para el mundo renacentista

Es obvio que el objetivo de este análisis no es estudiar en profundidad la figura histórica del personaje, pero también es lógico que, de no puntualizar algunos hechos relevantes, es posible que las claves de su inclusión en el edificio puedan quedar sin aclarar. Publio Cornelio Escipión Africano [5.60.] nació en el año 236 a.n.e. y alcanzó celebridad gracias sobre todo a su participación en la Segunda guerra púnica contra los ejércitos cartagineses de Aníbal, a los que derrotó en la célebre batalla de Zama en el año 202 a.n.e. El sobrenombre de Africano le sobrevino tras esta contienda, convirtiéndose a partir de entonces en paradigma de general

5.
5.3.

victorioso y de hombre de estado virtuoso. Su comportamiento ejemplar no se circunscribió al ámbito militar, pues su renuncia a ser nombrado cónsul y dictador vitalicio le valieron la estima de numerosos conciudadanos. Pese al estatus alcanzado durante y tras la Segunda guerra púnica, al final de su vida sufrió el ataque de varios enemigos políticos que intentaron desprestigiarle al mismo tiempo que a su hermano Lucio Cornelio Escipión Asiático. Esto provocó que decidiera exiliarse a su villa campana de Liternum, donde murió alrededor del año 187 a.n.e. A pesar de estas últimas maniobras de desprestigio, la figura de Escipión logró alcanzar el nivel de auténtico paradigma de comportamiento virtuoso durante la etapa romana imperial, reputación que logrará pervivir durante el largo periodo medieval para rebrotar durante el Renacimiento con renovadas energías.

La clave de la incorporación de Escipión al programa simbólico de la Casa Grande reside precisamente en esta consideración del antiguo general romano como modelo de héroe clásico e íntegro. Al asociarse al Africano, Alonso de Pina no hace otra cosa más que continuar una tendencia humanista desarrollada desde hacía más de un siglo, conectando su figura con la de un portador de toda una serie de valores

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura 5.3.3. El busto de Escipión en el frontón triangular



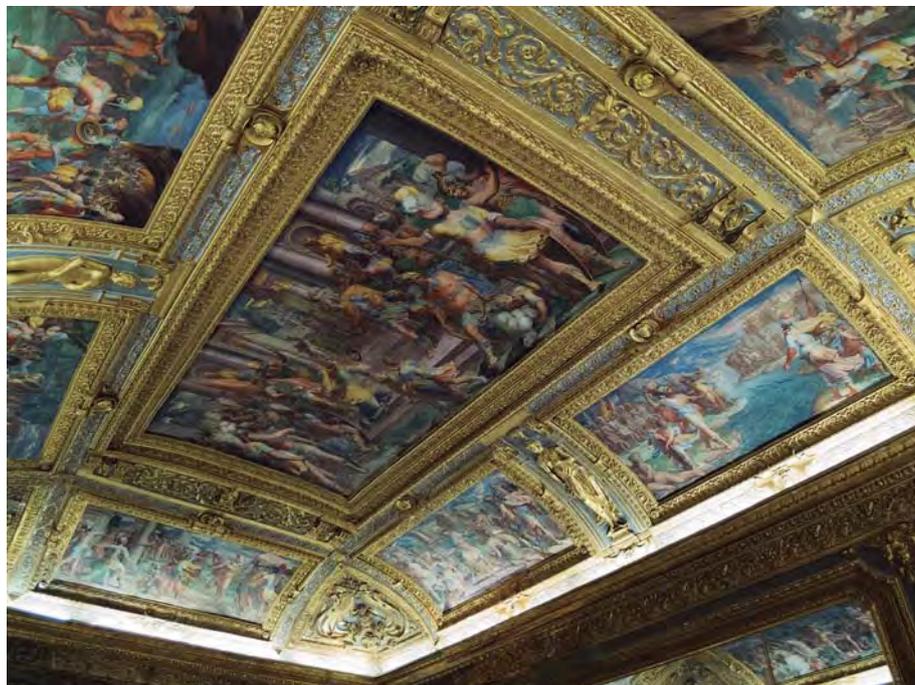
166
167

[5.61.] Fresco de Ghirlandaio en la Sala de los Lisés del Palazzo Vecchio de Florencia.

virtuosos de estirpe clasicista. Estos valores de virtud y valor militar, hombría perfecta, clemencia y prudencia se remontan a su aparición en fuentes clásicas y prerrenacentistas. Cicerón, Salustio y Tácito lo tenían en una estima altísima,¹⁸⁰ mientras que Petrarca en sus *Triunfos* lo sitúa a la derecha de la Fama, mientras en el lado opuesto se colocaría Julio César.¹⁸¹ No es por tanto extraño que el arte clasicista que nace con el Renacimiento italiano vaya a representar en numerosas ocasiones a Escipión, utilizándolo casi siempre en palacios y residencias como ejemplo de buen gobierno y virtud. Destacan, por la importancia de los edificios en los que se encuentran, las imágenes de Ghirlandaio en el Palazzo Vecchio de Florencia (ya de hacia 1482 y situada en la Sala de los Lisés) [5.61.] y de Taddeo di Bartolo en el Palazzo Publico de

¹⁸⁰ LÓPEZ GUZMÁN (1994), p. 21.

¹⁸¹ GABAUDAN (1998), p. 39-98.



5.
5.3.

[5.62.] Vista de la Sala degli Zecchini del Palacio Lomellino de Génova, obra de alrededor de 1570.

Siena (de alrededor de 1415). Pero no quedan ahí los posibles ejemplos. Gentile da Fabriano lo pinta en un ciclo de personajes y héroes famosos en el Palacio Trinci de Foligno; Giovanni Bellini realizó un enorme óleo sobre tela con el tema de la continencia del cónsul por encargo del cardenal Carlo Cornaro en Venecia; y Andrea Semino decoró una extraordinaria sala del Palacio Lomellino de Génova con todo un ciclo de escenas de la vida de Escipión como modelo de buen comportamiento y virtud. [5.62.] Estas obras de los siglos XV y XVI no hacen más que incidir en la idea de que la figura del cónsul romano era común en los repertorios iconográficos del nuevo arte renacentista italiano, y de aquellos territorios viajó este tema hasta la Península Ibérica, de igual modo que tantos otros fenómenos clasicistas llegaron hasta estas tierras durante aquel periodo.

De ese modo, el Renacimiento español también tuvo en Escipión a uno de sus ideales a la hora de modelar el paradigma de héroe. Así, junto al Africano, en los programas iconográficos aparecerán otras figuras heroicas: clásicas como Alejandro, Julio César o Augusto; procedentes de la Edad Media como Carlomagno; o incluso míticas como el

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura

5.3.3. El busto de Escipión en el frontón triangular

consabido Hércules. Todos ellos aparecen en los numerosos repertorios simbólicos que comenzarán a cubrir casas nobiliarias, palacios, concejos, ayuntamientos y hasta edificios religiosos, conformando una galería de celebridades a las cuales pretenden paragonarse los comitentes de las citadas construcciones, galería que será analizada con mayor profundidad en el siguiente apartado.

Desde el punto de vista literario, son numerosas y de marcada importancia las referencias en las que se encuentra a Escipión el Africano durante finales de la Edad Media y los comienzos del Renacimiento español. Aparte de la ya citada de Gómez Manrique, su sobrino Jorge Manrique lo hace aparecer en las célebres *Coplas a la muerte de su padre*. En este famosísimo texto, la figura del Africano se asocia al concepto de virtud, lo que no deja de ser de gran interés si tenemos en cuenta que el lema de la empresa de don Alonso de Pina tenía como tema central el de la continuidad de esa misma virtud familiar. Así, en los versos que inician el capítulo XXVII de la inmortal obra de Manrique, puede leerse como el poeta asocia a su padre difunto con algunos personajes del mundo clásico romano:

*En ventura Octaviano;
Julio César en vencer
Y batallar;
en la virtud, Africano;
Aníbal en el saber
y trabajar:
en la bondad, un Trajano;
Tito en liberalidad
con alegría;
en su brazo, Aureliano;
Marco Atilio en la verdad
que prometía.*

Las referencias literarias no finalizan en la familia Manrique, pues Escipión es citado también en textos de Garcilaso, Quevedo o Cervantes, por citar tan solo a algunos de los más importantes literatos hispanos que se refieren al general romano. Teniendo en cuenta la datación del inmueble, las referencias de Garcilaso son quizás las más interesantes, pues los textos del autor toledano pudieron ser conocidos de primera mano por Alonso de Pina o por el diseñador de la empresa personal y de

todo el programa simbólico del palacio.¹⁸² El militar y poeta de Toledo llega a denominar al emperador Carlos V como un nuevo Escipión, paragonando a ambas figuras con un ideal de militar triunfador en suelo tunecino: el Africano frente a Aníbal y sus elefantes, y el emperador venciendo a los piratas otomanos de Barbarroja.¹⁸³ Como se verá más adelante, esta comparación puede ser de gran interés para una posible hipótesis de comprensión general de la fachada, pues no en vano la figura de Carlos V ya ha aparecido en relación a otros aspectos del programa heráldico y emblemático del edificio almanseño. En definitiva, Escipión era visto durante el siglo XVI español como uno de los más importantes protagonistas del renacer de las ideas de la Antigüedad, y era considerado como uno de los principales artífices de que la misma cultura clásica romana hubiera penetrado en la Península tras su victoria en la Segunda guerra púnica y la posterior anexión del territorio hispano a Roma.

5.3.3.b. Escipión en el arte y la arquitectura de la España del XVI

5.
5.3.

Vista la relevancia que el personaje de Escipión alcanzó en la cultura de la España del XVI, no es de extrañar que los paralelos artísticos con la Casa Grande sean también de muy alta calidad. Las efigies de Escipión aplicadas a la arquitectura, ya sean en forma de pintura, generalmente al fresco, o de relieves escultóricos, aparecen en algunas de las mejores obras renacentistas del territorio, volviendo a incidir en la importancia de contar en Almansa con un ejemplo que puede relacionarse con estas construcciones. Es interesante constatar que muchas de las efigies de Escipión realizadas mediante relieves escultóricos, y por tanto similares al ejemplo almanseño, suelen ser sin barba y portando un llamativo casco. Este yelmo es tan heterodoxo que incluso ha servido en ocasiones para identificar al propio Africano, y por lo general se piensa que el modelo a seguir fue un relieve de Escipión del siglo XV atribuido al taller del escultor italiano Andrea Verrocchio y conservado en el Museo del Louvre.¹⁸⁴ [5.63.]

¹⁸² Las obras en las que Garcilaso cita a Escipión Africano son *Églogas II-1549-1557*, y *Sonetos XXXV*. LÓPEZ GUZMÁN (1994), p. 23.

¹⁸³ GABAUDAN (1998), p. 39-98.

¹⁸⁴ Hay que indicar que la identificación actual del personaje representado se acerca más a la figura de Alejandro, lo que no es óbice para que la misma tipología fuera usada también para los retratos idealizados del Africano. GABAUDAN (1998), p. 39-98.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura 5.3.3. El busto de Escipión en el frontón triangular

El Escipión almanseño es barbudo y con la cinta de la inscripción, mucho más parecido por tanto a algunos emperadores como Marco Aurelio o Adriano, e incluso a héroes míticos tradicionalmente barbados como Hércules. Pueden plantearse tres posibles explicaciones para este hecho. La primera hipótesis es que quizá el modelo del Africano de la casa de Alonso de Pina no esté en otros ejemplos arquitectónicos como los que se analizarán a continuación, sino más bien en tapices o pinturas en los que Escipión aparece con barba, como por ejemplo en los frescos del Palacio del Viso del Marqués o en multitud de tapices del mismo siglo XVI. Por otro lado, podría ser que el arquetipo no fuera tan solo el retrato idealizado de Escipión, sino también el del emperador Carlos V con el que la figura del antiguo romano había sido comparada tal y como se ha analizado con anterioridad. Por último, cabe la posibilidad de que el propio Alonso de Pina IV gustara de dejarse crecer la barba y así quiso ser retratado en la fachada de su palacio asociándose a la misma efigie de Escipión, hipótesis aparentemente banal pero que no puede ser descartada a priori, o que incluso pudiera estar interrelacionada con las otras dos.



[5.63.] Relieve atribuido a Verrocchio con el perfil de un hipotético Escipión. (Museo del Louvre).

170
171

Desde un punto de vista cuantitativo, el mayor porcentaje de imágenes de Escipión en construcciones del Renacimiento español corresponde a edificios palaciegos, lo cual es de nuevo más que interesante para poder situar en su contexto la Casa Grande almanseña. A nivel simbólico, estos palacios del XVI aspiran a constituirse como auténticos *Templos de la Fama*, tipología humanista de enorme importancia para la arquitectura renacentista. Estos *Templos de la Fama* provienen de un tema clásico que ya había desarrollado Ovidio en *Las Metamorfosis*,¹⁸⁵ y eran verdaderos santuarios desde donde se irradiaba el valor, la dignidad y la virtud que cualquier prohombre renacentista pudiera desear. El tema alcanzó muy altas cotas de aceptación entre la monarquía y la nobleza europeas, llegando finalmente a filtrarse hasta estratos de la baja nobleza

¹⁸⁵ HERRERA CASADO (1981), p. 357.

como sería el caso de Alonso de Pina en Almansa. Esta idea clásica será desarrollada y sistematizada por algunos tratadistas del Renacimiento italiano tales como Filarete o Alberti, quienes desarrollarán programas arquitectónicos y decorativos que convirtieran un palacio en un símbolo de la auténtica virtud de caballeros, príncipes y reyes. En esos programas simbólicos renacentistas la figura de Escipión retoma una extraordinaria importancia tras los siglos de olvido medieval.

Así, incluso escritores en lengua española como el luso Jorge de Montemayor en *Los siete libros de la Diana* de 1559, defiende la incorporación de representaciones de Escipión en los palacios renacentistas, con el fin de que dichos edificios pudieran convertirse en verdaderos *Templos de la Fama*. Siguiendo a autores ya citados como Antonio Averlino Filarete, de Montemayor hace hincapié en que la figura de Escipión el Africano es fundamental en su representación de la lucha contra Aníbal, debiendo según este autor situarse estas imágenes en la zona del patio y flanqueando una estatua del dios Marte como suprema manifestación de la guerra. Al principio del libro IV dice Montemayor que *toda la casa parecía hecha de reluciente jaspe, con muchas almenas, y en ellas esculpidas algunas figuras de emperadores, matronas romanas y otras antiguallas semejantes*, y cuando describe el Palacio de Diana, el mismo autor escribe que en él *estaban figurados los superbos escuadrones romanos, de una parte, y de otra, los Cartagineses; delante el uno estaba el bravo Anibal, y del otro el valeroso Scipion Africano que, primero que la edad y los años le acompasen, naturaleza mostró en él gran exemplo de virtud y esfuerço*.¹⁸⁶ Sin llegar a ser totalmente fieles a esta distribución teórica, los ejemplos de inclusión de imágenes de Escipión durante el siglo XVI son de enorme interés para establecer un panorama en el que incluir el ejemplo de Almansa dentro de estos *Templos de la Fama* renacentistas.

5.
5.3.

Los ejemplos de imágenes de Escipión en palacios del XVI no son excesivos si los comparamos con el enorme número de representaciones de otros héroes como Hércules, pero constituyen un grupo lo suficientemente interesante como para poder contextualizar el ejemplo almanseño. Nada queda del gran salón dedicado a Escipión en el Palacio del Infantado de Guadalajara, edificio que mandó reformar don Íñigo López Mendoza a partir de 1570. Pese a que ha desaparecido,

¹⁸⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ (1978), p. 12.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura 5.3.3. El busto de Escipión en el frontón triangular



172
173

[5.64.] *Continencia de Escipión* en un fresco del Palacio del marqués de Santa Cruz en el Viso del Marqués.

no cabe duda de que esta sala sería una de las más importantes dentro del programa simbólico de todo el palacio, elevando la figura de Escipión al nivel que en otras residencias obtuvo.¹⁸⁷ Poco tiempo más tarde se realizó el fantástico ciclo de frescos del Palacio de don Álvaro de Bazán en la localidad ciudadrealeña del Viso del Marqués. Estas pinturas son una de las mejores muestras de arte renacentista de impronta italiana en toda la península, y fueron encargadas al pintor italiano Juan Bautista Perolli, quien llegó a España en 1575 coincidiendo con la finalización de la residencia de Alonso de Pina.¹⁸⁸

En el Viso del Marqués sí se conservan importantes frescos con Escipión como protagonista, [5.64.] lo que permite hacerse una idea de cómo podrían ser otros ciclos alusivos al Africano como el perdido en

¹⁸⁷ HERRERA CASADO (1981), p. 356.

¹⁸⁸ LÓPEZ TORRIJOS (2017), p. 138.

Guadalajara. En el caso del Palacio de don Álvaro de Bazán, el tema elegido para la pintura que culmina la sala es el de la continencia de Escipión, quien renunció a la mujer que le correspondía como botín de guerra, demostrando así dominio ante el deseo y virtud en grado sumo, cualidades a las que cualquier príncipe o noble de la época aspiraría. En esta escena, situada dentro de un ambiente eminentemente clasicista, Escipión aparece con barba y vistiendo una capa que lo asemeja a la figura de la Casa Grande, lo que no deja de ser más que interesante teniendo en cuenta la coincidencia temporal entre ambas obras.

Para el estudioso Santiago Sebastián, Escipión debía ser también uno de los protagonistas del ciclo simbólico del ya comentado patio de la Casa Zaporta de Zaragoza. Para el gran conocedor del humanismo renacentista español, este edificio también debe ser entendido como un evidente *Templo de la Fama*, con su patio como un auténtico espacio microcósmico que simboliza el mundo mismo y repleto de connotaciones marcadamente clasicistas.¹⁸⁹ En este patio, Escipión aparecería, no en un primer nivel terrenal, sino en el nivel superior relacionado con un plano celeste y con la inmortalidad de los héroes y la virtud, lo que demuestra la alta estima de esta figura clásica entre los círculos humanistas hispanos del XVI. Además del Africano, entre los personajes que poblaban la Casa Zaporta, Santiago Sebastián deduce que deberían encontrarse también Aníbal, Alejandro y Numa Pompilio, los cuales figuraban también en el importantísimo libro *Elogios o vidas de los cavalleros antiguos y modernos ilustres en valor de guerra, que están al bivo pintados en el Museo de Paulo Iovio*, escrito a mediados del XVI y traducido por Gaspar Baeza al castellano en 1568 y publicado en Granada en casa del impresor Hugo de Mena.¹⁹⁰

5.
5.3.

El mismo Santiago Sebastián defiende que Escipión el Africano podría ser uno de los dos héroes representados en la monumental fachada de la Casa Páez de Castillejo de Córdoba. [5.65.] Esta obra fue contratada por los arquitectos Hernán Ruiz II y Sebastián de Peñarredonda en 1540, con decoración escultórica de Francisco Jato y Francisco Linares de 1543, y hoy en día alberga el Museo Arqueológico de la ciudad. Siguiendo el esquema típico de *Mansión del Guerrero*, es probable que dos de los más grandes generales de toda la Antigüedad como eran Alejandro

¹⁸⁹ SEBASTIÁN LÓPEZ (1983), p. 9.

¹⁹⁰ SEBASTIÁN LÓPEZ (1983), p. 16-18.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura

5.3.3. El busto de Escipión en el frontón triangular



174
175

[5.65.] Fachada de la Casa Páez de Castillejo en una litografía de la obra *Recuerdos y bellezas de España* de 1855. El dibujo original fue realizado por F. J. Parcerisa, mientras que la litografía se llevó a cabo por J. Donon.

Magno y Escipión pudieran aparecer en la fachada, incidiendo de nuevo en la idea de que las hazañas militares garantizan la *virtus* en el mundo clásico.¹⁹¹

Quizá los mismos personajes sean los protagonistas de la portada de la antigua Casa del regidor Luis de Medina de Úbeda. [5.66.] Trasladada a la entrada de la Iglesia de santa María de los Alcázares a mediados del siglo XX, es una obra muy maltratada por el devenir de los siglos y muy poco analizada. De hecho, ningún historiador asocia los bustos de los medallones de las enjutas del arco con personaje alguno, ya sea histórico o mitológico. Sin embargo, el perfil del medallón de la derecha, con el típico casco de extravagantes formas que ya se ha citado anteriormente, hace plausible que este rostro pudiera ser el del propio Escipión el Africano. Su compañero, imberbe y con larga melena, bien pudiera ser Alejandro, aunque también cabe la posibilidad de que se trate del cartaginés Aníbal, completando así la pareja típica de todo Templo de la Fama que se precie.

5.
5.3.



[5.66.] Portada de la Casa del Regidor Luis de Medina de Úbeda.

Otro Escipión presente en Templos de la Fama en territorio español es el del actual Parador de Zamora y antiguo Palacio de los condes de Alba y Aliste. La imagen del Africano se encuentra identificada con una inscripción de manera similar a la de la Casa Grande, pero el Escipión zamorano es imberbe y con corona de laurel en lugar de la cinta del ejemplo almanseño. Por otro lado, al igual que las antiguas medallas y monedas, el ejemplo del palacio zamorano se presenta también de

¹⁹¹ SEBASTIÁN LÓPEZ (1978), p. 81.

5. EL EXTERIOR DEL EDIFICIO

5.3. La importancia de la heráldica, la emblemática y la escultura 5.3.3. El busto de Escipión en el frontón triangular

perfil.¹⁹² La parte del palacio en la que se encuentra el Escipión se llevó a cabo a partir de 1524, y es muy posible que su tracista fuera el maestro Juan de Álava, si bien algunos estudiosos consideran que dejó las obras en manos de canteros locales poco conocedores de las sutilezas del incipiente lenguaje renacentista. Ello explicaría la tosquedad de algunos elementos decorativos del patio, entre los que se encuentran los medallones de personajes históricos ilustres como el Escipión aquí comentado.¹⁹³

Una vez analizados los ejemplos incluidos en Templos de la Fama, todavía pueden rastrearse otros Escipiones que completan programas iconográficos en edificios de clara impronta clasicista. La Universidad de Salamanca vuelve a aparecer en este texto, aunque en este caso en relación con la fachada. [5.67.] El personaje de Escipión se incluye en un completo programa simbólico que exalta la figura del emperador Carlos V, y acompaña a las efigies de Alejandro, Augusto, César, Trajano o Marco Aurelio. Se presenta así un amplio abanico de personalidades de la Antigüedad clásica que servían como modelos paradigmáticos de los ideales y virtudes asociados al emperador.¹⁹⁴



[5.67.] El Escipión de la Universidad de Salamanca.

176
177

Otro Escipión formalmente muy similar es el de la fachada norte de la Catedral de Plasencia, terminada en el año 1558 tal y como reza una inscripción del propio frontispicio catedralicio. [5.68.] En ambos casos pueden verse Escipiones de perfil y con el ornamentado casco ya citado con anterioridad, si bien en el caso extremeño el general romano aparece con un semblante de marcada edad. A esta imagen del Africano en la Catedral de Plasencia le acompañan en el mismo panel escultórico otros dos personajes como son san Pablo y el héroe mitológico Hércules, conformando así una tríada que vendría a simbolizar el ideal de unión renacentista de elementos míticos, históricos y religiosos. Para terminar este repaso, es indicativo recordar que también pueden rastrearse

¹⁹² VASALLO TORANZO (2003-2004), p. 288.

¹⁹³ LÓPEZ BRAGADO; LAFUENTE SÁNCHEZ (2017), p. 400.

¹⁹⁴ El relieve de Escipión en Salamanca es uno de los que ha sido identificado gracias a su similitud con el relieve conservado en el Louvre: imberbe y con el llamativo casco al que ya se ha hecho referencia.



[5.68.] Medallón con la efigie de Escipión en la Catedral de Plasencia.

ejemplos de imágenes de Escipión en casas consistoriales, como es el caso del actual ayuntamiento de la localidad navarra de Allo, en cuya fachada puede verse la dupla Escipión/Aníbal, tan importante para la simbología renacentista tal y como se ha comentado en numerosas ocasiones.¹⁹⁵

Como ha quedado claro, la incorporación de Escipión a los programas iconográficos de universidades, ayuntamientos, catedrales y, por supuesto, mansiones y palacios, es un síntoma claro de la aspiración por utilizar la figura del general romano como símbolo de las más altas virtudes. Alonso de Pina, al

elegir precisamente a este personaje para retratarse alegóricamente en el remate de su palacio almanseño, no hacía otra cosa más que paragonarse con las altas personalidades que encargaron esos otros edificios. Se elevaba así por encima de sus paisanos para acercarse a la dignidad de los monarcas, los príncipes y los nobles de alta cuna a los que en realidad no perteneció nunca.

5.
5.3.

¹⁹⁵ AZANZA LÓPEZ (2009), p. 76-77.



6. EL PATIO COLUMNADO DEL INTERIOR 183

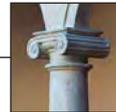


6.1. Peculiaridades de la planta: la oblicuidad



187

6.2. Los capiteles y sus paralelismos



193

6. EL PATIO COLUMNADO DEL INTERIOR

Ya don Vicente Lampérez y Romea en el lejano año de 1922 diferenciaba claramente los estilos de la fachada exterior del palacio y del patio de su interior.¹⁹⁵ No en vano, definía el frontispicio como realizado en *manera barroca*, mientras que del patio decía que era purista. Esta distinción, por otro lado obvia, se ha mantenido durante los estudios posteriores del edificio, sobre todo en los trabajos de Rafael López Guzmán de los años 1984 y 1994, así como en el volumen *Arquitectura en la provincia de Albacete*, citando siempre la configuración del patio como de tendencia mucho más clasicista y ortodoxa que la de la manierista y heterodoxa fachada.¹⁹⁶ [6.1.]

182
183

El patio posee planta cuadrangular y doble altura, con cada uno de los cuatro lados configurados por tres arcos de medio punto. En el nivel inferior la arquería apoya sobre dos columnas jónicas por lado y cuatro pilares con semicolumnas adosadas en las esquinas, todas ellas de fuste liso sobre sencillas basas molduradas. Por su lado, en el piso superior los pilares de los ángulos son sustituidos por columnas, lo que complica la colocación y orientación de los capiteles tal y como se verá más adelante, apareciendo también una balaustrada de piedra que rodea todo el perímetro. Los capiteles jónicos son tan interesantes para intentar explicar posibles relaciones estilísticas entre esta y otras construcciones del XVI, que recibirán atención especial al final de este capítulo.

El espacio alrededor del patio se cubre en ambos pisos con techumbre de bovedillas entre viguería de madera, la cual apoya en arcos que parten desde los pilares y las columnas de las esquinas. Estos arcos presentan

¹⁹⁵ LAMPÉREZ Y ROMEA (1922), p. 644.

¹⁹⁶ GARCÍA-SAUÇO BELÉNDEZ; SÁNCHEZ FERRER; SANTAMARÍA CONDE (1996), p. 337.



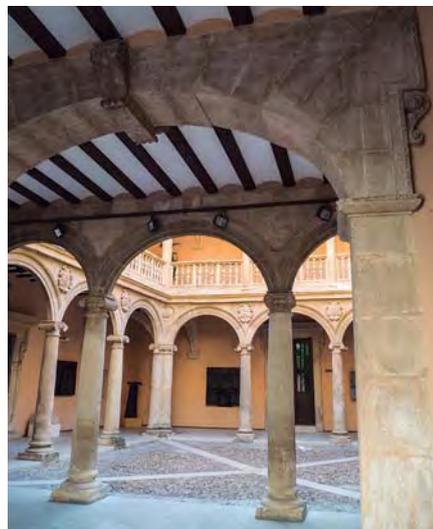
6.

[6.1.] Vista general del patio desde el zaguán de entrada.

ligeros moldurados decorativos y descansan en los muros exteriores del patio sobre ménsulas sencillas, como corresponde a un esquema tan purista y austero como el de este espacio. La decoración del patio se concentra en varios elementos principales como son la heráldica, la ménsula lateral en moldura en acodo y la decoración de las puertas. Se abren hasta cuatro vanos, cada uno tratado de manera ligeramente diferente, lo que ofrece una evidente riqueza arquitectónica incluso en un espacio tradicionalmente definido como de gran austeridad.

El acceso desde el zaguán de entrada es el más monumental de todos, con un potente arco rebajado decorado en su clave con dos grandes ménsulas aveneradas de evidente manierismo. En este caso, los modelos no parecen encontrarse tan solo en los tratados de Serlio, como ocurre con otros muchos elementos del edificio, sino también en algunas obras cercanas a la órbita de Francisco del Castillo o de Andrés de Vandelvira. Del primero de los arquitectos son la portada norte de la Iglesia de Bedmar (Jaén), así como las puertas principales de las iglesias de Torremayor (Badajoz), san Ildefonso y san Miguel de Jaén. Por su parte, en el ámbito de influencia vandelviriana pueden destacarse

la portada de la Iglesia de san Nicolás de Úbeda y el arco central de la capilla de los Benavides de san Francisco de Baeza, ambas en la provincia de Jaén. Incluso de un autor tan cercano a Almansa como Juan Inglés se podría citar el arco de la puerta de acceso a la sacristía de Santo Domingo de Orihuela, edificio al que constantemente se viene haciendo alusión en este estudio, lo que demuestra la importancia que para el análisis de la Casa Grande puede tener. También esta puerta entre el zaguán y el patio ofrece un esquema que se repetirá en las otras tres, con una moldura exterior en acodo superior, en cuyo ángulo se cobija una ménsula lateral a la que ya se ha hecho referencia con anterioridad en el capítulo correspondiente. [6.2.]



[6.2.] Arco de entrada al patio desde el zaguán de entrada. Al fondo, la puerta que daba acceso a la huerta y jardín privado del edificio.

A la izquierda del acceso al patio se abre la puerta que antiguamente conectaba con un callejón existente entre la residencia y la cercana Iglesia de la Asunción. Presenta la composición ya comentada, y como diferencia con las restantes, esta antigua puerta al exterior está decorada en su parte superior con un escudo heráldico sujetado por tenantes, en un modelo que repite, a menor escala, el blasón de la fachada. La puerta situada justo enfrente de la entrada principal daba acceso a las antiguas huertas y jardines del palacio, y muestra el esquema anteriormente descrito de adintelado y moldura en acodo con ménsula. Lo mismo ocurre con la última de ellas, la de la zona residencial del antiguo edificio situada a la derecha de la entrada, que hoy da paso a las dependencias municipales. Dado su carácter preeminente, se sitúa sobre unos escalones que la realzan, además de estar acompañada por dos ventanas que repiten la misma composición que las puertas comentadas. [6.3.]

Por último comentar un aspecto en el que se está en parcial desacuerdo con el análisis del mayor especialista en este edificio como es Rafael López Guzmán. En sus dos textos dedicados a la Casa Grande, el investigador afirma que el patio fue realizado por canteros de bajo nivel que no fueron capaces de mantener las proporciones que el arquitecto,

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



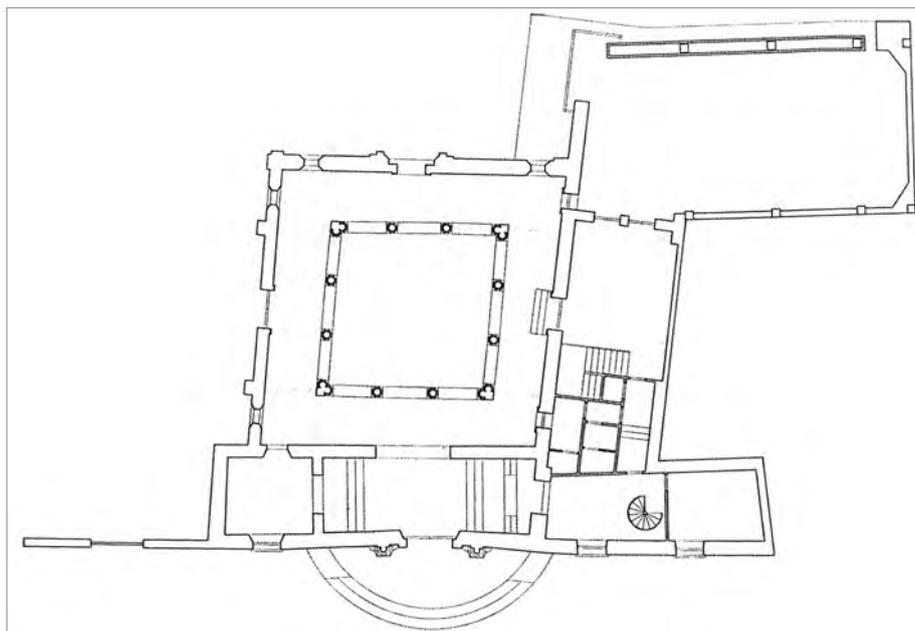
[6.3.] De izquierda a derecha, puerta del callejón, de los jardines y de la zona de vivienda.

6.
6.1.

fuera quien fuera, otorgó a las diferentes partes que lo componen. De hecho acaba definiendo el patio como un conjunto burdo en lo que a su materialización se refiere, contrastando así con la fachada, en la que intuye una fantástica labor de talla. Sin querer desmerecer el nivel de talla y acabado de la fachada, el cual no resulta por otro lado comparable al de otras construcciones de aquel momento, lo que parece claro es que los elementos que constituyen el patio columnado no merecen el calificativo de burdos, y mucho menos si se tiene en cuenta el factor que a continuación se detallará y que no es otro que la patente oblicuidad de la planta de todo el patio, la cual complica sobremanera el diseño y posterior realización de basas, capiteles y arcos.

6.1. PECULIARIDADES DE LA PLANTA: LA OBLICUIDAD

Cuando se accede al patio interior desde el zaguán de entrada es virtualmente imposible percibir que la planta del espacio no corresponde a un cuadrado de lados y ángulos iguales como pudiera parecer, sino a un rombo de lados prácticamente idénticos pero de ángulos diferentes, con dos de ellos agudos y dos ligeramente obtusos. Ninguno de los investigadores que han analizado el palacio se ha centrado siquiera en citar este dato, e incluso algunos que aportan detalladas plantas del conjunto en las que la oblicuidad es patente definen el patio como cuadrado.¹⁹⁷ López Guzmán sí comenta en el *Cuaderno de Estudios Locales* de 1994 la desviación de la entrada y del zaguán con respecto al eje del patio, pero nada dice sobre la evidente inclinación de los lados del espacio interior.¹⁹⁸ [6.4.]



186
187

[6.4.] Planta de la Casa Grande.

El esviaje de la planta de todo el palacio viene determinado por la adaptación de la construcción al solar disponible. Tanto esta parcela como la inmediata al otro lado de una estrecha calle eran propiedad

¹⁹⁷ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ; SÁNCHEZ FERRER; SANTAMARÍA CONDE (1996), p. 338.

¹⁹⁸ LÓPEZ GUZMÁN (1994), p. 5.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



[6.5.] Detalle del plano de Francisco Coello.

de la familia Pina desde hacía décadas, situadas ambas en un lugar privilegiado de la población, justo enfrente de la puerta de la villa y muy cerca de la rambla de las Hoyuelas.¹⁹⁹ Dicha calle hoy ya no existe, pero su trazado puede ser vislumbrado en planos y callejeros antiguos tales como el de Francisco Coello de 1876 contenido en el plano general de la provincia de Albacete.²⁰⁰ [6.5.] En este plano, de escala 1:10.000 como los del resto de poblaciones

de la provincia recogidas, se distingue claramente el trazado de la calle gracias a una línea discontinua. El callejón corría paralelo al lado norte de la iglesia y comunicaba las actuales plazas de Santa María y de las Agustinas, teniendo en un extremo la casa palacio de los Pina y en el otro la de los marqueses de Montortal. De hecho, todavía hoy en día puede verse, en la esquina de este segundo palacio recayente a la plazuela de las Agustinas, como el revestimiento del edificio indica claramente que detrás de la actual tapia corría una calle. [6.6.]

6.
6.1.

El solar situado más hacia el oeste fue expropiado a comienzos de la década de 1520 a la familia con objeto de construir la nueva Iglesia de la Asunción que sustituyera a la Iglesia Vieja, localizada a los pies del Castillo y ya insuficiente para la cada vez mayor población almanseña.²⁰¹ Como



[6.6.] Foto de la esquina del Palacio de los marqueses de Montortal recayente a la plaza de las Agustinas.

ya se ha visto, el de la actual Casa Grande también estuvo en litigio por el desempeño de la prostitución en la taberna y burdel que los Pina regentaban hasta 1553, por lo que la familia decidió seguramente construir su palacio para evitar males mayores o, quien sabe, una segunda expropiación. Lo cierto es que, una vez que se decidió comenzar las obras del palacio, la parcela no formaba ángulo recto con la plaza ni con la calle que

¹⁹⁹ PIQUERAS GARCÍA (2006), p. 275.

²⁰⁰ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2005), p. 38.

²⁰¹ No sería esta la primera vez que los Pina litigaran con las autoridades, pues los pleitos entre la familia y las instancias de poder de la villa y del marquesado fueron constantes. Para un análisis en profundidad sobre el pleito de tasación del solar de la actual iglesia, véase: PEREDA HERNÁNDEZ (2006), p. 139-141.

6. EL PATIO COLUMNADO DEL INTERIOR

6.1. Peculiaridades de la planta: la oblicuidad

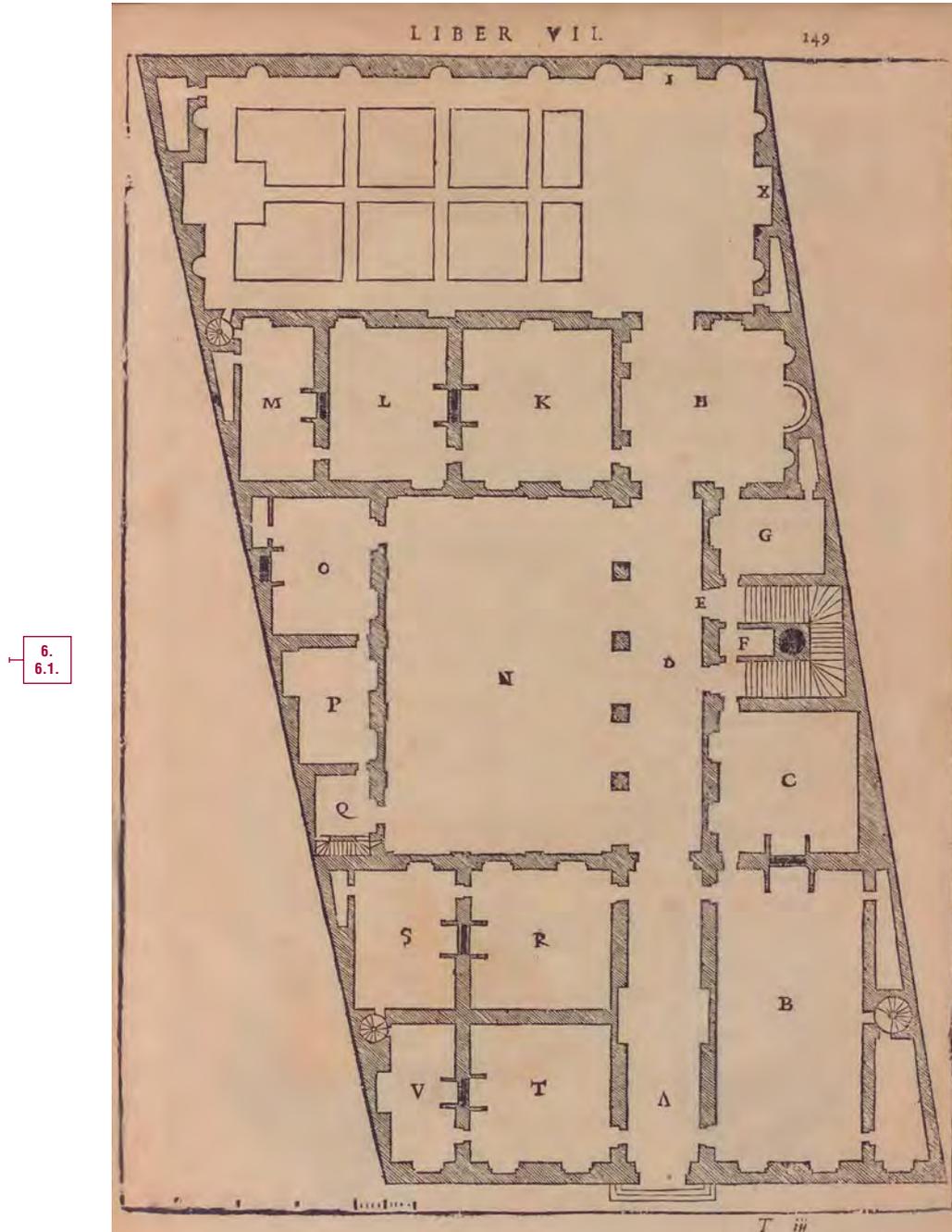
se abría entre la vivienda y la iglesia. Una solución sencilla hubiera sido construir sobre esa parcela ligeramente irregular un patio perfectamente cuadrado. La pérdida de espacio útil hubiera sido mínima, y el efecto al entrar desde la calle hubiera sido igual de imperceptible que el que se produce hoy en día. Sin embargo, el arquitecto que trazó el palacio decidió que todo el patio se adaptara en esviaje a la inclinación del solar, complicando la traza de los elementos arquitectónicos de una manera evidente pese al escaso impacto visual que en última instancia lograría.

Es necesario indicar lo poco común de esta solución dentro de un edificio que, como se ha comentado en repetidas ocasiones, tiene en el tratado de Serlio su base fundamental. En efecto, en todos los libros del tratadista italiano lo más común, cuando se comenta la construcción de un edificio en un solar de las características del almanseño, es recomendar una adaptación que evite este tipo de oblicuidades. Así, Serlio defiende que, en los solares con plantas *fuor di squadra*, como él denomina a estas plantas inclinadas, la puerta debe colocarse en el centro exacto de la fachada, algo que no ocurre en la Casa Grande, y acomodar el interior a esa dirección perpendicular con respecto al plano de la fachada. Por otra parte, el italiano afirma sin ambages que colocar los elementos de la vivienda fuera de escuadra es un *grandissimo errore, non consiglierò già mai persona alcuna que lo faccia, anzi vorrò sempre mettere la porta nel mezzo, e tirare l'andito a squadra della strada, e finisca poi come, dove vuole.*²⁰² [6.7.]

Pese a lo que pudiera parecer, los esviajes arquitectónicos no eran en absoluto extraños en la segunda mitad del XVI. De hecho, el auténtico vivero de formas oblicuas dentro de la tradición estereotómica hispana llegó con las nuevas formas clásicas del Renacimiento, periodo en el que despuntaron algunos extraordinarios alarifes y tratadistas que ofrecen todo un abanico de posibilidades constructivas adaptadas a superficies y elementos oblicuos e inclinados. No son extraños en la obra de autores como Vandelvira, quien posee ejemplos tan sobresalientes como la sacristía de la Capilla del Salvador de Úbeda. Esta obra, en la que el maestro de Alcaraz dejó muestras de su valía a partir del año 1540, presenta una exquisita puerta en rincón para poder aprovechar el terreno existente previamente reservado para la sacristía por Siloé, primer maestro de obras de la construcción. En esta puerta, los elementos

²⁰² Libro VII, página 148.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



[6.7.] Página 149 del *Libro VII* de Serlio, publicado en 1575.

6. EL PATIO COLUMNADO DEL INTERIOR

6.1. Peculiaridades de la planta: la oblicuidad

arquitectónicos de vocabulario claramente clásico se declinan con un acusadísimo ángulo que deforma totalmente su naturaleza y proporciones, mostrando hasta qué punto los arquitectos del XVI eran capaces de trazar y materializar esvíaes de tremenda angulación. [6.8.]



[6.8.] Detalle de la puerta de la sacristía de la Capilla del Salvador de Úbeda, obra de Vandelvira.

Sin llegar a los extremos de adaptación oblicua del ejemplo anterior, los elementos arquitectónicos del patio muestran también un ligero esvía. Así, tanto los podios sobre los que se apoyan las basas de las columnas adosadas a los pilares, como los ábacos de los capiteles compuestos de las cuatro esquinas del nivel inferior del patio, no ofrecen ángulos rectos. Los de las esquinas norte y sur presentan ángulos agudos, mientras que los de las esquinas este y oeste tienen por el contrario angulaciones obtusas de algo más de noventa grados. Del mismo modo, todos los ábacos de los capiteles jónicos de las columnas independientes de las dos alturas no son realmente cuadrados, sino que de nuevo serían rombos que se adaptan a la desviación de la arquería correspondiente.

190
191

Esta sutileza de diseño y talla es lo que permite afirmar, sin miedo a equivocarse, que el interior de la Casa Grande, si bien no alcanza el nivel de originalidad y vistosidad manierista de la fachada, no debería ser calificado como obra burda y de baja calidad. Por el contrario, se imbrica dentro de otra tradición arquitectónica del XVI como es la de trazar elementos en esvía, tradición que convirtió a la estereotomía hispana en una de las más admiradas de todo el territorio europeo y que culminaría en fenómenos como los de la arquitectura oblicua de Juan Caramuel de Lobkowitz ya a finales del XVII y durante todo el XVIII.²⁰³

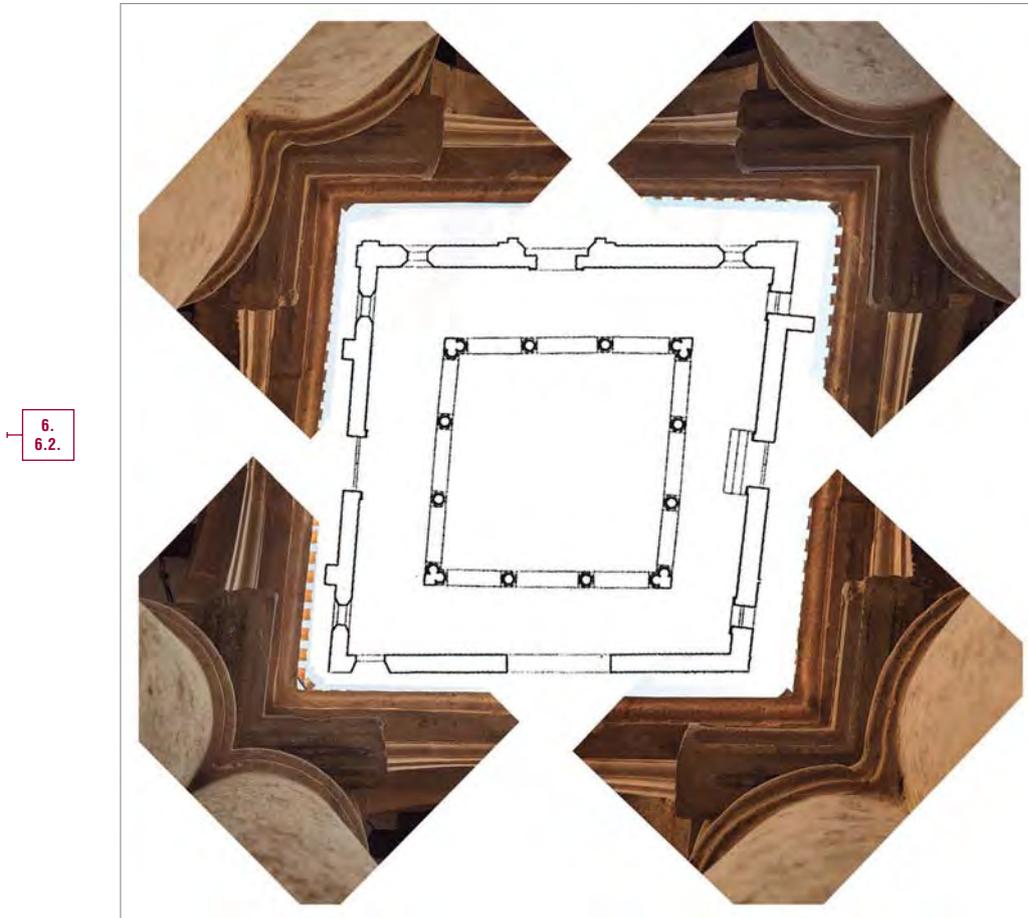
[6.9.]

Lo anteriormente comentado demuestra que en la residencia de Alonso de Pina se combinan varios lenguajes arquitectónicos diferentes, y que no solo se tiene a la arquitectura manierista italiana de raigambre serliana o vignolesca como modelo. Este hecho, más que restarle interés

²⁰³ Las oblicuidades en la arquitectura almanseña no tienen un único episodio en este patio de la Casa Grande, pues pueden rastrearse numerosos ejemplos ya en pleno periodo barroco. Véase: MARTÍNEZ GARCÍA (2015).

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina

o teórica coherencia al edificio, puede ser visto desde un punto de vista totalmente opuesto. Así, la Casa Grande vendría a aglutinar entre sus muros varias de las tendencias arquitectónicas más interesantes del XVI, desde el Manierismo italianizante que puede apreciarse en tantos elementos de la fachada, hasta el gusto hispano por los esviajes y las oblicuidades.



[6.9.] Montaje en el que se aprecia el esviaje de los capiteles dobles de la planta baja.

6.2. LOS CAPITEL Y SUS PARALELISMOS

Un elemento muy destacado en el análisis de este patio son por fuerza los capiteles jónicos de ambos pisos. Sobre fustes lisos y con acusado collarino, los capiteles son de un marcado geometrismo formal. El astrágalo es muy sencillo, el equino es liso y sin ovas ni dardos, y las volutas se interpretan como fajas enrolladas en perfecta espiral con las molduras laterales rectas, paralelas y muy rígidas, en lugar de los tradicionales balaustres o elementos vegetales. [6.10.] En concreto las molduras laterales rectas no pertenecen a una tipología de capitel jónico excesivamente común para la época, lo que resulta todavía más interesante a la hora de analizar posibles concomitancias con obras de la segunda mitad del XVI que pudieran estar relacionadas con la casa palacio almanseña. López Guzmán los conecta con los del piso inferior de la fachada sur del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, obra de un arquitecto que ya ha aparecido en este estudio como es Pedro Machuca.²⁰⁴ Sin embargo, no va más allá en su posible conexión con otras construcciones más cercanas a Almansa.



[6.10.] Capitel jónico de una de las columnas del piso superior.

192
193

La lista de posibles paralelos arquitectónicos con los capiteles almanseños es sin embargo lo suficientemente amplia e interesante como para repasarla con detalle. Algunos de los ejemplos similares han sido ya apuntados por historiadores que han estudiado el monumento, mientras que en este análisis se aportarán otros casos que sirvan para contextualizar todavía más la Casa Grande dentro del Manierismo de aquel momento. El edificio más cercano a Almansa en el que aparecen capiteles similares es una obra ya citada con anterioridad como es la fachada manierista del Ayuntamiento de Chinchilla. En ella aparecen capiteles de un orden jónico muy similar al almanseño, si bien mucho más decorado, tanto en los fustes estriados de las semicolumnas y pilastras, como en el equino lleno de ovas y dardos. [6.11.]

²⁰⁴ LÓPEZ GUZMÁN (1994), p. 10.



[6.11.] Capiteles jónicos de la fachada manierista del Ayuntamiento de Chinchilla.

Lo mismo ocurre en el conocido como Lienzo de santa Ana de La Roda, una pieza que tradicionalmente se ha puesto en relación tan directa con la fachada chinchillana que se ha aventurado que fueran obra del mismo arquitecto.²⁰⁵ En la misma línea de influencia vandelviriiana se encuentra otra obra cercana como es la portada del Convento de Jesús y María de Huete (Cuenca), con unos capiteles jónicos de muy similar traza a los de Almansa, Chinchilla y La Roda, especialmente en lo que se refiere a las molduras laterales rectas. Por desgracia, las conexiones no pasan de ser de nuevo meramente hipotéticas

y basadas en comparaciones estilísticas y formales, pues no existen documentos que las apoyen.

6.
6.2.

Ya en la capital provincial, los autores de *Arquitectura en la provincia de Albacete* vinculan el diseño de los capiteles almanseños con el antiguo Monasterio de franciscanas de la Encarnación, cuyas dependencias hoy en día ocupan instituciones como el Conservatorio de música, el Centro cultural de la Asunción o el Instituto de Estudios Albacetenses *Don Juan Manuel*.²⁰⁶ El único de los antiguos conventos de la capital conservados hoy en día posee todavía una iglesia de 1557, ya desconsagrada, y también un claustro reconstruido en sus lados este y sur, y que los investigadores datan de finales de la centuria basándose en su carácter desornamentado. Además de comparar el diseño de los capiteles,²⁰⁷ los autores encuentran paralelismos entre ambas edificaciones en base al dibujo de las roscas de los arcos y a los espejos circulares de las enjutas, gallonados y algo más ornamentados los de la Encarnación. Desgraciadamente poco se sabe del convento, por lo que sus conexiones con la Casa Grande no dejan entrever más que un estilo común a finales del XVI, sin poder concretar si detrás del diseño de las dos construcciones estaría el mismo maestro por ahora desconocido. [6.12.]

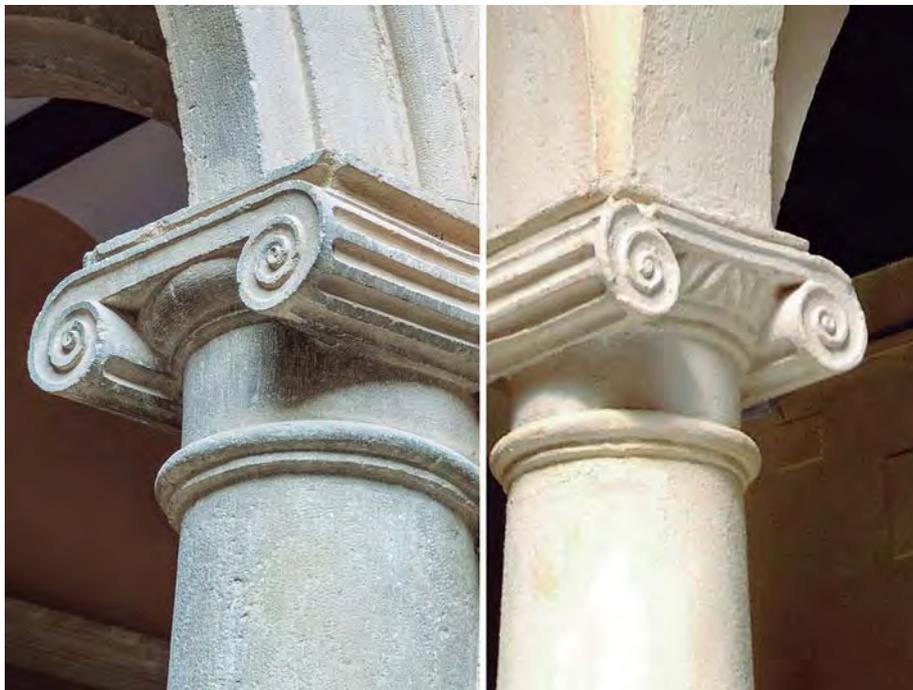
²⁰⁵ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ; SÁNCHEZ FERRER; SANTAMARÍA CONDE (1996), p. 327.

²⁰⁶ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ; SÁNCHEZ FERRER; SANTAMARÍA CONDE (1996), p. 341.

²⁰⁷ Si bien los capiteles del piso bajo de la Encarnación de Albacete poseen ovas en el equino y son por tanto algo más decorativos, el esquema general es muy similar al de la casa palacio almanseña.

6. EL PATIO COLUMNADO DEL INTERIOR

6.2. Los capiteles y sus paralelismos



[6.12.] Comparación entre los capiteles de la Casa Grande, izquierda, y la Encarnación de Albacete, derecha.

194
195

Otros dos edificios del XVI en la ciudad de Albacete son de enorme interés en este punto. Por desgracia, son construcciones ya desaparecidas y cuyo estudio queda constreñido por tanto al análisis de fotografías antiguas y de algunos restos hoy en día conservados en construcciones posteriores y por tanto totalmente descontextualizados. Se trata de la residencia antiguamente situada en la esquina de las calles del Rosario y Fontecha, en algunas fuentes citado como Palacio del marqués de Montortal, y del Palacio de los condes de Pinohermoso, cuyas escasas referencias fotográficas se encuentran en los volúmenes *Del Albacete antiguo (imágenes y recuerdos)*,²⁰⁸ *Albacete en su historia*²⁰⁹ y *Arquitectura de la provincia de Albacete*.²¹⁰ La primera de las construcciones presentaba una portada muy ornamentada en la que lo heráldico tenía un papel preponderante, aunque en este punto lo interesante son los capiteles jónicos de las semicolumnas y pilastras que flanqueaban la entrada adintelada. El diseño de las molduras laterales

²⁰⁸ MATEOS ARCÁNGEL (1983), p. 182-185.

²⁰⁹ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ; SANZ RAMOS (1991), p. 250.

²¹⁰ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ; SÁNCHEZ FERRER; SANTAMARÍA CONDE (1996), p. 349.

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



6.
6.2.

[6.13.] Fachada del conocido como Palacio del marqués de Montortal en la calle del Rosario de Albacete. (Fotografía: Archivo Instituto de Estudios Albacetenses)

de los capiteles parece coincidir con la rectitud lineal de los de la Casa Grande, a lo que se suma su tradicional relación con las portadas del Ayuntamiento de Chinchilla y el Lienzo de santa Ana de La Roda, ya vinculadas anteriormente con la casa almanseña. [6.13.]

6. EL PATIO COLUMNADO DEL INTERIOR

6.2. Los capiteles y sus paralelismos



[6.14.] Patio interior del Palacio de Pinohermoso. (Fotografía: Archivo Instituto de Estudios Albacetenses)

Por su parte, el Palacio de los condes de Pinohermoso resulta todavía más interesante, pues del mismo se conservan varias imágenes fotográficas, no solo de la portada exterior, sino también del patio interior columnado. Situado originalmente en la esquina de la plaza del Altozano con la actual calle Marqués de Molins, fue demolido en el año 1916 para establecer en el solar una entidad bancaria. En el exterior destacaba una sencilla portada adintelada entre columnas jónicas, muy similares a las de Chinchilla también en la traza de los capiteles, y por tanto con conexiones con los capiteles de la Casa Grande. Lo mismo ocurre con el patio interior, con evidentes analogías tanto con la casa almanseña como con el Monasterio de la Encarnación de Albacete, en relación de nuevo con el diseño de los capiteles de moldura y desarrollo marcadamente rectilíneos. [6.14.]

Para analizar de manera más detallada y precisa la talla de estos capiteles se pueden visionar, no solo las imágenes históricas ya comentadas, sino también algunas fotografías que muestran el estado actual de algunos restos arquitectónicos del palacio. Tras la demolición del edificio, algunos elementos decorativos fueron reutilizados en una nueva construcción privada, y en imágenes modernas puede

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina



[6.15.] Capiteles del Palacio de Pinohermoso en su situación actual. (Fotografía: Antonio Selva Iniesta)

apreciarse como el diseño de los capiteles es prácticamente idéntico al del Monasterio de la Encarnación de Albacete y muy similar al de la construcción almanseña, con el marcado carácter recto y algo rígido ya comentado con anterioridad. [6.15.]

Un hecho quizá relevante y que hasta ahora no ha sido analizado al comparar estos edificios está relacionado con el giro de los capiteles jónicos para ajustarse a las diferentes pandas de los patios. Esta adaptación se produce en el piso superior de Almansa, en la planta baja de la Encarnación de Albacete y en el interior del Palacio de Pinohermoso, y en los tres casos los capiteles de las columnas de las esquinas muestran la misma solución. En lugar de proponer capiteles angulares, como se hacía ya desde antiguo, o respetar una de las dos direcciones posibles en los capiteles de las esquinas para salvaguardar la simetría general del conjunto, el arquitecto de los tres edificios escogió una tercera opción. Decidió labrar el mismo número de capiteles para cada orientación, colocando los capiteles esquineros de forma alterna, con lo que se perdía la simetría general del patio por un lado, aunque por otro lograba que hubiera un número de capiteles equilibrado para ambas direcciones. [6.16.] Sin duda, otros paralelismos ya apuntados y el hecho de que en los tres edificios la solución sea la misma, hace pensar que la idea de que una misma mente estuviera detrás de estas construcciones no es descabellada.

6.
6.2.



[6.16.] Esquina del patio de la Casa Grande en la que se percibe la solución del giro del capitel esquinero.

Ya en la zona andaluza, también pueden rastrearse varios ejemplos de capiteles similares, destacando en este punto la ciudad de Úbeda como foco de obras paragonables a la Casa Grande. De nuevo dentro de la obra vandelviriiana destaca el Palacio Vela de los Cobos, obra del propio Andrés de Vandelvira, aunque quizá la construcción

6. EL PATIO COLUMNADO DEL INTERIOR

6.2. Los capiteles y sus paralelismos

que más concomitancias muestra sea la Casa de los Morales, ya vinculada con el palacio almanseño en relación a la ménsula lateral en moldura en acodo. Por desgracia de autor anónimo, esta vivienda ofrece unas pilastras jónicas cuyos capiteles poseen de nuevo las comentadas molduras laterales rectas, lo que unido a la ménsula lateral provoca que los nexos de unión con la residencia de Alonso de Pina sean cuando menos llamativos. [6.17.]



198
199

[6.17.] Detalle del capitel de la Casa de los Morales de Úbeda.



[6.18.] Detalle de una ménsula del dormitorio del noviciado del Convento de Cristo en Tomar.

Por último, y aun a riesgo de traer a colación un ejemplo excesivamente alejado geográficamente, puede resultar interesante comentar la posible filiación compartida de los capiteles de la Casa Grande almanseña y de ciertos elementos manieristas del célebre convento portugués de Cristo en Tomar, obra ya analizada en relación a las más que evidentes influencias serlianas en ambas construcciones. Llama la atención la semejanza entre el diseño de las molduras laterales de los capiteles, tanto de Almansa como del resto de obras, con la de una ménsula con forma de capitel jónico del dormitorio del noviciado del convento portugués. [6.18.] Todas ellas son obras de la segunda mitad del XVI; todas ellas son ejemplos de una interpretación peninsular

6.
6.2.

de los postulados manieristas italianos; y todas ellas muestran un alto nivel arquitectónico, el cual ha de servir para poner en valor el interior del patio columnado del edificio almanseño, en ocasiones olvidado y arrinconado por la exuberancia ornamental de la fachada.





**7. CONCLUSIÓN: UNA HIPÓTESIS DE EXPLICACIÓN ²⁰⁵
GENERAL DEL EDIFICIO**

7. CONCLUSIÓN: UNA HIPÓTESIS DE EXPLICACIÓN GENERAL DEL EDIFICIO

Una vez analizados todas las partes que configuran el edificio mandado construir por Alonso de Pina, queda por último intentar ofrecer una explicación que sea capaz de englobar los principales elementos simbólicos en una interpretación coherente. Es obvio que la mayor carga simbólica de la casa palacio se concentra en la monumental fachada, si bien no sería extraño que originalmente los interiores de las estancias del edificio estuvieran también repletos de mensajes alegóricos similares a los que se resumirán a continuación. Dentro de la portada central ya analizada pueden destacarse cuatro niveles de interpretación simbólica: el histórico de las cabezas de las ménsulas del arco de entrada; el heráldico del blasón familiar del primer piso; el emblemático de la empresa circular; y el paradigmático del busto del Escipión en el frontón triangular de remate. Cada uno de ellos ha sido analizado en las páginas anteriores de manera independiente, pero ahora es momento de relacionarlos entre sí para buscar el posible mensaje integral que permita intentar atisbar el pensamiento de Alonso de Pina al encargar una obra de este calibre.

204
205

Parece evidente que la clave esencial para comprender la simbología de toda la construcción es el concepto de virtud. A ella remite obviamente la heráldica familiar del blasón, pero especialmente la empresa del medallón, pues como se vio en el epígrafe correspondiente, el lema del elemento emblemático es *ITA SEQVENDA VIRTVS, así la virtud permanecerá*. Ahora bien, la virtud familiar no permanecerá sin más, sino que es necesario que tanto Alonso de Pina como sus sucesores se comporten de una determinada manera para garantizar la permanencia de lo virtuoso entre el linaje. ¿Cuál debe ser ese comportamiento? De la



[7.1.] Retrato de Carlos V en un libro de 1655.

7.

romano se tratara. Como se ha visto en el capítulo correspondiente, este hecho no es en absoluto extraordinario en la España del siglo XVI, repleta de alusiones a héroes y personajes clásicos entre los que destaca la figura del Africano. Sin embargo, es posible que bajo la piel del Escipión romano se escondan alusiones veladas a otro personaje de extraordinaria relevancia durante la época de construcción del edificio y que vendría a enriquecer sobremanera el mensaje iconológico y a cohesionar todavía más todos los elementos simbólicos. Este tercer personaje tras Alonso de Pina y Escipión podría ser el propio emperador Carlos, figura clave en el universo humanista de la España de aquel momento pese a haber fallecido unos años antes. [7.1.] ¿Es esta conexión meramente hipotética o responde a algún dato que pudiera hacerla más sólida y plausible? Varios factores parecen abundar en esta posible relación entre los tres personajes.

Por un lado hay que recordar que una de las empresas que bien pudiera haber servido como inspiración para el medallón de la residencia almanseña estaba directamente relacionada con la figura de Carlos V, pues Ruscelli especifica claramente en dicho emblema que el modelo ideal de comportamiento para Ferrante Carafa es el emperador. En otro

misma manera que la planta del emblema se vuelve hacia el sol para recibir la energía vital necesaria para su supervivencia, la familia del constructor deberá volverse hacia un modelo de conducta determinado que permita mantener la virtud de la que Alonso de Pina hace gala en su palacio. Es necesario por tanto encontrar un ideal o paradigma de perfección al que acercarse, y esa clave nos la da otro de los elementos de la fachada como es el Escipión del nivel superior.

Es obvio que para Alonso de Pina la figura de Escipión el Africano debía de estar envuelta en un auténtico halo de perfección virtuosa, pues no en vano se retrata de manera simbólica en lo más alto de su residencia como si del antiguo cónsul

7. CONCLUSIÓN: UNA HIPÓTESIS DE EXPLICACIÓN GENERAL DEL EDIFICIO

orden de cosas, es imprescindible tener en cuenta que la mentalidad humanista de la época asociaba de manera indisoluble a Escipión y a Carlos V tal y como ha quedado de manifiesto al comentar a autores como el propio Garcilaso de la Vega. También hay que valorar que durante el siglo XVI la figura de Carlos V fue uno de los principales paradigmas de héroe humanista en toda Europa, por lo que no es en absoluto improbable que el almanseño Alonso de Pina hubiera querido paragonarse de este modo a personalidades y dignidades de su época que tenían en el emperador un ideal a seguir, tomándolo también como modelo para poder conservar la dignidad de su linaje.²¹¹



[7.2.] *La batalla de Zama*, estampa de Cornelis Cort de 1567.

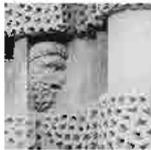
El último factor, y quizá el más relevante para este edificio en concreto, sea el que relaciona a Carlos V con el elemento simbólico que muchos historiadores e investigadores no han podido conectar con una interpretación coherente de la fachada: las ménsulas antropomórficas. Si estas cabezas cubiertas por velos y turbantes y con expresiones patéticas son en realidad moriscos, tal y como se ha intentado demostrar con anterioridad, el mensaje simbólico de la fachada queda completo. Así, al igual que Escipión venció a los cartagineses de Aníbal en Zama [7.2.] y Carlos a los tunecinos de Barbarroja en La Goleta, Alonso de Pina se muestra en su residencia como vencedor de los moriscos, equiparándose definitivamente a sus dos modelos de virtud heroica, guerrera y humanista.

Quedan así interrelacionados y conectados los cuatro niveles simbólicos a los que se hacía alusión al comienzo de este capítulo en un mensaje iconológico coherente, el cual podría quedar resumido en la siguiente sentencia: para que la virtud del linaje de los Pina representado por el blasón pueda permanecer en el tiempo, es necesario que la familia se guíe por los mismos ideales que llevaron a Escipión, a Carlos V y a Alonso de Pina a vencer a cartagineses, tunecinos y moriscos respectivamente. Con todo lo comentado, el edificio puede finalmente entenderse como un fantástico ejemplo de *Templo de la Fama* de estirpe

²¹¹ NIETO ALCAIDE; CHECA CREMADES (1995), p. 292-293.

humanista, teniendo todos los elementos necesarios para entrar en el selecto grupo de los más conseguidos arquetipos de esta tipología tan representativa de aquel siglo XVI totalmente imbuido por ideales clasicistas.

Al mandar construir un edificio de este tipo, Alonso de Pina lanzaba, tanto a sus contemporáneos como a los almanseños del futuro, un mensaje más que evidente. Un mensaje por el cual se postulaba como un auténtico héroe local, un modelo él mismo de comportamiento virtuoso para su tiempo y su lugar. Un mensaje transmitido, no de manera oral o escrita, sino mediante uno de los mejores edificios manieristas del entorno. Un mensaje que aunó, gracias a un extraordinario nivel cultural para la Almansa del siglo XVI, la arquitectura, la heráldica, la emblemática y la escultura bajo el paraguas de los más elevados ideales humanistas y clasicistas de aquel momento.



**8. ANEXOS, ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS 213 |
Y BIBLIOGRAFÍA**



ANEXOS

TRADUCCIÓN DEL EPIGRAMA DEL EMBLEMA DE FERRANTE CARRAFA

EL MARQUÉS DE SANTO LUCITO, en sus primeros años se nutrió en la corte de Emperador Carlos Quinto, y como siempre fue de bella y valerosa persona, y de muy buen ánimo, así atendió siempre al mismo tiempo a las armas y a las letras. Y en esos mismos primeros años de su juventud se encargó hacer esta empresa, la cual es una hierba sobre la superficie del agua de un río, y se muestra florecida, y dirigida hacia el sol, el cual se ve perpendicularmente sobre ella. Y se puede fácilmente comprender que el río sea el Éufrates, y que la hierba sea la que desde los griegos y los romanos se conoce como loto. De su maravillosa naturaleza escribieron Plinio y Teofrasto, comentando que desde el fondo de dicho río se extiende tan alto que llega con sus ramas hasta la misma superficie del agua, y que durante la mañana, al salir el sol, comienza lentamente a despuntar fuera del agua irguiéndose poco a poco, y según el sol se va descubriendo y alzando, así esta hierba se va descubriendo y alzando también ella. De modo que cuando el sol llega al cénit, ella se encuentra totalmente en pie y derecha, y con las flores ya abiertas. Y después, según el sol va acercándose a la otra parte del cielo, hacia el Occidente, así ella va también inclinándose hacia aquella parte, casi siguiéndolo en su caminar, tal que al atardecer y al sumergirse el sol en el agua del océano, la hierba igualmente se inclina y se sumerge también en sus aguas, hasta que a media noche ha profundizado tanto bajo el agua como durante el día había surgido de ella, o incluso más. Esta naturaleza y propiedad de esta hierba es extraña y admirada, lo que provoca que esta empresa sea bellísima e igualísima en todas sus partes, pues no solo nos transmite y recuerda una maravillosa operación de la

naturaleza como esta, sino que también nos permite ver la belleza del pensamiento del autor.

PODEMOS por la interpretación de la empresa comprender que con el sol, él (el marqués) quería hacer referencia al Emperador Carlos V, su señor. Y con la hierba se refería a sí mismo, quien estando en el abundantísimo río de las gracias de su majestad, había desde siempre intentado contemplarla tanto con sus ojos como con su pensamiento, así como a seguirla de cualquier manera. Y puede que con las aguas y con las raíces y ramas, quisiera referirse a la limpieza y la pureza de su ánimo. Y siendo el río Éufrates uno de los cuatro ríos del Paraíso, puede entenderse que la abundancia de las gracias, las cuales él reconocía recibirlas de su rey, dignándose en agradecerle la existencia de sus propios criados, los cuales eran en verdad un regalo concedido por Dios.

Y verdaderamente no sé si un caballero de suprema excelencia en la sangre, en las armas, en las letras y en el ingenio, podría mostrar su devoción a su señor, y a la vez loarlo y exaltarlo más gentilmente y con más gracia de lo que se ve hecho en esta empresa. Mas aquello que además la hace bella y perfecta en grado sumo es que comodísimamente puede entenderse tanto de manera militar, como virtuosa y amorosa. Y todo ello que más arriba se ha dicho, tomando el sol como el Emperador o Rey Católico su señor, podrá bellamente decirse también tomando el sol como su propia esposa. Y de ese modo, las aguas del Éufrates, que vienen del Paraíso, podrán tomarse por la abundancia de las gracias que muestra recibir de los cielos por haberlo elegido, y destinado a tanto bien y a tanto honor por servirla. O puede entenderse finalmente por la pureza y la sinceridad de la fe y de su amor, el cual, aunque tenga raíces en la tierra del fondo del río, es decir por medio de los sentidos terrenales de él, en la belleza corporal de ella, y sin embargo, todo intento de una mayor belleza, es decir aquella del alma inmortal y celeste. O puede incluso entenderse que las aguas, sobre las que la hierba se agacha al desaparecer del sol, sean lágrimas en las que está inmerso, siempre que de los ojos y del rostro de su señora se encuentra privado. Sobre tal bellissimo sentimiento entiendo, que habiéndolo declarado el autor a su señora en esta impresa, también bellamente se lo expresó con este soneto:

8. ANEXOS, ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS Y BIBLIOGRAFÍA

*Naciendo el Sol del mar, se eleva sobre las ondas
del Éufrates, una hierba, que aquel mira a cada hora,
y cuando está en mitad del cielo toda ella se enflora
del rayo, del que viene el vigor de su flor, fruto y frondas.*

*Después de que en el océano el carro se esconda,
toda aquella belleza, que ella mostraba fuera,
en el seno húmedo acusa y decolora
las flores, y sus hojas altas y fecundas.*

*Así, con vuestro abrir, mi vivo Sol,
florece esta inteligencia; y el alma goza
sobre el gran mar de su cierta espuma;*

*Al desaparecer, en el llanto y en las penas
ella misma se sumerge, y el corazón se anochece, y rueda
en la oscuridad, pues otra cosa el alma no quiere.*

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Abadía

<i>Palacio de Sotofermoso</i>	104
-------------------------------	-----

Albacete

<i>Convento de la Encarnación: capiteles</i>	195
<i>Palacio del marqués de Montortal</i>	196
<i>Palacio de Pinohermoso</i>	197, 198

Almansa

<i>Casa Grande</i>	
Almohadillado	67
Busto de Escipión	54, 164
Capitel del primer nivel de la fachada	84
Cuaderno de Estudios Locales	29
Cuadro de la Batalla de Almansa	32
Cuadro <i>La Procesión</i> de Gutiérrez Solana	33
Escudo heráldico	126
<i>Cuartel de los Ayerbe</i>	131
<i>Cuartel de los Pina</i>	128
<i>Cuartel de los Recharte</i>	129
<i>Cuartel de los Tárraga</i>	129
Fotografías del Archivo Belda	42, 43
Fotografías del Archivo Loty de Antonio Passaporte	40, 41
Fotografías del Archivo Vernacci	34, 35, 37
Fotografía de Luis Escobar	42
Fotografías del libro de Chueca	44
Fotografías de los libros de Pérez Sánchez	45
Medallón circular con la empresa	137
Ménsulas antropomórficas	114
Ménsulas laterales en acodo	109

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina

Página del libro de Lampérez	39
Panel decorativo	121
Patio	
<i>Arco de entrada desde el zaguán</i>	185
<i>Capitel jónico del piso superior</i>	193
<i>Capiteles: esviaje</i>	192
<i>Colocación de los escudos</i>	132
<i>Escudo de los Tárraga</i>	133
<i>Puertas</i>	186
<i>Vista general</i>	62, 184
Planta general	187
Tarjetas postales anteriores a 1922	38
Vista general	82
<i>Iglesia de la Asunción</i>	
Fachada	76
Trabajos de Juanes de Segura	72
<i>Palacio de los marqueses de Montortal</i>	
Esquina a la plaza de las Agustinas	188
<i>Pantano</i>	
Cartela	122
<i>Plaza de Santa María</i>	
Vista general	16
<i>Santuario de Belén</i>	
Tarjeta postal anterior a 1922	38
<i>Torre del reloj</i>	
Fotografías del Archivo Vernacci	40, 41
<i>Torre Grande</i>	
Cuadro de la Batalla de Almansa	52

Andújar

<i>Palacio de los Cárdenas</i>	93
--------------------------------	----

Baeza

<i>Fuente de Santa María</i>	106
<i>Universidad: ventana de la fachada</i>	122

Cáceres

<i>Palacio de los condes de Adanero</i>	102
---	-----

Chinchilla

<i>Ayuntamiento</i>	
Capiteles jónicos	194
Piso superior de la portada	92

8. ANEXOS, ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS Y BIBLIOGRAFÍA

Écija		
<i>Palacio de Valdehermoso</i>		86
Florenia		
<i>Palazzo Vecchio</i>		167
Génova		
<i>Palacio Lomellino: sala degli Zecchini</i>		168
Granada		
<i>Chancillería</i>		69, 118
<i>Puerta de las Granadas de la Alhambra</i>		100
Hellín		
<i>Iglesia de la Asunción: ventana lateral</i>		112
Lorca		
<i>Portada del Palacio de Rocafull</i>		24
Mantua		
<i>Palazzo del Té</i>		87
Martos		
<i>Antigua Cárcel y Cabildo</i>		
<i>Aldaba de la puerta</i>		68
<i>Fachada</i>		90
<i>Zócalo arqueológico</i>		86
<i>Pilar de la Fuente Nueva</i>		91
Nápoles		
<i>Castel Nuovo: detalle del arco triunfal de entrada</i>		157
Orihuela		
<i>Catedral: fachada lateral</i>		76
<i>Convento de Santo Domingo</i>		
<i>Fachada de la sacristía</i>		76, 98
<i>Iglesia</i>		74
<i>Iglesia de Santiago</i>		73
Plasencia		
<i>Catedral: relieve con perfil de Escipión</i>		178

Un palacio manierista en Almansa: la Casa Grande de Alonso de Pina

Roma

Villa Giulia: Ninfeo **65**

Salamanca

Fachada de la Universidad **177**

Toledo

Puerta nueva de Bisagra **99**

Tomar

Convento do Cristo **124, 200**

Torremayor

Iglesia parroquial: fachada principal **96**

Úbeda

Capilla del Salvador: puerta de la sacristía **191**

Casa de los Morales **113, 199**

Casa del regidor Luis de Medina: antigua portada **176**

8.

Viso del Marqués

Palacio del marqués de Santa Cruz: detalle de fresco con Escipión **173**

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T. (2012). “La puerta de Carlos V en el monasterio de Santa María la Real de Nájera. Estudio iconográfico”. *Berceo*, 163. Instituto de Estudios Riojanos, 167-264.

ANGUITA TUÑÓN, J. (1997). *Sebastiano Serlio. Representación y Proyecto en el Libro IV (Venecia, 1537). Una revisión de la edición castellana de Francisco Villalpando (Toledo, 1552)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

ARRÁEZ TOLOSA, A.; MARTÍNEZ GARCÍA, O. J. (2017). “Emblemática, escultura y clasicismo en la fachada manierista de la Casa Grande de Almansa”. *Al-Basit*, 62. Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 275-310.

220
221

ARROYO ESTEBAN, S; VÁZQUEZ DUEÑAS, E. (2011). “Imagen de regia majestad: Carlos V y Felipe II en las Fuentes impresas de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”. *Pecia Complutense, año 8., num. 15*. Universidad Complutense: Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, 27-59.

AZANZA LÓPEZ, J. J. (2009). “Casas consistoriales navarras: urbanismo, morfología y evolución tipológica”. *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 9. Universidad de Navarra, 69-103.

BARGAGLI, S. (1594). *Dell'Imprese di Scipion Bargagli*. Venecia: Francesco di Francheschi Senese. Disponible en: <https://archive.org/details/dellimprese01barg> [2017, 20 de diciembre]

BELDA NAVARRO, C.; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. (2006). *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J. T. (1999). *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Ediciones Akal.

BLÁZQUEZ CERRATO, C. (2014). “Los “Libros de medallas” renacentistas como referentes sociales y artísticos”. En *XV Congreso Nacional de Numismática, 1217-1230*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional (MAN) y Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos (SIAEN).

CAMERANIUS, J. (1590). *Symbolorum & emblematum ex re herbaria de sylvatorum centuriarum*. Nuremberg: Johannis Hofmanni & Huberti Camoxij. Disponible en: <https://archive.org/details/emblematumexherb00came> [2017, 20 de diciembre]

CAÑESTRO DONOSO, A. (2013). *Arte y contrarreforma en la antigua diócesis de Orihuela (1564-1767)*. Murcia: Universidad de Murcia.

CHUECA GOITIA, F. (1953). *Arquitectura del siglo XVI. Ars Hispaniae*. Madrid: Editorial Plus Ultra.

CHUECA GOITIA, F. (1971). *Andrés de Vandelvira. Arquitecto*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

CRUZ CRUZ, J. (2011). *Baeza histórica y monumental. Patrimonio de la Humanidad*. Baeza: Juan Cruz Cruz.

8.

DE CADENAS Y VICENT, V. (2002). *Diccionario heráldico*. Madrid: Ediciones Hidalguía.

DE LA PERRIÈRE, G. (1544). *Theatre des bons engins*. París: Denys lanot. Disponible en: <https://archive.org/details/letheatredesbons00lape> [2017, 20 de diciembre]

DICCIONARIO (2013). *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*. Madrid: La Fábrica Editorial.

ESCOBEDO MOLINOS, E. (2013). “Las ventas de La Cerradura”. En *I Congreso virtual sobre Historia de la Caminería*. Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

ESCOBEDO MOLINOS, E. (2014). “Aportación inédita a la obra del arquitecto Francisco del Castillo El Mozo”. *Sumuntán: anuario de estudios sobre Sierra Mágina*, 32. Colectivo de Investigadores de Sierra Mágina, CISMA, 137-148.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, A. (2016). “El cordón y la piña. Signos emblemáticos y devociones religiosas de Enrique III y Catalina de Lancaster (1390-1418)”. *Archivo Español de Arte, LXXXIX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 113-130.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, H. (2005). *Cartografía albacetense*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.

- GABAUDAN, P. (1998). “La iconografía de la Universidad de Salamanca: el mito imperial”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 7, número 13. Fundación Universitaria Española: Seminario de arte Marqués de Lozoya, 39-98.
- GABAUDAN, P. (2012). *El mito imperial. Estudio iconológico de los relieves de la universidad de Salamanca*. Madrid: Editorial Eride.
- GALERA ANDREU, P. A. (1982). *Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del XVI*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- GALERA ANDREU, P. A. (1992). *La arquitectura después de Vandelvira*. Jaén: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Ayuntamiento de Jaén, Junta de Andalucía.
- GARCÍA ARRANZ, J. J. (2016). “Insignias, badges, divisas, medallas... El universo protoemblemático, o la emblemática antes de Alciato”. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 833. 11-14.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G. (1979). *La catedral de San Juan Bautista de Albacete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L.G. (coord.) (1982). *Albacete: 600 años*. Museo de Albacete, mayo 1982. Albacete: Ayuntamiento de Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L.G.; SANZ GAMO, R., (comisarios) (1991). *Albacete en su Historia*. Museo de Albacete, mayo-agosto de 1991. Albacete: Ayuntamiento de Albacete.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G.; SANTAMARÍA CONDE, A.; SÁNCHEZ FERRER, J. (1999). *Arquitectura en la provincia de Albacete. Estudio histórico-artístico*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- GARCÍA CARRAFA, A.; GARCÍA CARRAFFA A. (1920). *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo.
- GONZÁLEZ DORIA, F. (2000). *Diccionario heráldico y nobiliario*. Madrid: Ediciones Trigo.
- HERRERA CASADO, A. (1981). “El arte del humanismo mendocino en la Guadalajara del siglo XVI”. *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, nº 8. Diputación Provincial de Guadalajara: Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”, 345-384.
- HERRERA CASADO, A. (2004). *Palacios y casonas de Castilla-La Mancha*. Guadalajara: Editorial AACHE.

LAMPÉREZ Y ROMEA, V. (1922). *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*. Madrid: Editorial Saturnino Calleja.

LÓPEZ BRAGADO, D.; LAFUENTE SÁNCHEZ, V. A. (2017). “El palacio de los Condes de Alba de Aliste y su transformación en Parador Nacional de Turismo de Zamora”. *Espacio, tiempo y forma*, 5. Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, 391-416.

LÓPEZ GUZMÁN, R.; GUZMÁN PÉREZ, M. F. (1984). “El palacio de los Condes de Cirat (Almansa)”. En *Congreso de Historia de Albacete*, vol. 3, 443-450. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.

LÓPEZ GUZMÁN, R. (1994). *El Palacio de los Condes de Cirat y el Manierismo andaluz*. Cuadernos de estudios locales, nº 11. Almansa: Ayuntamiento de Almansa, Asociación Torre Grande.

LÓPEZ POZA, S. (2010). “Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro”. En *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, J. M. Díez Borque (dir.), 413-462. Madrid: Visor.

8.

LÓPEZ POZA, S. (2012). “Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual”. En *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*, R. Chartier y C. Espejo (eds.), 37-86. Madrid: Marcial Pons, ediciones de historia.

LÓPEZ POZA, S. (2014). “Fuentes de información y recursos de utilidad para el estudio e investigación de la emblemática”. *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 6. Sociedad Española de Emblemática, 145-157.

LÓPEZ TORRIJOS, R. (1993). “Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español”. En *La visión del mundo clásico en el arte español*, 93-104. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, C.S.I.C.

LÓPEZ TORRIJOS, R. (2017). “La vida en un palacio: imágenes y datos sobre espacios masculinos y femeninos en el siglo XVI”. En *La(s) casa(s) en la Edad Moderna*, 125-153. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

LOZANO BARTOLOZZI, M. M.; JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1984). “Cáceres: jardín de Abadía”. *Periferia: revista de arquitectura*, 2. Colegio oficial de arquitectos de Andalucía Occidental, 62-90.

MACEIRAS LAFUENTE, A. (2015). *Empresas o divisas (invenciones y letras) de reyes, caballeros y eclesiásticos españoles: un catálogo basado en fuentes de 1511 a 1629*. La Coruña: Departamento de Filología Española e Latina, Facultad de Filología, Universidade da Coruña.

MARTÍN DE VICIANA, R. (1553). *Libro segundo de la Chronica de la ynclica y coronada ciudad de Valencia y su Reyno*. Disponible en: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/manuscritBC/id/5095> [2017, 20 de diciembre]

MARTÍNEZ GARCÍA, O. J. (2015). *Arquitectura gótica y barroca en Almansa: nuevas aportaciones*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.

MARTÍNEZ LLORENTE, F. (2014-2015). “Divisas y heráldica: encuentros y desencuentros de dos realidades emblemáticas”. *Emblemata*, 20-21. Institución Fernando el Católico, 171-199.

MATEOS ARCÁNGEL (1983). *Del Albacete antiguo (imágenes y recuerdos)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.

MOGROBEJO, E.; MOGROBEJO, I.; MOGROBEJO, G. (2003). *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía*, vol. XXIII (VIII). Bilbao: Editorial Mogrobejo-Zabala.

MONTEIRA ARIAS, I. (2009). “Destierro físico, destierro espiritual. Los símbolos de triunfo sobre el infiel en los espacios secundarios del templo románico”. En *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, 129-142. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MONTEIRA ARIAS, I. (2014). “Alegorías del enemigo: la demonización del Islam en el arte de la España “medieval” y sus pervivencias en la Edad Moderna”. En *Alegorías. Imagen y discurso en la España Moderna*, 57-71. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MORENO MENDOZA, A. (1984). *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*. Jaén: Asociación Pablo de Olavide.

MORENO MENDOZA, A. (1989). *Los Castillo, un siglo de arquitectura en el Renacimiento andaluz*. Granada: Universidad de Granada.

MORENO MENDOZA, A. (2006). “Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo, dos arquitectos renacentistas en el Jaén del siglo XVI”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 193. Instituto de Estudios Giennenses, 63-81.

MULLER PROFUMO, L. (1985). *El ornamento icónico y la arquitectura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. (1990). “El Manierismo en la arquitectura española del siglo XVI: la fase serliana (1530-1560)”. *Cuadernos de arte e iconografía, Tomo III-5*. Revista virtual de la Fundación Universitaria Española. Disponible en: www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/5/cai-5-6.pdf [2018, 04 de junio]

NAVASCUÉS PALACIO, P. (1993). “La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín”. *Anuario del Departamento de Teoría e Historia del Arte*, Vol. 5. Universidad Autónoma de Madrid, 71-90.

NIETO, V.; MORALES, A. J.; CHECA, F. (1989). *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*. Madrid: Ediciones Cátedra.

NIETO ALCAIDE, V.; CHECA CREMADES, F. (1995). *El Renacimiento*. Madrid: Ediciones Istmo.

PARADIN, C. (1551). *Devises heroïques*. Lyon: Jean de Tournes and Guillaume Gazeau. Disponible en: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/bib-desc.php?id=FPAb&o=> [2017, 3 de noviembre]

PEREDA HERNÁNDEZ, M. J. (1986). *La construcción de la presa del pantano de Almansa y el desvío de la Rambla de las Hoyuelas*. Cuadernos de estudios locales, nº 1. Almansa: Ayuntamiento de Almansa, Asociación Torre Grande.

PEREDA HERNÁNDEZ, M. J. (1987). “La prostitución en Almansa a mediados del siglo XVI”. En *Congreso de historia del Señorío de Villena, 269-272*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.

8.

PEREDA HERNÁNDEZ, M. J. (1999). “Moros, mudéjares, moriscos y cristianos en Almansa”. En *Musulmanes y cristianos en Almansa. De la historia a la fiesta, 41-98*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa, Asociación Torre Grande.

PEREDA HERNÁNDEZ, M. J. (2006). “La iglesia de Santa María de la Asunción: quinientos años de historia”. En *Arquitectura religiosa en Almansa, 125-271*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa, Asociación Torre Grande.

PEREDA HERNÁNDEZ, M. J. (2013). *Almansa. Desde los Reyes Católicos hasta la transición*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa, Asociación Torre Grande.

PEREDA HERNÁNDEZ, M. J. *El Castillo de Almansa en un cuadro del pintor Solana*. Disponible en: <http://historiadealmansa.usuarios.tvalmansa.com/solana.htm> [2018, 30 de mayo]

PEREDA HERNÁNDEZ, M. J. *Escudo, bandera y dignidades de Almansa*. Disponible en: <http://historiadealmansa.usuarios.tvalmansa.com/escudo.htm> [2018, 29 de mayo]

PÉREZ GALLARDO, H. (2016). “Itinerario histórico por la biblioteca fotográfica de la firma Laurent&Cía. (1850-1900)”. *Anales de Historia del Arte*, 26. Universidad Complutense, 211-228.

PÉREZ Y RUIZ DE ALARCÓN, J. (1949). *Historia de Almansa. Apuntes*. Madrid: Talleres tipográficos Rollán.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1961). *Murcia-Albacete y sus provincias. Guías artísticas de España*. Barcelona: Editorial Aries.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1976). *Tierras de España: Murcia*. Madrid: Fundación Juan March.

PIQUERAS GARCÍA, R. (2006). "Evolución estilística de la iglesia de la Asunción de Almansa". En *Arquitectura religiosa en Almansa, 273-384*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa, Asociación Torre Grande.

PRETEL MARÍN, A. (1981). *Almansa Medieval. Una villa del señorío de Villena en los siglos XIII, XIV y XV*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa.

RUSCELLI, G. (1566). *Le imprese illvstri: con espositioni et discorsi*. Venecia: Francesco Rampazetto. Disponible en: <https://archive.org/details/impreseillvstric00rusc> [2017, 23 de septiembre]

SÁNCHEZ DE LAS HERAS, C. (coor.) (2006). *Jornadas europeas de patrimonio. 2006. El Renacimiento en Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía.

SANTOS BAQUERO, A. (2006). "Puntualizaciones sobre la Puerta de Bisagra de Toledo". *Anales toledanos*, 42. Diputación Provincial de Toledo, 147-158.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1978). *Arte y humanismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1983). "El patio de la Infanta en Zaragoza: Lectura iconográfica". *Goya, revista de Arte*, 175-176. Fundación Lázaro Galdiano, 8-20.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1995). *Emblemática e Historia del Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.

SERRA DESFILIS, A. (2000). "È cosa catalana: la Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo". *Annali di Architettura: rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio"*, 12. Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio", 7-16.

SCÈVE, M. (1544). *Délie, objet de plus haute vertu*. Lyon: Sulpice Sabon for Antoine Constantin. Disponible en: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/bib-desc.php?id=FSCa> [2017, 14 de octubre]

SCHOUTEN, A. (1697). *Emblèmes Ou Devises Chrétiennes*. Utrech: Schouten. Disponible en: <https://archive.org/details/emblmesoudevises00scho> [2017, 3 de noviembre]

SILVA, N. M. (2012). *Claustros serlianos em Portugal: 1558-1635*. Coimbra: Departamento de Arquitectura, Universidad de Coimbra.

SIMÓN GARCÍA, J. L. (1999). “El castillo de Almansa: pasado y presente de un edificio histórico.” En *Musulmanes y cristianos en Almansa. De la historia a la fiesta, 99-144*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa, Asociación Torre Grande.

SOBRINO, M. (2015). *El Renacimiento II*. Colección Descubrir el patrimonio español, volumen 12. Madrid: Ediciones Descubrir el Arte.

TYPOT, J. (1601). *Symbola diuina & humana pontificum, imperatorum, regum*. Praga. Disponible en: <https://archive.org/details/symboladiuinahum13typo> [2017, 20 de diciembre]

VALERO DE BERNABÉ Y MARTÍN DE EUGENIO, L. (2007). *Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos*. Madrid: Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid.

8.

VAQUERIZO ROMERO, F. (2000). *Manual de heráldica española*. Madrid: Ediciones Trigo.

VASALLO TORANZO, L. (2003-2004). “Juan de Álava y Pedro de Ibarra al servicio de los condes de Alba de Aliste”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. 59-60. Universidad de Valladolid, 280-302.





DIPUTACIÓN DE ALBACETE

En el centro histórico de Almansa se yergue un monumento de extraordinario interés. La conocida como Casa Grande, fue en realidad el palacio de don Alonso de Pina, importante personalidad de la Almansa de la segunda mitad del siglo XVI. El edificio todavía es capaz de impresionar gracias a la potencia expresiva de su fabulosa fachada y a la elegancia de su patio interior columnado, destacando todavía a día de hoy como una de las construcciones más relevantes de toda la provincia de Albacete. Este texto se dedicará a estudiar los elementos iconográficos, heráldicos y escultóricos que pueblan la fachada, aunque sin olvidar los refinamientos constructivos del patio. Como objetivo último, en esta investigación se aportará una explicación global del significado simbólico de la construcción como verdadero *Templo de la Fama*, englobándola así en un contexto clasicista mucho más amplio y que floreció durante todo el siglo XVI en el territorio peninsular.

Óscar J. Martínez García es doctor en Bellas Artes y licenciado en Historia del Arte, y desde hace diez años imparte clases de historia de la arquitectura, del diseño y de la fotografía en la Escuela de Arte de Albacete. Este es el segundo libro dedicado a la arquitectura almanseña que publica con el Instituto de Estudios Albacetenses *Don Juan Manuel*.

