

## ***Sol Iustitiae. Arquitectura, culto eucarístico y poder episcopal en la catedral de Almería***

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ

Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Málaga

### RESUMEN

La temprana implantación del culto sacramental en la Catedral de Almería la convierte en verdadera pionera en la propagación de una de los grandes fenómenos socio-religiosos de la España del Barroco. El presente trabajo plantea una lectura del conjunto arquitectónico de la seo almeriense como un auténtico edificio parlante, cuya apasionante problemática particular como catedral-fortaleza se conjuga con la exaltación mesiánica del Cristo-Sol eucarístico y la apología de la majestad imperial y, sobre todo, de la figura carismática del obispo franciscano Fray Diego Fernández de Villalán, gran promotor de la obra.

PALABRAS CLAVE: arquitectura, iconografía, renacimiento, eucaristía, mentalidades.

### ABSTRACT

The Cathedral of Almería (Andalusia, Spain) was the first temple of this kind where public worship and devotion tributed to the Blessed Sacrament was founded. This article studies symbolical meanings of this building, appointing to its distinctive characters such as cathedral-fortress and representative space dedicated to Messianic Exaltation of Eucharistic 'Christ-Sun' and the Imperial Majesty's apology, performed by Franciscan Bishop Diego Fernández de Villalán, promoter of this cathedral.

KEY WORDS: architecture, iconography, renaissance, eucharist, mentalities.

Sin dejar de lado o negar la validez de los juicios de carácter puramente estético o aislacionista, la historiografía actual también ha insistido con frecuencia en la consideración de los fenómenos y objetos artísticos como “productos culturales”, reconociendo en ellos el fruto de una serie de circunstancias, expectativas y contradicciones específicas de los distintos momentos y coyunturas que vertebran el discurso histórico del devenir humano. Semejante afirmación nos hace reconocer en la realidad física, discurso emblemático y singularidad arquitectónica de la Catedral de Almería uno de los más precoces testimonios de la implantación del culto eucarístico en los conjuntos catedralicios españoles<sup>1</sup>. Al mismo tiempo, el edificio constituye la gran aportación seráfica a la propagación de una de las grandes líneas programáticas del Arte Español de la Edad Moderna, personificada en la voluntad de sendos prelados pertenecientes a la Orden de los Frailes Menores y materializada durante sus respectivos pontificados por Fray Diego Fernández de Villalán (1523-1556) y Fray Juan del Castillo y Portocarrero (1602-1631)<sup>2</sup>.

---

1 Este trabajo se integra en el Proyecto I+D Nuevos cultos y nuevas devociones en las Catedrales españolas del Barroco. Arquitectura, Arte y Devoción. Investigador principal y Coordinador general: Dr. Germán Antonio Ramallo Asensio, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia. Referencia: HUM 2006-12319. Duración: 2006-2009.

2 Agradecemos profundamente al Pf. Dr. Germán Ramallo Asensio el denodado estímulo y apoyo constante prestado a este trabajo, así como la confianza incondicional depositada en su autor. Asimismo, hacemos extensiva nuestra más sincera gratitud a la

El 26 de diciembre de 1489, festividad de San Esteban, se consumaba oficialmente la incorporación y conquista de la ciudad de Almería por la Corona de Castilla, cuyo control efectivo sobre la plaza musulmana ya era absoluto desde tres días antes, una vez que el rey Fernando hubo tomado posesión de la Alcazaba proveyéndola de una guarnición nutrida con soldados del ejército de ocupación.<sup>3</sup> Haciendo gala de la política acostumbrada en tales coyunturas, de inmediato se procedía a la restauración de la diócesis, ubicando su sede en la preexistente Mezquita de la Medina, previamente purificada y consagrada para poder celebrar los ritos y oficios cristianos. Reconstruida a partir de 1157 por los almohades, tras una década de dominio cristiano, todavía conserva la *qiblah* y el *mihrab* con delicada ornamentación de volutas unidas por palmas alzadas sobre columnillas. En 1491, la Aljama se reconocía ya como Iglesia Catedral de Santa María para, al año siguiente, el 21 de mayo de 1492, ser erigida canónicamente y declarada a todos los efectos jurídicos Santa y Apostólica Iglesia Catedral de la Encarnación.<sup>4</sup>

En principio, la trayectoria histórica de la seo almeriense no parecía que fuese a diferir demasiado de la de numerosas Catedrales que, con mayor o menor número de intervenciones y replanteamientos constructivos, se establecen básicamente sobre el mismo *temenos*; es decir aquel recinto sagrado consuetudinaria y ancestralmente considerado la “tierra de Dios”. A tenor de la dinámica de inculturación, semejante terreno pasa a ser santificado repetidamente por la superposición y sucesión de diferentes cultos a lo largo de la Historia, manifestando así la pervivencia secular del significado y la memoria ritual, asociándolas a un determinado espacio ligado a la presencia trascendente.<sup>5</sup> En este sentido, en la Almería recién conquistada también prevalecerían las mismas motivaciones ceremoniales y prácticas que las circunstancias habían impuesto en otros lugares a la hora de mantener, oportunamente reconvertidos, los edificios sagrados musulmanes en calidad de inequívocos trofeos de la Cruz sobre el Islam. De una parte, por parecer conveniente legitimar y testimoniar la supremacía cristiana sobre el Islam mediante el público desplazamiento y superposición de cultos en la Mezquita y, de otra, en virtud de la prudencia que aconsejaba preservar al menos provisionalmente el edificio, en tanto se daban las condiciones favorables para acometer nuevas obras de fábrica sobre el enclave físico de la Aljama. Como ha señalado Jesús Suberbiola, hacia 1518 se cuestionaría ese modelo catedralicio marcado por la dualidad y la forzada simbiosis religioso-cultural, dado el apremiante deseo de los promotores eclesiásticos de construir cuanto antes templos de irrenunciable concepto cristiano.<sup>6</sup> Justo es decir que en Almería se estaba viviendo ya por entonces, para ser más exactos hacia 1521, un incipiente deseo de transformación en dicha línea, impulsado a instancias del Cabildo y coincidiendo con la sede vacante.<sup>7</sup>

No obstante, un trágico imprevisto vendría a trastocar para siempre y en dirección opuesta la evolución de los acontecimientos. En efecto, el 22 de septiembre de 1522 un brutal terremoto y maremoto con epicentro en el Valle de Andarax dejó sentir sus dramáticos estragos sobre una amplia franja geográfica comprendida desde Guadix, Baza y Granada hasta la Alpujarra, las poblaciones del valle del Almanzora y la propia ciudad de Almería.<sup>8</sup> Además de numerosas víctimas, los estragos de la catástrofe se dejaron sentir en la mayor parte de las estructuras

---

PP. Dra. María del Mar Nicolás Martínez por sus generosas, oportunas y siempre valiosas indicaciones, sin olvidar el extraordinario interés demostrado por su parte hacia las conclusiones del mismo.

3 ANDÚJAR CASTILLO, F.; J. DÍAZ LÓPEZ y J.M. LÓPEZ ANDRÉS, *Almería moderna. Siglos XVI-XVIII. Historia de Almería-4*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1994, pp. 11-15.

4 TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.R., “La arquitectura civil y religiosa en los siglos XVI al XVIII”, en AA.VV., *Almería*, vol. 4, Granada, Editorial Andalucía-Ediciones Anel, 1983, p.1288 y LÓPEZ MARÍN, J. et alii., *La Catedral de Almería*, León, Everest, 1975, pp. 5-6..

5 GARCÍA LÓPEZ, J., *La religión griega*, Madrid, Itsmo, 1975, pp. 67-69.

6 SUBERBIOLA MARTÍNEZ, J., “El ocaso de las Mezquitas-Catedrales del Reino de Granada”, *Baética*, 18, 1996, pp. 317-318.

7 TAPIA GARRIDO, J.A., *Los obispos de Almería (66-1966)*, Vitoria, Gráficas ESET-Seminario de Vitoria, 1968, pp. 18-22.

8 ANDÚJAR CASTILLO, F.; J. DÍAZ LÓPEZ y J.M. LÓPEZ ANDRÉS, *op. cit.*, p. 87.

urbanas, afectando de modo irreversible a la Catedral-Mezquita. Con todo, el Cabildo prosiguió la celebración de los cultos en aquellas zonas que habían quedado en pie de la maltrecha edificación, incluido el *mihrab*. Tan desolador panorama vino a coincidir con el revulsivo que impondría un drástico y decisivo giro al estancamiento en el que se había sumido la historia material del primer templo almeriense. Y todo ello pese a que, el 24 de octubre, es decir un mes más tarde del siniestro y apenas repuestos de la conmoción, los capitulares acordaban enviar de inmediato un comisionado a presencia de Carlos V para solicitarle la reedificación del inmueble.<sup>9</sup>

## 1. UNA NUEVA CATEDRAL

El 17 de julio de 1523, Adriano VI elevaba a la sede episcopal de Almería al franciscano Fray Diego Fernández de Villalán, el cuarto obispo en la sucesión pontificia de la diócesis, desde que ésta fuese restablecida al dejar de encontrarse la ciudad *in partibus infidelium*.<sup>10</sup> En sus gestos y acciones, el personaje demostraría ser un hombre de carácter recio y autoritario, amigo de la política de actos consumados y especialmente celoso de su dignidad, lo cual llevaría implícito ser consciente de sus potestades y atribuciones, al igual que de sus deberes como cabeza visible del Obispado. De hecho, en su talante así como en las iniciativas y decisiones adoptadas de cara a la construcción de la catedral renacentista, se vislumbra perfectamente su clarividencia a la hora de asumir, por anticipado y por cuenta propia, dos “obligaciones” morales que el Derecho Canónico no asignará y conminará a los obispos hasta la promulgación, en 1564, de los cinco cánones del *Decreto sobre la Reforma*, aprobado durante la Sesión VI del Concilio de Trento celebrada el 15 de enero de 1547, y el canon sexto del nuevo *Decreto sobre la Reforma* sancionado en la Sesión XXV, el 3 y 4 de diciembre de 1563.<sup>11</sup> A saber, el *principio de residencia* u obligación del prelado de permanecer en el territorio de la Diócesis y el *principio de autoridad* que sanciona la facultad del titular de la sede para amonestar, corregir, supervisar y aún castigar a sus canónigos y subordinados; lo cual no sería otra cosa que convertir al obispo *de facto* y *de iure* en cabeza visible y rectora de la Iglesia local, instándolo a proceder con autoridad apostólica y plenitud de poderes en el ámbito de su jurisdicción episcopal como delegado de la Santa Sede.<sup>12</sup>

A la asunción institucional de sendas atribuciones, se sumarían otras tantas convicciones personales que Villalán aplicaría hasta las últimas consecuencias. Primeramente, un rigorismo franciscano que nos desvela su perfil de individuo ascético, profeso en la rama de los Menores de la Observancia y hombre de confianza del Cardenal Cisneros, del que fue compañero, colaborador, capellán y confesor, además de desempeñar el oficio de predicador real. Junto a estas cualidades Fray Diego no cesará de reivindicar su sentido del deber para con la Corona. Tal pensamiento le instará a ser plenamente consciente de su misión (“obligación”) de no dar cuenta de sus actos a ninguna otra instancia institucional salvo a aquella, invocando y haciendo suyas al efecto las prerrogativas asignadas por la Tiara a los monarcas, a raíz del establecimiento del Real Patronato de Granada mediante la bula *Dum ad illam fidei constantiam*, expedida el 4 de agosto de 1486.<sup>13</sup>

9 LÓPEZ MARTÍN, J., “Obispos dominicos y franciscanos en la Diócesis de Almería”, *Anthologica Annu*, 28-29, 1981-1982, p. 24.

10 LÓPEZ MARTÍN, J., *La Iglesia en Almería y sus obispos*, I, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Caja Rural de Almería-Unicaja, 1999, pp. 191-228 y “Obispos dominicos y franciscanos”, pp. 23-39. Véase también CARPENTE RABANILLO, B., “Obispos de Almería pertenecientes a Órdenes Religiosas”, *Revista de la Sociedad de Estudios Almerienses*, 12, 1921, pp. 75-130.

11 LÓPEZ DE AYALA, I., *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano. Agrégase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564*, Burgo de Osma, Imprenta de José Redondo Calleja, 1856, pp. 60-64 y 294-296.

12 GIL SANJUÁN, J., *Los Cabildos Catedrales de Castilla ante la Reforma tridentina*, Madrid, Universidad Complutense, 1973, pp. 4-9.

13 RIESCO TERRERO, A., *Erección canónica de las cuatro Catedrales del Reino de Granada. Dos documentos históricos: la Bula de Erección (a. 1486) y la Ejecutoria de la misma con relación a Málaga (a. 1488)*, Málaga, Universidad, 1987.

Recapitulando sobre los avatares de una guerra de conquista emprendida a iniciativa de quienes, a juicio del pontífice, *quod ipsi veluti intrepidi Christi pugiles et athlete, manu potenti et fortissimo brachio Infideles agarenos Regni Granate cum validissimo exercitu nullis laboribus nullisque expensis parcendo continue debellant*,<sup>14</sup> Inocencio VIII confería a los Reyes Católicos y a sus descendientes el *ius patronatus et praesentandi* en las iglesias que se erigiesen en los territorios, ganados o por ganar, del Reino de Granada, Canarias y Puerto Real. En este sentido, el mismo Inocencio se había ocupado de matizar esta cuestión en otros dos documentos pontificios, las bulas *Orthodoxe fidei propagationem* y *Provisionis nostrae*, esta última entendida como recordatorio y ratificación de la *Laudibus et honore dignissima*, dada en 1436 por Eugenio IV a favor de Juan II de Castilla y sus sucesores. La renovación y ampliación ahora de esta concesión privilegiada a la monarquía hispánica suponía no sólo fundar las catedrales, colegiatas y parroquias y dotarlas convenientemente, sino también el derecho regio de elegir y presentar a Roma los obispos y todo el clero secular a su servicio, con lo cual nacía una auténtica Iglesia de Estado<sup>15</sup>, ensayada por vez primera a raíz de la incorporación de Málaga a la Corona de Castilla, en 1487.<sup>16</sup> En consecuencia, la interpretación unilateral y literal de tales disposiciones por parte de Villalán también comportará su tenacidad a la hora de reivindicar el disfrute de amplios márgenes decisorios en cuestiones vitales para la administración y el gobierno diocesanos que explican, asimismo, los numerosos roces del prelado franciscano con el Arzobispo de Granada, el Deán y Cabildo de Almería y los señores territoriales.<sup>17</sup>

A su llegada a Almería, Fray Diego encuentra un desastre total: una diócesis desorganizada acosada por la pobreza, esquilada por la piratería berberisca, poblada por conversos o nuevos cristianos en su mayor parte y carente por completo de edificios dignos para el culto. Por si ello fuera poco, su presencia es vista con suspicacia y recelo por unos señores embravecidos y un Cabildo Catedral díscolo y acostumbrado a campear por sus respetos como consecuencia de las ausencias casi permanentes de los precedentes titulares de la sede. A propósito de la rebeldía y extralimitación en las obligaciones capitulares, Bolea y Sintas afirma que, entre las muchas impertinencias (por no decir desacatos e incluso usurpación de funciones) hacia la dignidad episcopal (que el Cabildo denomina, y no sin cierto cinismo, en sus escritos *loables costumbres*) protagonizadas alegremente por la corporación catedralicia se hallaban la de colocar la silla del capitulante dando la espalda a la sede episcopal y prescindir de inclinarse y hacer reverencia ante ella, así como arrogarse la facultad de nombrar por sí solo a los cargos, contra lo dispuesto en la bula de erección canónica y en los Estatutos de la Catedral.<sup>18</sup> El panorama era, desde luego, para asustarse y salir corriendo de allí a toda prisa, pero, lejos de dejarse doblegar por la adversidad y literalmente solo ante el peligro, Villalán acabará metiendo a todos en cintura y lo demostrará, apenas

14 *Ibidem*, p. 89-91. Transcripción íntegra del texto latino de la bula asentado en el Registro Vaticano 685 (Innoc. VIII Secret. Ann. I, II, III, t. IV), fols. 56v.-57v.

15 SUBERBIOLA MARTÍNEZ, J., *Real Patronato de Granada. El arzobispo Talavera, la Iglesia y el Estado Moderno (1486-1516)*. Estudio y Documentos, Granada, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1985.

16 SUBERBIOLA MARTÍNEZ, J., “La Iglesia de Málaga, primera Iglesia de Estado de España”, *Jábega*, 10, 1975, pp. 21-26 y “Fundación y dotación de iglesias en la Diócesis de Málaga tras la conquista (1487-1540)”, en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (coord.), *El esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, Junta de Andalucía, 1998, pp. 24-31. Para el caso que nos ocupa véase LÓPEZ ANDRÉS, J.M., “Real Patronato Eclesiástico: La Iglesia de Almería, como Iglesia de Estado, en época de los Reyes Católicos”, *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, 1, 1987, pp. 141-155.

17 TAPIA GARRIDO, J.A., *Los almerienses del siglo XVI. Historia General de Almería y su provincia-VIII*, Almería, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería, 1989, pp. 248-256 y LÓPEZ MARTÍN, J., *La Iglesia en Almería y sus obispos*, I, pp. 203-214.

18 BOLEA Y SINTAS, M., *Episcopologio e Historia de la Diócesis de Almería*. Manuscrito. Véase GARCÍA CAMPRA, E., “Religiosidad popular y loables costumbres: la fiesta del obispillo en Almería”, en RUIZ FERNÁNDEZ, J. y V. SÁNCHEZ RAMOS (coords.), *La religiosidad popular y Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación Provincial, 2001, p. 522 y TAPIA GARRIDO, J.A., *Los almerienses del siglo XVI*, p. 249.

recién venido, al imponer a todos su postura ante la ruinoso situación de la Catedral-Mezquita y arremeter sin contemplaciones contra la indisciplina eclesiástica y la relajación de costumbres.

Secundando el mandato de Roma, *cum reservatione medietatis fructuum pro recuperatione ecclesiae*, Villalán decide prescindir del obsoleto inmueble y construir en otro emplazamiento más adecuado una nueva Catedral; propósito que conseguirá a toda costa a base de superar dificultades y presiones de todo tipo: sociales, psicológicas y, obviamente, económicas.<sup>19</sup> En este sentido, el principal obstáculo de carácter social radicaba en la frontal oposición de los vecinos de la Almedina a que la futura basílica se levantase fuera del barrio que, hasta entonces, había albergado la Iglesia Mayor. El arrabal de la Musallá, situado hacia Levante, sería el entorno elegido para el nuevo templo, repitiéndose en Almería la misma historia de otras ciudades cuya “acrópolis” o zona alta experimenta, a partir de un momento dado, un proceso de despoblación y abandono que acaba provocando la gravitación del centro neurálgico hacia otros enclaves mejor comunicados, más populosos y más activos, forzando con ello la formación de una ciudad más moderna. En pleno debate en torno a la Catedral, los regidores y militares también interpusieron sus trabas al proyecto, con el convencimiento de que la concentración de efectivos humanos en la Almedina, justo en las inmediaciones de la Alcazaba, ofrecía unas garantías defensivas que, a su modo de ver, no se cumplían en la gran explanada rectangular propuesta por el obispo.<sup>20</sup> La indignación subió tantos grados que el colectivo vecinal y los detractores institucionales no titubearon un instante en trasladar sus protestas ante el mismísimo emperador. Además del evidente prestigio que conllevaba la presencia de la seo en el referido entorno, en tan airada réplica a la determinación episcopal también latían las motivaciones psicológicas de quienes aducían razones de continuidad histórica entre el flamante y el viejo inmueble, en virtud de la referida sacralización ancestral del *temenos* donde se asentaba la primitiva sede.

Junto a la obstinación y el peso de la tradición, el obispo debía afrontar el enorme desembolso exigido por una fábrica catedralicia de nuevo cuño en una diócesis pobre. Contra todo pronóstico, Villalán también sabría sacar adelante la ineludible provisión de fondos para el proyecto, aplicando su tesón y férrea voluntad a la hora de invertir en la fábrica la mitad de su peculio personal y exigir esfuerzos y sacrificios contributivos a los moriscos y a los cristianos viejos, sin eludir los préstamos, las contribuciones de particulares y ni siquiera otros métodos más intimidatorios como la confiscación de bienes a los componentes del propio Cabildo.<sup>21</sup> Así lo declara con cierta amargura el deán en su testamento, al recordar *todos los bienes y heredades que me tomó el obispo don Fray Diego de Billalón, que son en cuantía de 3000 ducados, que los di y él me los tomó por fuerza y por justo temor que del tenía por ser hombre tan riguroso y que yo no debía nada dello... y por tanto encargo a mis herederos y albaceas o a cualquier de ellos que pidan a dicho obispo si fuere vivo y si no a la fábrica de dicha Iglesia Maior, a quien el dcho. Obispo los dio todos los dchos. bienes, dineros y heredades que así me tomó y los frutos y rentas que pudieran ver arrendado desde el año de quinientos veinte y quatro en que me los tomó.*<sup>22</sup>

En pleno ojo del huracán, Fray Diego llevará a buen puerto sus planes con la complicidad y el beneplácito del emperador, cuyo respaldo incondicional al prelado le confería, sin duda, el único poder que podía hacer triunfar la empresa contra viento y marea. Así, el 12 de mayo de 1524 Carlos V ordenaba parar las obras de replanteamiento y consolidación de la Catedral-Mezquita en las que se afanaban las restantes fuerzas vivas almerienses, solicitando un informe sobre la aptitud de la ubicación.<sup>23</sup> Dados los inconvenientes del asentamiento primero, la situación daba un vuelco para darle la razón al prelado. En consecuencia, ya nada ni nadie podían impedir al obispo Villalán promover el despegue definitivo de la fábrica renacentista, cuyo nacimiento tenía lugar, y desde luego no por casualidad, el 4 de octubre de 1524, festividad del Glorioso y Serafíco Padre San

19 LÓPEZ MARTÍN, J., *La Iglesia en Almería y sus obispos*, I, pp. 193 y 222.

20 TAPIA GARRIDO, J.A., *Los almerienses del siglo XVI*, pp. 191-193.

21 *Ibidem*, pp. 196-197 y 249-250.

22 GARCÍA CAMPRA, E., “Religiosidad popular y loables costumbres”, p. 524.

23 LÓPEZ MARTÍN, J., “Obispos dominicos y franciscanos”, p. 25.

Francisco. Sería entonces cuando se asentaba la primera piedra, *poniéndola su Ilustrísima con sus consagradas manos*, en tanto el 28 del mismo mes se abría de cimientos la Capilla Mayor, marchando la obra a un ritmo tan intenso que tan sólo 35 años después, y salvo un paréntesis provocado por dificultades pecuniarias<sup>24</sup>, podía darse por concluido el cerramiento de muros y bóvedas.<sup>25</sup> De todas formas, las efemérides anteriores deben entenderse únicamente a efectos simbólicos y ceremoniales, toda vez que, en la práctica y a efectos realmente constructivos, el verdadero y definitivo arranque de las obras de la Catedral almeriense deben situarse a partir de 1525, cuando a raíz de la Real Cédula de 17 de marzo de dicho año, el emperador autorizaba la construcción conforme a las previsiones y deseos del prelado Villalán.

Como acertadamente ha señalado la profesora Rosario Torres, Fray Diego es el único responsable de tres decisiones claves que definen la personalidad de la Catedral de Almería y permiten reconocer en ella, como dijimos al principio, una de las grandes iniciativas de la promoción artística eucarística de estela franciscana.<sup>26</sup> Tales determinaciones no son otras que las que afectan a la dualidad funcional y la tipología arquitectónica del inmueble, así como a la elección del arquitecto que le imprimirá aquellos valores formales y emblemáticos inherentes al gusto moderno y las directrices del Cristianismo Humanista vigentes en el ámbito del Renacimiento hispano. Este no será otro que Juan de Orea, reclutado por Villalán a partir de 1550, con el propósito de renovar el aspecto externo de una Catedral que suscribe una tipología de templo de carácter más bien funcional, aunque todavía válida para expresar los contenidos religiosos y políticos inseparables de las empresas oficiales de la época. Con su colaboración, según veremos más adelante, el prelado termina rentabilizando plenamente el aspecto hermético del edificio, configurando bajo sus auspicios un universo simbólico que gravita en torno a dos aspectos tan sugestivos y dispares entre sí como el culto eucarístico y el culto a la personalidad –la suya misma–, a través de distintas referencias programáticas que copan por completo los ángulos de visión más señeros.<sup>27</sup>

Volviendo de nuevo a lo apuntado más arriba, el primero y fundamental aspecto derivado de las disposiciones episcopales es el que compete directamente al rasgo morfológico más evidente e insistentemente asociado a la Catedral de Almería, cual es su condición de templo-fortaleza. Con esta resolución Fray Diego salía al paso de una doble necesidad, de signo pastoral y militar a la vez, demandada urgentemente a raíz de las circunstancias coyunturales de ese preciso momento y que el prelado sabría aunar con inteligencia al apostar por un determinado tipo de fábrica y no otro. De esta manera, al mismo tiempo que dotaba a la cabeza de la diócesis de una Iglesia Mayor acorde a la dignidad de la sede y las exigencias del culto, brindaba a una población constantemente amenazada por los piratas musulmanes un refugio seguro, además de un lugar de oración espacioso. En consecuencia, y siguiendo sus precisas instrucciones, la Catedral se erigirá a imagen y semejanza de una auténtica ciudadela fortificada, a modo de buque compacto articulado mediante robustos contrafuertes y muros provistos con almenas, aspilleras, troneras para arcabuces, poternas y baluartes perfectamente defendibles en caso de peligro, jalonándose el conjunto por torres capaces de albergar piezas de artillería.

24 TAPIA GARRIDO, J.A., *Los almerienses del siglo XVI*, pp. 193-197.

25 PASCUAL Y ORBANEJA, G., *Vida de San Indalecio y Almería ilustrada en su antigüedad, origen y grandeza. Tesoro escondido de la perla más hermosa. Historial discurso de su Primer Obispo y Prelado Apóstol de Andalucía S. Indalecio. Progresos de su milagrosa vida y predicación gloriosa, luzes eclipsadas en su muerte y sepultura, que sirvieron de Aurora al descubrimiento, y translación gloriosa de su Santísimo Cuerpo al Reyno de Aragón. Primera, Segunda y Tercera Parte. Noticias recogidas de diversos fragmentos, que han estado retirados en el silencio. En obligación de promesa (que favorecido en una enfermedad) al Santo hizo la pluma devota... ..* Impreso en Almería por Antonio López Hidalgo, Año de 1699, pp. 132-143 (parte III). Existe edición facsímil de 1975, con estudio preliminar a cargo de J. LÓPEZ MARTÍN.

26 TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.R., “La arquitectura civil y religiosa”, pp. 1288-1289.

27 TORRES FERNÁNDEZ, M.R. y M<sup>a</sup>.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, “Los programas iconográficos del obispo Fernández de Villalán en Almería, a mediados del siglo XVI”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II-4, *Actas del I Coloquio de Iconografía*, 1989, pp. 171-182.

El análisis de la planta confirma semejante criterio. Delimitados por el perímetro de un gran rectángulo se diferencian sendos espacios vertebrados perpendicularmente entre sí. En la mitad sur, las dependencias del claustro ocupan un recinto cuadrangular reforzado por cubos poligonales en sus esquinas, en tanto el espacio abierto interior hace las veces de plaza de armas. El templo, situado al Norte, se integra perfectamente y sin fisuras en la estructura militar, a tenor de la estricta funcionalidad y la completa razón de ser impuesta a cada una de sus partes. Así, la igualación de altura de las tres naves responde a la intención de facilitar los movimientos de la guarnición por un terreno homogéneo a modo de terraza, el campanario hace las veces de Torre del Homenaje, en tanto las tres capillas de la cabecera refuerzan el flanco de la fortificación al concebirse a modo de cubos, dos de planta circular y un tercero poligonal, en cuyo techo se dispuso la atalaya reservada al soldado puesto de escucha con la misión expresa de otear el mar y transmitir a la Alcazaba el toque de rebato. El peso específico concedido a la función castrense del templo explica la mudanza del enclave catedralicio desde la Almedina a la posición actual, más amplia y, en consecuencia, de mayor idoneidad estratégica para la ubicación de un fortín. No en balde, Almería había quedado completamente desprotegida desde el terremoto de 1522, cuyos estragos habían ocasionado la destrucción de buena parte de la Alcazaba, muros del interior y torres. Una situación igualmente extensible a las zonas limítrofes, por cuanto durante el siglo XVI el vetusto sistema de defensas costeras, atalayas, torres y fortalezas heredado del período nazarí se había revelado insuficiente e ineficaz frente a los envites de turcos y berberiscos, lo cual empujó a incorporar al sistema defensivo los campanarios de las propias iglesias, caso de Vúcar y Nijar entre otras.<sup>28</sup> No puede olvidarse al respecto que la posterior expulsión de los moriscos incrementará, aún más si cabe, el riesgo de los ataques piráticos, por cuanto la población emigrada a los territorios del Norte de África supuso una fuente de información excepcional, precisa y de primera mano, para las bandas corsarias.<sup>29</sup>

Como puede observarse, la comprometida situación de Almería en su condición de frontera con el mar constituía todo un problema del que se hace eco el imaginario colectivo y aún la iconografía autóctona. Prueba de ello es la estrechísima relación de dos de las grandes devociones de la Almería moderna, la *Virgen del Mar* y la *Virgen de la Piedad*, con sendos relatos de historicidad indudable, aunque un tanto novelescos y cuasi legendarios en sus pormenores argumentales, que tienen en el problema de las escaramuzas entre cristianos y musulmanes su oportuno telón de fondo. En el caso de la primera, su hallazgo por el guarda Andrés de Jaén en la playa de Torre García, el 21 de Diciembre de 1502, *andando en vela de los Moros*, fue interpretado como una señal providencial por la comunidad dominica almeriense, cuyo Prior, tomando *otros dos mozos que en el dicho Convento servían con sendas lanças, que la tierra así lo requería por el peligro*, recogería la imagen del lugar de su descubrimiento, siendo entronizada y puesta al culto en la capilla mayor del templo de Santo Domingo el 1 de enero de 1503.<sup>30</sup> Respecto a la *Virgen de la Piedad*, su llegada a Almería se relaciona con la donación

28 ANDÚJAR CASTILLO, F.; J. DÍAZ LÓPEZ y J.M., LÓPEZ ANDRÉS, op. cit., pp. 116-121; TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.R., “La arquitectura civil y religiosa”, pp. 1279-1285; PÉREZ DE COLOSÍA RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup>.I., “Papel de las fortificaciones malagueñas en la defensa del Estrecho”, *Actas del Congreso Internacional “El Estrecho de Gibraltar”*, II, Madrid, UNED, 1988, pp. 121-150 y ESPINOSA SPÍNOLA, G. y TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.R., “Arquitectura y defensa de la Costa oriental andaluza: un itinerario cultural”, *IAPH*. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 40-41, 2002, pp. 189-196. En fechas más recientes son capitales para el tema las aportaciones de A. GIL ALBARRACÍN, *Atalayas y fortalezas en el Parque Natural de Cabo de Gata-Nijar (Arquitectura e Historia)*, Almería-Barcelona, GBG Editora, 1996 y *Documentos sobre la defensa del Reino de Granada (1497-1857)*, Almería-Barcelona, GBG Editora, 2004.

29 GIL SANJUÁN, J., “Moriscos, turcos y monfies”, *Baetica*, 2, 1979, pp. 134-167 y “Málaga y la transmisión informativa en la política norteafricana de los Austrias (1550-1560)”, *Baetica*, 6, 1983, pp. 265-273. También MALPICA CUELLO, A., “La emigración al norte de África de los moriscos de la costa del corregimiento granadino y de la taha de Suhayl después de su conversión”, *Cuadernos de la Biblioteca Española de Tetuán*, 19-20, 1979, pp. 307-336.

30 TAPIA GARRIDO, J.A., *Virgen del Mar*, Almería, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1987, pp. 14-22. Incluye la trans-

hecha al obispo Antonio Corrionero por un excautivo cristiano en Berbería protagonista de un lance un tanto pintoresco, por cuanto este individuo había arrebatado en su momento la efigie a un turco que hacía escarnio de ella al llevarla hincada en una lanza.<sup>31</sup>

Por no alargar más esta cuestión, pero sin dejar de referirnos tampoco al reflejo de esta problemática en la iconografía almeriense, basta recordar la pintura que sirve de excepcional fondo al manifestador alto del retablo de la Virgen de la Victoria (o de la Inmaculada), obra de estirpe rococó procedente del extinto Convento de Frailes Mínimos de San Francisco de Paula<sup>32</sup> en Vera (hoy ubicado en la parroquia de la Encarnación de dicha localidad).<sup>33</sup> Sobre un mascarón antropomorfo barbudo que parece querer recordar una testa musulmana “a lo turco”, el panel muestra frente a una de las torres albarrañas distribuidas a lo largo de las costas mediterráneas un barco corsario, identificado por la bandera roja tachonada de medias lunas blancas, a modo de antítesis de la divisa blanca con el signo de la Cruz en rojo que ondea de las almenas de la fortificación, levantada sobre un promontorio rocoso según la tónica habitual. El cielo crepuscular y el ingenuo batir de las gaviotas introducen la pertinente nota de ambientación paisajística que no logra distraer del verdadero propósito de la representación. Su trasfondo insta a interpretarla en calidad de instrumento ideológico y profiláctico, cuya inclusión en el programa iconográfico del retablo pretende valerse de la pintura como resorte ritual y exorcizante a la hora de conjurar la adversidad invocando la protección divina, especialmente de María, ante la situación de inseguridad en el mar y angustia permanentes ocasionada por los asaltos, saqueos y ataques corsarios a Vera.

## 2. “ALANVS QVARTVS”

La absoluta supeditación de la Catedral de Almería a los imperativos militares no hizo olvidar a Fray Diego su condición de monumento religioso, revalorizado por las capacidades propagandísticas y parlantes que el lenguaje arquitectónico clasicista y el humanismo iconográfico de mediados del Quinientos manifestaban a favor de quienes hicieron posible la construcción del edificio. A partir de 1550 y hasta 1572, Juan de Orea será el responsable de materializar las aspiraciones de Villalán y sus sucesores en la silla de San Indalecio, convirtiéndose en valedor del clasicismo reinterpretado con resabios manieristas en su doble faceta de arquitecto y escultor.<sup>34</sup> Discípulo del milanés Niccolò da Corte, yerno de Pedro Machuca y colaborador de éste en las obras del Palacio de Carlos V en la Alhambra granadina, la actividad de Orea al servicio de la Mitra almeriense comprende dos etapas,

---

cripción del acta notarial levantada ese día que testifica el hallazgo de la efigie. El documento se conservó hasta su desaparición en el Archivo del Convento de Santo Domingo.

31 PASCUAL Y ORBANEJA, G., op. cit., p. 145 (parte III). y LÓPEZ MARTÍN, J., *La Iglesia en Almería y sus obispos*, I, pp. 250, 262-263. Desaparecida la talla gótica primitiva en 1936, la actual es una recreación del escultor valenciano José María Hervás Benet realizada en 1940.

32 CUARTERO ARILLA, A. M<sup>a</sup>; M. JIMÉNEZ LÓPEZ y A.M<sup>a</sup>. LÓPEZ DE LAS QUINTAS, “Restauración de las pinturas murales del Convento de Mínimos de Vera”, *Axarquía*, 8, 2003, pp. 193-208 y GIL ALBARRACÍN, A., “El Convento de Nuestra Señora de la Victoria o de San Cleofás de Vera, de los Mínimos de San Francisco de Paula: una restauración discutible”, *Axarquía*, 10, 2005, pp. 135-165.

33 GIL ALBARRACÍN, A., *Guía de la provincia de Almería*, Almería-Barcelona, GBG Editora, 2001, p. 132.

34 Sobre Juan de Orea véase GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español (Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558)*, Madrid, Gráficas Uguina, 1941 (reed. Madrid, Xarait, 1983), pp. 121, 133, 139-140 y 218; MARTÍNEZ RUIZ, J., “El taller de Juan de Orea”, *Cuadernos de la Alhambra*, 1, 1965, pp. 59-73; TAPIA GARRIDO, J.A., *Los almerienses del siglo XVI*, pp. 194-196; TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.R., “La arquitectura civil y religiosa”, pp. 1289-1297; PEÑA MARTÍNEZ, J., *Catedrales de España*, Madrid, Ed. J.M. Rueda, 1998, pp. 288-289; BERNALES BALLESTEROS, J., “Escultura”, en PAREJA LÓPEZ, E.(coord.), *El Arte del Renacimiento. Escultura, Pintura y Artes Decorativas, Historia del Arte en Andalucía-V*, Sevilla, Ed. Geveer, 1989, pp. 124-137 y BUENDÍA, J.R., “La España del Renacimiento”, en BUENDÍA, J.R. y J. SUREDA, *La España Imperial. Renacimiento y Humanismo. Historia del Arte Español-VI*, Barcelona, Planeta-Lunweg, 1995, pp. 60-61.



caracterizada la primera de ellas por una dedicación preferente a la terminación y remodelación de determinados aspectos constructivos del edificio, coincidiendo con los últimos años del pontificado de Fray Diego. Así, entre 1550-1556 se afrontan las portadas, la sacristía y uno de los dos torreones laterales del ábside (Capilla de la Piedad). También la Capilla Mayor, cuya edificación se había iniciado a partir de 1528 gracias a la compra de unas casas, había visto culminada su primera fase constructiva a mediados del Quinientos<sup>35</sup>. Sin embargo, a la llegada de Orea ya se había consumado la novedad quizás más significativa desde el punto de vista del alzado: la apertura del techo del crucero para situar un cimborrio, cuya introducción en el proyecto no sólo perseguía imprimir más realce al presbiterio, sino compensar la oscuridad del edificio como consecuencia de la ubicación excesivamente alta de las ventanas originales, siempre en previsión y salvaguarda de los posibles asaltos piráticos.

En contraste con la actividad llevada a cabo en los primeros años, la segunda etapa de Orea en tierras almerienses se centrará en la faceta escultórica, aunque sin abandonar la Arquitectura. Confirmado en sus cargos y ocupaciones por el Cabildo y ratificado por el sucesor de Fray Diego, Antonio Corriero, a estos momentos corresponderá el segundo torreón absidal (Capilla de San Indalecio), el desaparecido facistol y monumento de Semana Santa y el sepulcro de alabastro de Fernández de Villalán que entregó en 1560. También en esta fase, y más en concreto en el período 1558-1561, labra en madera de nogal la espléndida sillería de coro, uno de los más relevantes y desconocidos conjuntos de la estatuaria del Quinientos español, pródigo en figuras a medio camino entre la elegancia y apostura clásica y las caprichosas afectaciones y bizarrías manieristas. Curiosamente, la comitencia de Corriero no impidió a Orea incluir varios bustos de frailes franciscanos entre las *cabezas de estilo romano* que pueblan los tondos de las galerías bajas y la crestería de remate del conjunto coral.

En sus exteriores, la Iglesia Mayor almeriense desarrolla un discurso de exaltación personalista del prelado Villalán, en comunión con la apología de la Majestad Imperial y las tesis del Humanismo cristiano. Así se pone de relieve en la portada norte.<sup>36</sup> Pese a su magnificencia arquitectónica y caudal simbólico, en sentido estricto esta fachada no es sino una portada lateral, que se revaloriza como tal acceso principal como consecuencia de la orientación del crucero hacia la gran plaza abierta en el costado de la iglesia. Dado que este espacio proporciona el único punto de vista desde el cual puede advertirse toda la grandeza del edificio, se comprende el esfuerzo estético y el derroche emblemático aplicados por promotor y arquitecto a la traza y hechura de dicha portada. Por lo demás, el resto del templo catedralicio aparece constreñido por el casco urbano circundante, configurado por una red de angostas calles donde la dificultosa perspectiva potencia, más que nunca, la impronta y cualidad de fortificación en detrimento del carácter de iglesia, irreconocible por completo en el flanco sur.

Estilísticamente, la portada norte de la Catedral de Almería es indisociable, en cuanto a forma y contenido, de las empresas edilicias llevadas a cabo en la vecina Granada en torno a la persona del emperador Carlos, cuya exaltación exigirá la recuperación de soluciones arquitectónicas y motivos iconográficos que, en última instancia, no serán sino la “resurrección” moderna de las imágenes cesáreas de la Roma antigua. El diseño clasicista de Orea apuesta por la repetición del mismo esquema compositivo en sendos cuerpos concebidos a diferente escala proporcional y jerárquica, que emergen de un fondo moldurado a base de apilastrados dispuestos en planos entrantes y salientes. Retomando un tema basado en la arquitectura triunfal romana, columnas pareadas exentas sobre plintos enmarcan la puerta, delimitando en los intercolumnios dos registros superpuestos mediante nichos avenerados alternados con cabezas de querubín y bustos clásicos inscritos en tondos y cuadros. El gran vano adintelado se corona por un frontón triangular interrumpido por el escudo de Fray Diego, sopor-

35 ESPINOSA SPÍNOLA, G.; M<sup>a</sup>.M. NICOLÁS MARTÍNEZ; TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.R. y A. UREÑA UCEDA, *Guía artística de Almería y su provincia*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara-Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2006 p. 75.

36 TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.R. y M<sup>a</sup>. M. NICOLÁS MARTÍNEZ, “Los programas iconográficos”, pp. 175-179 y TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. R., “Portada Norte de la Catedral de Almería”, en *Memorias del tiempo. La Historia de Almería*, Almería, Ed. Mediterráneo-La Voz de Almería, 1998, pp. 148-149.



Frontón triangular que corona el gran vano adintelado de la fachada norte.

tado por efebos alados entre macizos y guiraldas frutales. El segundo cuerpo de fachada, enmarcado por los salientes del entablamento coronados por urnas, repite la idea básica de la composición inferior, con la salvedad de desplazar hacia el centro sendas parejas de medias columnas para destacar la presencia del nicho rectangular enmarcado por guiraldas de laurel que aloja la imagen de la Virgen con el Niño. El frontón triangular moldurado y partido por el escudo imperial sirve de colofón al conjunto, encajado entre dos de los contrafuertes de la fábrica original convenientemente “reeducados” al lenguaje renacentista gracias al molduraje y la ornamentación sobrepuesta. Si, de este modo, Orea hace valer la trama reticular como principio de ordenación racionalista de los distintos planos de fachada, el programa ornamental renacentista a base de mascarones, querubines, niños, hornacinas aveneradas, bustos, urnas, jarras, acantos... introducen el factor subjetivo responsable de los valores representativos y discursivos que terminarán imprimiendo al edificio ese carácter, solemne, retórico y austero al mismo tiempo, deseado por el promotor.

La portada norte de la Catedral de Almería debe interpretarse, en consecuencia, como un organismo arquitectónico cuyas pretensiones van mucho más allá de las meras intenciones decorativistas, aunque sin descartarlas necesariamente. Conociendo el talante de Fray Diego, sería absurdo pensar que un hombre de su temperamento dejara pasar la oportunidad histórica brindada por la construcción de la portada para instrumentalizar sus valores discursivos y ponerlos al servicio de unos inequívocos intereses propagandísticos y memoriales. No en balde, era preciso justificar ante sus contemporáneos (y de paso testimoniar de cara a la posteridad) la ardua y casi titánica tarea que supuso para el obispo franciscano hacer realidad sus proyectos que, justo es decir, era difícil que pudiesen haber arrojado resultados tan satisfactorios de no mediar un profundo autoconvencimiento en sus ideas, una voluntad férrea, unas dotes de mando, una personalidad vigorosa a la hora de fiscalizar y supervisar a sus subordinados y una capacidad de organización tan singulares como la suya. Sólo así se entiende la

importancia extraordinaria de la portada de Orea como instrumento parlante y polisémico e imagen polivalente, mediante cuya grandeza el prelado persigue abrumar a la ciudad cubriendo, y nunca mejor dicho, varios flancos “enemigos”. De hecho, la significación político-religiosa que insta a comitente y arquitecto a fusionar, reiterar y sancionar en la trama iconológica del conjunto la colaboración y la alianza entre las potestades imperial y episcopal se canaliza lingüísticamente a través de una función intimidatoria jugada a tres bandas. De una parte, al testimoniar la superioridad de la Iglesia Católica sobre el Islam, demostrando con ello la pervivencia y el continuismo de los significados rituales y simbólicos ya ensayados en la Catedral-Mezquita de la Almedina. Por otro lado, la Catedral sirve de “advertencia” a los restantes poderes del lugar, al “recordarles” cuál es el papel privilegiado y preeminente reservado al estamento eclesiástico en el organigrama de la ciudad. Finalmente, la portada brilla con luz propia a modo de auténtico arco triunfal del obispo Villalán a modo de *Hercules Christianus* victorioso frente a sus críticos y opositores.

En relación a esta última idea, la portada se impone a la ciudad haciendo valer sin descanso la concepción renacentista de *monumentum*, en cuanto memoria nominativa del promotor que delata su voluntad de pervivencia genealógica en la Historia para, de este modo, salir indemne de las nieblas de la confusión y evitar la muerte eterna del olvido. A través de un discurso arquitectónico e iconográfico que vencerá la fuerza inexorable del tiempo y pervivirá tras él al dejar este mundo, Fray Diego evocará un pasado que se renovará glorioso en el presente y se perpetuará en el futuro en inequívoca reivindicación de su merecimiento de la Fama inmortal ante la posteridad.<sup>37</sup> Aunque con antecedentes en el pensamiento filosófico griego, será Horacio quien proceda a sistematizar las bases de este argumento, inoculándolo en el ámbito estético-cultural del Humanismo. Al afirmar que la vida del Arte es perenne como el metal (*aere perennius*), Horacio, como apunta Jesús Rubio, da origen a una confianza incondicional en la inmortalidad de la Fama, haciendo valer un planteamiento donde ese “no muero por completo” (*non omnis moriar*) terminará sentando las bases de las que surgirá al final de una larga y compleja evolución el tema de la *vanitas*.<sup>38</sup> No obstante, y tratándose de un comitente eclesiástico, el culto humanista a la personalidad se entroncaría aquí, sin fisuras, con aquella trascendencia metafísica que, desde la Edad Media, había constituido el objetivo de toda iniciativa artística y que, en consecuencia, también permite entender la portada en calidad de ofrenda ritual, mediante la cual el prelado aspira a obtener el reconocimiento y el beneplácito de la Divinidad a sus servicios.<sup>39</sup> De todas formas, no deja de resultar un tanto chocante, y aún más paradójica en un religioso franciscano, la emblemización obsesiva emprendida por Villalán a la hora de multiplicar su escudo de armas, y especialmente el perro alano patronímico de su apellido, por fachadas, arquivoltas, gárgolas y motivos exentos. Al situarlos siempre en aquellos enclaves donde resulten más visibles e inconfundibles para el espectador, Fray Diego acaba convirtiendo la seo almeriense, y sin ánimo de ironizar, en una auténtica “jauría”. Si bien, es justo señalar que a la hora de apostar por semejante reiteración, el comitente parece hacerlo guiado no tanto por su exaltación como individuo concreto (lo cual también implicaría su alejamiento parcial de lo trascendente), como en nombre de la institución y la personalidad jurídica que representa. Con este proceder, el prelado derivaría así hacia un renovado sentido providencialista que lo insta a actuar, de ese modo y ante los demás, en calidad de depositario de la dignidad episcopal y la titularidad de la sede por designación y disposición expresas de la Iglesia Universal, lo cual no deja de ser en cierto modo, y como se advertirá seguidamente, una peculiar forma de cesaropapismo.

En efecto, la intencionalidad programática de la portada de Juan de Orea nace del eje vertical que sirve pa-

37 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “Sueño del Renacimiento y despertar de la Contrarreforma (1540-1597)”, en SÁNCHEZ-LA-FUENTE GÉMAR, R. (coord.), *El esplendor de la memoria*, pp. 32-33 y MORENO MENDOZA, A., *Úbeda renacentista*, Madrid, Electa, 1993, p. 35.

38 RUBIO LAPAZ, J., “Reflexiones sobre la asimilación de la Memoria del pasado y el concepto de la Fama en las Artes Liberales del Humanismo español”, *Academia*, 81, 1995, pp. 545-548.

39 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “Sueño del Renacimiento”, p. 33.

ra vertebrar el discurso institucional ideado para testimoniar la comunión, la alianza y, a la postre, la equiparación entre el obispo promotor y el monarca patrono del edificio. La relación de ambas potestades, representadas por las respectivas armas imperiales y episcopales que presiden los dos cuerpos de la fachada, se canaliza mediante el motivo central que actúa de eslabón entre sendos escudos y dota de cohesión emblemática a todo el conjunto. Aunque no llegara a situarse el relieve previsto, la presencia de la Virgen con el Niño como corazón simbólico del programa continúa siendo alusiva al misterio de la Encarnación, advocación titular del primer templo almeriense y de las Catedrales y Colegiatas del Real Patronato. En este sentido, semejante dedicación ya había venido siendo objeto de una abierta instrumentalización propagandística por parte de la propia Corona, posiblemente impulsada por la particular devoción de la reina Isabel al tema de la Encarnación.<sup>40</sup> Primeramente para avalar el carácter de cruzada impreso a la guerra de conquista, utilizándola a modo de divisa ideológica y religiosa en el marco de la política de implantación y dominio cristianos ejercida sobre la población de los territorios ganados a los musulmanes en el Reino de Granada. No puede olvidarse que dicho misterio, el primero en el orden temporal y argumento fundamental del Cristianismo, concita la unión paradójica de la Maternidad y la Virginitad de María, expresamente justificada y dispuesta por la voluntad divina para dar cumplimiento a las profecías mesiánicas que testifican la doble naturaleza de Jesucristo como Dios y Hombre verdadero negada por el Islam.<sup>41</sup> En consecuencia, la reiterativa presencia advocativa e iconográfica de la Encarnación reflejaría la contundente intención de los conquistadores de ratificar e imponer la verdad revelada ante los vencidos, a costa de clarificar la posición de los reyes como restauradores de la fe de Cristo y depositarios del secular prestigio de la monarquía hispánica.

Desde cada uno de los tres motivos de ese eje vertical que cruza imaginariamente la portada de la sea almeriense de arriba abajo se generan, a su vez, otras tantas secuencias iconológicas subsidiarias que, en dirección transversal o diagonal, complementan el mensaje del elemento emblemático del cual parten, integrándolos desde ahí en la lectura unitaria del programa. Así, en el plano superior, las columnas de Hércules y el mote *PLVS VLTRA* completan la heráldica imperial con el águila bicéfala que identifica a Carlos V en calidad no sólo ya de mero patrono, sino recordando en este caso concreto su decisiva actuación como auténtico valedor de la propia realidad material de la Catedral de Almería. Por su parte, la Virgen con el Niño constituye la razón de ser del eje eclesiológico que completan los tondos con los bustos de Pedro y Pablo, Príncipes de los Apóstoles. Además de personificar la Iglesia de los hebreos y la Iglesia de los gentiles, la contemplación de uno mostrando las llaves y el otro con la espada y el libro remite a los fundamentos de la Iglesia oficial como comunidad de fieles establecida por Cristo, consolidada y atendida por sus pastores y conducida por el papado y como cuerpo doctrinal, teológico y dogmático fundamentado en la Palabra, respectivamente.

No se halla ausente tampoco del programa la referencia a la *Universitas Christiana* que constituyera la clave de esa sublimación del refuerzo imperial<sup>42</sup>, pretendido por el Carlos V en su empeño de reconstruir la Idea del Imperio Universal con el soporte de la Iglesia Católica.<sup>43</sup> Así se infiere de la imagen simbólica articulada

40 LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, J.E., *La tierra de Málaga a fines del siglo XV*, Granada, Universidad, 1977, pp. 71-73 y GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V., *Málaga: perfiles de su Historia en documentos del Archivo Catedral (1487-1516)*, Málaga, Gráficas Atenea, 1994, pp. 203-208.

41 CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Arquitectura y Símbolo. Iconografía de la Catedral de Málaga*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1988, pp. 19-22.

42 DOMÍNGUEZ CASAS, R., "Fiesta y ceremonial borgoñón en la corte de Carlos V", en REDONDO CANTERA, M<sup>a</sup>.J. y M. A. ZALAMA (coords.), *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*, Valladolid, Junta de Castilla-León-Universidad de Valladolid, 2000, pp. 13-44, vid. pp. 24-31.

43 REDONDO VEINTEMILLAS, G. y D. NAVARRO BONILLA, "La Coronación Imperial de 1530 en Bolonia", en BORRÁS GUALÍS, G. y J. CRIADO MAINAR (coords.), *La imagen triunfal del Emperador: la jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 87-141, vid. pp. 107-109.

por los cinco motivos principales de la fachada. Al situarse los escudos imperial y episcopal en los extremos del travesaño vertical y los tondos de los Apóstoles en los del vástago horizontal se configura una cruz, cuyo corazón ocupa la Encarnación de Cristo, verdadera razón de ser de todo. Al recordar ese concepto de la realeza sagrada que nutre la utopía política de un mundo gobernado por la Cruz en la persona de un emperador ungido, consagrado y coronado por esa misma Iglesia a la cual jura defender en la ceremonia de su investidura, Villalán evoca la eficacia de la alianza entre *Imperium* y *Sacerdocium*, la cual, qué duda cabe y como ya sabemos, tuvo una insólita oportunidad de manifestarse en los inicios de la actual seo almeriense.

Finalmente, del escudo de Fray Diego arranca la ya aludida exaltación de la personalidad institucional del obispo, quien tampoco oculta su intención de actuar de panegirista del emperador. En este sentido, el Héroe elogiado (Carlos) y el humanista elogiador (Villalán) van unidos, como en la Antigüedad, por medio de la vía recurrente de la alegoría que reviste a ambos de la categoría de la Fama, la gloria y la inmortalidad. No obstante, es el elogiador quien a la postre termina beneficiándose del elogiado, por cuanto aun siendo este último quien posee realmente la gloria y aduce sus méritos para alcanzarla, es el segundo quien la transmite a la posteridad al convertirlo en objeto del panegírico.<sup>44</sup> Este argumento, clave fundamental de la literatura renacentista de los Elogios de personajes ilustres, resulta perfectamente aplicable a la actitud de Villalán a la hora de implicar en el discurso emblemático de la portada de la Catedral a la figura carismática del emperador. Igual sucederá en la parroquia de Santiago de Almería, erigida también bajo el mecenazgo del franciscano, cuya fachada incorpora un más que presunto “retrato a lo divino” de Carlos V caracterizado de Santiago Matamoros.<sup>45</sup> La explicación a tamaños gestos admirativos radica en el nombramiento de *Confesor del Emperador y su predicador* que Fray Diego recibió del César, en 1526, en Granada al celebrarse la Junta de la Capilla Real con el problema morisco como espinoso telón de fondo. Pletórico de orgullo por un honor que le reconocía como uno de los mejores teólogos de su tiempo, Villalán añadiría tal designación a sus documentos oficiales. En consecuencia, si el sentimiento de gratitud del obispo almeriense hacia el monarca era ya considerable años antes por su apoyo en el asunto de la Catedral, desde este momento el emperador se convirtió para él en el héroe de su vida, de cuyas glorias se consideraba, hasta cierto punto, partícipe y cuyo recuerdo debía quedar eternizado en cuantas obras promoviese<sup>46</sup> a expensas de la Mitra.<sup>47</sup>

Volviendo a la fachada catedralicia, el cuerpo bajo es, sin duda, la parte más compleja y ambiciosa del programa, a causa de las dualidades y ambivalencias semánticas que conlleva la apropiación de referencias pontificales y cesáreas por parte de Villalán para, desde el testimonio y el recuerdo de la complicidad y colaboración mantenida con Carlos V en los, ya tantas veces aludidos, difíciles comienzos de la empresa constructiva, proceder sin más a su equiparación subliminal con el emperador asumiendo junto a él los atributos del *Hercules Christianus*. Basta señalar en relación a esta tesis, cómo además de representar sus propias armas en la portada a una escala considerablemente mayor al blasón imperial, Villalán se toma la libertad de ennoblecerlas, “autoascendiéndose” en el escalafón eclesiástico por voluntad e iniciativa propias. De ahí que ordenase componer el capelo que timbra su escudo sobre los muros catedralicios y sus restantes promociones arquitectónicas (portada de la Sacristía y de la parroquia de Santiago, imafrente de la parroquia de la Encarnación, de Vera) arrojándose

44 BLÁZQUEZ MATEOS, E. y J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *Cesare Arbassia y la Literatura artística del Renacimiento*, Universidad, Salamanca, 2002, pp. 125-128.

45 TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.R. y M<sup>a</sup>.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, “Los programas iconográficos”, pp. 180-182 y ESPINOSA SPÍNOLA, G.; M<sup>a</sup>.M. NICOLÁS MARTÍNEZ; TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.R. y A. UREÑA UCEDA, *Guía artística de Almería y su provincia*, pp. 129-130. Además del Apóstol-César ecuestre, la fachada de Santiago añade el escudo de Villalán y dos mancebos con sendos rótulos donde puede leerse el lema *ALANVS QVARTVS*.

46 NICOLÁS MARTÍNEZ, M<sup>a</sup>.M., “El portapaz del obispo Fernández de Villalán de la Catedral de Almería”, en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad, 2005, pp. 349-359.

47 CABRILLANA CIÉZAR, N., *Santiago Matamoros. Historia e Imagen*, Málaga, Diputación Provincial, 1999, pp. 127-139 y 231.

la semejanza con la heráldica de un arzobispo. Esto es, con diez borlas distribuidas en cuatro órdenes de cordones a cada lado del blasón, empezando por una y acabando en cuatro, en vez de las seis borlas y tres órdenes a cada lado, comenzando por una y acabando en tres, que corresponden a la dignidad episcopal.

En consecuencia, ya no puede sorprendernos que sea precisamente en esta zona baja de la portada, la más próxima y visible por cierto para el espectador, donde aflore con más fuerza que nunca ese anhelo de inmortalidad establecido sobre la perduración de la memoria, alambicada con los preceptos del pensamiento humanista para terminar haciendo suyo un lenguaje culto y embargado de unas evidentes y profundas connotaciones espirituales surgidas de un sentido existencialista que invita a la autorreflexión, al comprobar la caducidad de lo humano y la fragilidad de la propia naturaleza. Tales ideas se reflejan, para ser más exactos, en dos puntos estratégicos del zócalo. De una parte, los plintos del orden gigante de la portada albergan sendos relieves donde parejas de efebos alados afrontados despliegan cartelas, desde donde la divisa imperial simbolizada por las siglas *P. V. (PLVS VLTRA)* da réplica a la declaración ceremonial de la fundación del templo plasmada por la inscripción *ALANVS ME CONDIT* (“El alano me funda”) grabada en el blasón portado por el ángel mancebo del flanco izquierdo. La doble metáfora se repite, no ya en texto sino en imágenes plásticas rotundas, mediante los elementos escultóricos ubicados sobre el basamento de los contrafuertes laterales. Pese a su cada vez más acuiciante deterioro, aquí aparece un adolescente desnudo portando los atributos de Hércules (coraza y clava, hoy inexistentes) con sus alas replegadas hacia abajo y el otro joven, revestido con tunicela y sus alas desplegadas hacia arriba, armado con la cartela fundacional antes reseñada.

Este segundo mancebo figura sujetando con una cadena al perro alano domesticado, recreando con ello uno de los trabajos del semidiós clásico, y más en concreto la doma de Cerbero, el perro monstruoso que guardaba la entrada al reino de Hades. Como se recordará, Plutón autorizó al héroe a cumplir su misión, siempre y cuando pudiera hacerlo sin usar armas. Fue entonces cuando Hércules lo cogió de la garganta hasta que perdió fuerzas y se rindió, arrastrándolo luego fuera del infierno con una cadena alrededor del cuello para llevarlo a presencia de Euristeo, tras lo cual lo devolvió al mundo de las sombras. En otras palabras, Carlos V y Villalán igualan a Hércules en un mismo contexto histórico, donde las hazañas de uno y otro son referidas desde un plano semántico ambivalente apelando a las imágenes, siempre recurrentes, de los *putti* alados y las alegorías hercúleas. Sin duda, la exaltación de las cualidades excepcionales de Hércules y la insistencia en presentarle como el espíritu fuerte que triunfa sobre el mal revertiría en la construcción de una personalidad moral arquetípica, la cual no tardaría en ser presentada y asumida por el contexto cultural del Renacimiento en calidad de auténtico trasunto humanista de la idea de la *virtus* antigua que reluce desde el espejo histórico.<sup>48</sup> De esta manera, el emperador vence a sus enemigos al igual que el obispo se impone a sus detractores, revalidando con ello las hazañas del personaje mitológico como fundador y protector de urbes. En última instancia, el programa acaba proclamando una vez más, el Triunfo de la Virtud sobre el Vicio recordando a la ciudad, cómo a semejanza del héroe mítico en la encrucijada, el promotor de la Catedral ha puesto a prueba su entereza frente a la adversidad, eligiendo sin dudar el camino del sacrificio implícito por las obligaciones de su cargo y las necesidades de la Diócesis, para, finalmente, salir triunfante de la empresa por obra de la fuerza moral, su inteligencia para llevar las riendas del buen gobierno y la robustez espiritual de su temple franciscano.

Bastante menos ambiciosa que la fachada Norte, aunque sin renunciar a sus pretensiones monumentales, se muestra la otra portada-retablo de la Catedral de Almería, la Puerta del Perdón, ubicada a los pies de la iglesia, en dirección Oeste.<sup>49</sup> Estilísticamente, constituye una versión simplificada de la descrita, donde Juan de Orea

48 Sobre este tema, véanse fundamentalmente ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *La mitología y el arte español del Renacimiento*, Madrid, CSIC, 1952; CHECA CREMADES, F., *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987; LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979 y SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1981.

49 TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.R. y M<sup>a</sup>.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, “Los programas iconográficos”, p. 180.

revela sus afinidades con un lenguaje arquitectónico de mayor elegancia y acentuado signo purista. Al empleo del orden dórico-toscano en el primer cuerpo, se superpone el jónico del segundo. El conjunto se articula mediante entablamiento dórico segmentado con triglifos y metopas ocupadas por tondos, rematándose el diseño con frontón triangular mientras el vano de acceso, rectangular, se corona por frontón curvo rebajado alzado sobre ménsulas. El continuismo con la portada Norte se salvaguarda merced al empleo de columnas pareadas en ambos cuerpos y de motivos ornamentales similares a aquella (urnas, jarras, cabezas de león, querubines), introduciendo otros nuevos (grecas, volutas). El racionalismo compositivo y la apuesta por la depuración ornamental a favor de la limpieza y el contraste de líneas se oponen en esta fachada al tratamiento “orgánico” de los contrafuertes que la encajan. En efecto, en uno y otro Orea acentúa el aspecto bulbiforme y “vegetal” que los tallos de acanto imprimen a los basamentos, reforzando asimismo el carácter grotesco de los mascarones leoninos de los registros superiores. Con ello, la arquitectura experimenta una de esas metamorfosis misteriosas e inescrutables, tan gratas a la especulación renacentista, en virtud de la cual lo híbrido y lo monstruoso llegan a ser también símbolo de lo sagrado.<sup>50</sup>

La muerte del obispo Villalán, en 1556, debió ser la coyuntura que privase a la Puerta del Perdón de ver completado su programa iconográfico, presidido por una hornacina avenerada vacía, cuya referencia escultórica exacta se nos escapa. Aunque en su conjunto parece intuirse un triunfalismo de acentos menos acusados, sí se palpa, de todas formas, cierta intención de mantener los paralelismos semánticos con la puerta Norte, repitiéndose la alineación vertical tripartita entre el escudo de Fray Diego coronando el ingreso, la escultura ubicada en el nicho y las armas reales con el águila de San Juan campeando sobre el frontón. Pos su parte, las inscripciones de las cartelas ubicadas en la base de los contrafuertes recuerdan la promoción del prelado (*ALANVS QVARTVS. 1556*) y la conclusión del conjunto, fallecido ya éste, bajo el gobierno de Felipe II, Rey de España desde la abdicación de su padre, el emperador, ese mismo año de 1556 (*REGNANTE PHILIPO*).<sup>51</sup>

### 3. “SOL IVSTITIAE”

El 7 de julio de 1556 dejaba de existir Fray Diego Fernández de Villalán, cuarto sucesor de San Indalecio en la silla episcopal de Almería tras su restauración. De inmediato, el Cabildo procedía a declarar la sede vacante y, según Orbaneja, acto seguido, se aprestaba a dar cumplimiento expreso a su voluntad, al disponer su sepultura en la capilla del ábside.<sup>52</sup> Situado en el extremo oriental del eje longitudinal, dicho espacio es una de las zonas más antiguas del templo, muy sujeta aún a marcados resabios goticistas. De planta cuadrada y abierta a la girola, la capilla presenta una doble portada con doble arquivolta festoneada por finos baquetones y tupida ornamentación flamígera esculpida a base de cardinas, zarcillos, *putti*, bichas y, ¡cómo no!, los casi inevitables perros alanos patronímicos del obispo que se enroscan y trepan por el exuberante laberinto vegetal que recubre por completo la rosca de los arcos. En alzado, la traza cuadrangular se reconvierte al octógono mediante trompas aveneradas. Sobre ellas se alza un cimborrio cubierto por una elegante bóveda nervada. Su hermoso diseño perfila en la parte central una radiante estrella de ocho puntas que emerge, a su vez, de una flor de ocho pétalos. La plementería de esta zona se recubre de delicadas tracerías ojivales, en contraste con la desnudez de las superficies restantes. En los arranques de la cubierta, repisones esculpidos con cabezas de querubín sirven de apeo a los nervios. Originariamente, la capilla se iluminaba a través de tres ventanales abiertos en el tambor orientados hacia los puntos cardinales Norte, Sur y Este los cuales serían cegados en época posterior privando al recinto sepulcral de ese misticismo emanantista, relacionado con la poética de la luz y el simbolismo cristológico de la estrella solar del que se hablará más adelante. Tipológica y conceptualmente, esta capilla es heredera de las

50 MÜLLER PROFUMO, L., *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 134-139.

51 El deterioro de las zonas bajas de la Portada del Perdón dificulta la transcripción de la fecha grabada en la primera cartela. Otros autores la han interpretado como “1566” y “1569”, aunque nosotros leemos “1556”.

52 PASCUAL Y ORBANEJA, G., *op. cit.*, p. 141 (parte III) y LÓPEZ MARTÍN, J., *La Iglesia en Almería y sus obispos*, I, p. 217.

grandes –y aún pretenciosas– construcciones promovidas por la nobleza castellana a lo largo del XV y primeras décadas del XVI en las más relevantes seos españolas. Estas estructuras centralizadas, de marcada vocación representativa y parlante, alcanzan quizás en las Capillas de los Condestables de las Catedrales de Toledo y Burgos y en la Capilla de los Vélez en la Catedral de Cartagena en Murcia su dimensión más paradigmática.

Entre 1554-1557 recibiría la capilla de Villalán sus elementos configurantes más sobresalientes: el arcaizante Crucifijo gótico conocido bajo la advocación singular de *Cristo de la Escucha* y el sepulcro del Fray Diego Fernández de Villalán.<sup>53</sup> De todas formas, en periodos inmediatos y posteriores se acometieron diversas obras de embellecimiento del recinto, especialmente a lo largo del Seiscientos. Es el caso del desaparecido retablo de la capilla y del Apostolado pictórico que colgaba de los muros laterales junto a otros dos lienzos del Salvador y la Virgen<sup>54</sup> A propósito de este último ciclo, los paramentos de la capilla todavía conservan los marcos fingidos pintados que muestran la distribución originaria del programa. Aunque evidencian un diseño un tanto ingenuo y bastante simplista, en comparación con las audacias y posibilidades del *quadro riportato* en su exitosa trayectoria en la plástica tardorrenacentista y barroca, estas pinturas murales se vertebran a modo de predela corrida. A su vez, aparece fragmentada por molduras cuadrangulares que imitan los enmarques rematándolos en cartelas ovals rotuladas con el nombre del personaje en cuestión, ornamentadas con sencillos resaltes terminados en flores y cruces, o bien plumas y cruces en las dos principales. La distribución de los catorce cuadros superpuestos a esta predela fingida respondía a un criterio jerárquico, en virtud del cual los lienzos centrales con el Salvador (al lado del Evangelio) y la Virgen (al lado de la Epístola) aparecían escoltados por seis apóstoles, dispuestos tres y tres a cada lado y a una altura inferior a los mismos, creándose con ello una estructura escalonada.<sup>55</sup>

53 Existe discusión sobre los orígenes exactos de la advocación del Crucificado, desaparecido en 1936 y recreado en la versión esculpida por Jesús Pérez de Perceval y del Moral en 1941, a partir del vaciado que dicho artista realizara al primitivo en 1934. Una hipótesis relaciona el origen de la advocación con el soldado puesto de escucha que, desde la atalaya del techo de la capilla, oteaba el mar. Si divisaba embarcaciones enemigas, tenía la misión expresa de encaminarse a la Alcazaba a dar el rebato por el camino más corto, atravesando varias calles, entre ellas la entonces llamada de *la Escucha*, hoy *Beatriz de Silva*. Otra interpretación es la que supone emparedada la efígie durante el dominio islámico. La leyenda refiere que, llegado término del mismo, fue encontrada por unos albañiles en aquel escondite, alertados por la voz que, desde detrás del muro, les decía ¡Escucha, escucha! Véase TAPIA GARRIDO, J.A., *Los almerienses del siglo XVI*, p. 197; LÓPEZ MARTÍN, J., “Obispos dominicos y franciscanos”, pp. 37-39; *La Iglesia en Almería y sus obispos*, I, pp. 219-221 y “El Santo Cristo de la Escucha. Leyenda, historia, hipótesis, realidad”, en *El Santo Cristo de la Escucha*, Almería, Imprenta Úbeda, 1974. Asimismo, RODRÍGUEZ PUENTE, R., *Breve Historia de la Semana Santa de Almería*, Málaga, Ed. Sarriá, 2002, pp. 11-12, 32-34 y 47 y del mismo autor, *Dramaturgia procesional en Almería: Arte, Historia y escenografía devocional*, Sevilla-Almería, Fundación Cruzcampo, 2007.

54 RODRÍGUEZ PUENTE, R., *Breve Historia*, p. 12. El autor publica una fotografía perteneciente a la colección y archivo particular de Enrique Marín que permite conocer perfectamente el estado del recinto antes de ser devastado en 1936. el retablo se articulaba a partir de una sencilla estructura de tres calles, cuerpo único y ático, con decoración de turgente hojarasca, mensulones, placas y golpes de talla. En el centro, una hornacina cuadrada albergaba el Calvario con el Cristo de la Escucha acompañado de la Virgen y el Evangelista San Juan; piezas, como aquel, de estirpe goticista. En el ático, dos ángeles escoltaban un relieve del Corazón, símbolo del Amor Divino. Por su parte, en las hornacinas, y dispuestas sobre repisones de acanto, aparecían diversas esculturas policromadas emparentadas con los modelos del círculo granadino del Seiscientos, y de Pedro de Mena en particular. A saber, *San Isidro Labrador* y *San Roque* en el registro superior y San José y San Miguel Arcángel en el inferior. Esta última imagen debe ser la que, según Tapia Garrido, se colocó en el altar en febrero de 1661. Véase TAPIA GARRIDO, J.A., *Los almerienses del siglo XVII. Las Tres comunidades. Historia General de Almería y su provincia*-XII, Almería, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1990, p.160.

55 En el lado de la Epístola, desde el altar hacia la entrada de la capilla, la disposición es Mateo-Tomás-Simón-MARÍA-Judas-Matías-Pablo. En el lado del Evangelio los rótulos son ilegibles, siendo la secuencia, en idéntico sentido a la anterior, Bartolomé-o-o-JESÚS-o-o-o. La causa del deterioro se explica por la circunstancia de haber sido adosado un retablo a dicho muro en 1742. Según se advierte por fotografías de época, se trataba del retablo del Salvador, obra de Juan de Orea (desaparecida asimismo en la Guerra Civil)



No obstante, lo más notorio de la capilla es el espléndido sepulcro de Fray Diego, labrado en mármol de Macael y contratado por el propio obispo. Pese a que el Cabildo Catedral había sido víctima en más de una ocasión del rigorismo del franciscano, en sus afanes por imponer la disciplina clerical, la observancia moral y una estricta formación religiosa (llevando de este modo a la práctica el dicho popular de *Catecismo y palos*), los capitulares no eludieron la responsabilidad histórica ni el acto de justicia con el finado que suponía la incorporación al monumento de una sentida y contundente inscripción laudatoria, cuyo texto recuerda los méritos<sup>56</sup> y proclama los titánicos esfuerzos del *Alanus Quartus* al frente del gobierno de la diócesis y como *alma mater* –más bien *pater*– del proyecto catedralicio.<sup>57</sup> Con antelación a constatarse documentalmente, la historiografía había aceptado, casi sin discusión, la responsabilidad artística de Juan de Orea en el proyecto, vista la excelente traza del monumento, su sobrio diseño coincidente con la alternativa clásico-manierista secundada por aquel en sus obras más personales, así como las acusadas coincidencias formales y técnicas con el tratamiento plástico de los trabajos escultóricos de mano de Orea.

Tipológicamente, el mausoleo de Fray Diego entronca con un esquema de exitosa trayectoria en la escultura renacentista española, a partir del modelo dado por Domenico Fancelli (1512) en el sepulcro del Príncipe Juan, en Santo Tomás de Ávila, inspirado a su vez en el túmulo funerario de Sixto IV (1493), obra de Antonio Pollaiuolo.<sup>58</sup> Sin embargo, el distanciamiento con respecto al conjunto papal salta de inmediato a la palestra, en el momento en el que Fancelli introducía una serie de significativas novedades morfológicas que revalorizaban el potencial discursivo, la impresión estética y la propia presencia volumétrica del resultado final. Entre ellas, la renuncia al achaflanamiento de las paredes en pro de la mayor estilización y elevación del túmulo, la superposición de un segundo cuerpo a modo de lecho o litera sepulcral para encajar en ella la estatua yacente, el incremento notable de superficies escultóricas labradas, la proclividad hacia el desarrollo plástico de programas cristiano-humanistas en función de esa particular relectura del vocabulario del mundo antiguo que ha venido en llamarse *oportunismo arqueologizante* y, finalmente, el afianzamiento de la estructura troncopiramidal en talud que induce a marcar las aristas y resaltes mediante cuatro remates angulares con grifos, rehabilitando con ello su asimilación con un poliedro. A propósito de esta cuestión, es indudable que Fancelli había verificado en el memorial del hijo de los Reyes Católicos un auténtico experimento formal de intensa y decisiva repercusión en la evolución poste-

---

que hasta esa fecha se encontraba en la colindante capilla del Salvador; la misma que, a partir de 1744, pasó a denominarse de San Indalecio. Véase TAPIA GARRIDO J.A., *Los almerienses del siglo XVII. Las tres comunidades*, p.161 y ESPINOSA SPÍNOLA, G.; M<sup>a</sup>.M. NICOLÁS MARTÍNEZ; TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.R. y A. UREÑA UCEDA, *Guía artística de Almería y su provincia*, p. 89.

56 El texto de la inscripción comienza por el lado izquierdo del yacente: *DEO OPT.MAX.SAC./ FR. DIDACVS FR. RS. DE VILLALA HVIVS SCTAE/ ECCLIAE. EPS. IIII HOC IACET IN GELIDA MARMORE CLAVSVS HVMO/ QVI HANC ECCLIAM. MAGNO. ANTEA TERRAEMOTV DIRVTAM ATQVE/ PROSTATATA SVMIS TV SUPTIBVS TVM LABORIBVS AB IPSIS FVN-/ DAMENTIS VTI NVNC EST ERIGENS SOLVS IPSE CONSTRUXIT* (“Consagrado al Dios Máximo y Omnipotente. El Hermano Diego Fernández de Villalán, Cuarto obispo de esta Santa Iglesia. Yace aquí, polvo sórdido, encerrado en frío mármol, aquel mismo que, por sí solo, construyó esta iglesia, destruida y echada por tierra poco antes por un terremoto, levantándola desde los mismos cimientos hasta como está ahora, con grandes esfuerzos y gastos de caudales”). La traducción se debe a J.A. TAPIA GARRIDO (*Los almerienses del siglo XVI*, p. 198), si bien con algunas precisiones gramaticales y ajustes literarios por nuestra parte.

57 El elogio fúnebre continúa por el lado derecho: *QVEM O POST TRIGESSIMV. EPATVS. SVI/ VITAE VERO NONAGESSIMV. ANNVM VITA FUNCTVM/ ANNO VIDELICET DNI. M.D.L.VI MENSIS AVT./ IVLII DIE VII. EIVSDEM ECCLIAE. SANCTAE DECANVS/ ET CAPITM. OPTIMVM PREM. : BENEQVE DE SE/ MERITVM PRASLEM. H. TM. PND. CVRARVNT* (“Al que, después de treinta años de episcopado y noventa de vida, acabó su existencia el día siete del mes de Julio del año del Señor de 1556, a tan óptimo padre y benemérito prelado el deán y Cabildo de esta Santa Iglesia cuidaron de dedicarle este sepulcro”). En realidad su pontificado no abarcó 30 años, sino casi 33.

58 REDONDO CANTERA, M<sup>a</sup>.J., “El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del Renacimiento en España”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 52, 1986, pp. 271-282.

rior del género sepulcral, por cuanto derivaría en el replanteamiento y, a la postre, superación del modelo italiano para favorecer su adaptación e integración absolutas en la tradición hispana del monumento exento, según se infiere del incisivo seguimiento de tales soluciones por parte de los escultores coetáneos y posteriores.<sup>59</sup>

El sepulcro de Fray Diego Fernández de Villalán se integra con singular personalidad en esa brillante secuencia de monumentos funerarios que jalonan el devenir de la escultura renacentista española a lo largo de todo el Quinientos. Y, por supuesto, sin ocultar sus similitudes conceptuales y formales con exponentes tan señeros como los mausoleos realizados por Bartolomé Ordóñez (h. 1519) para el Cardenal Cisneros, en la Magistral de Alcalá de Henares, Alonso Berruguete (1554-1561) para el Cardenal Tavera, en el Hospital de Afuera de Toledo, y Diego de Siloé (h. 1529) para el Patriarca Fonseca, en Santa Úrsula de Salamanca. Este último, ejecutado como el de Villalán en mármol de Macael y realizado en Granada, constituye el modelo y la referencia más cercana para el del prelado almeriense. Tanto uno como otro suscriben el mismo tipo de túmulo troncopiramidal, remedo de un catafalco efímero, con frentes suavemente curvados, cuyas aristas se hinchan gracias a los abombados pechos de los leones monstruosos alados allí esculpidos. No obstante, se enfatizan por parte de Orea aquellos acentos manieristas que, sin alterar la tipología cuatrocentista primigenia, delatan una clara tendencia hacia las tensiones volumétricas y lineales, la parquedad en el detalle y la globalización estética del conjunto, en complicidad con una apuesta firme por la depuración ornamental y la consagración de unos palmarios criterios puristas. En consecuencia, tales consignas estéticas le hacen decantarse, sin ambages, a favor de la limpieza geométrica y la sobriedad de los paños vacíos, procediendo a la valoración plástica del molduraje abstracto y las aristas cortantes, a fin de contrastarlas y orquestarlas eficazmente con los relieves aplastados, las sinuosidades rítmicas y las masas escultóricas robustas.

Alzado y separado del suelo por una grada, el primer cuerpo del mausoleo se proyecta elegantemente hacia los extremos, valiéndose de la silueta curvilínea impresa al conjunto por los roleos que cierran cada uno de los frentes del túmulo, cuyas volutas terminales se enroscan y ciñen las testas de león de los grifos alados. Aunque la forma híbrida del monstruo, mitad águila mitad león, sintoniza con unas convenciones casi rutinarias y repetidas hasta la saciedad en piezas de este tipo, merced a la afición cuatrocentista a integrarlas en los repertorios decorativos a modo de cita arqueológica, no debe pasarse por alto la milenaria función profiláctica como custodios de tesoros que la literatura reconoce y atribuye a los grifos alados, brindándoles en consecuencia el pertinente *conceito* que avala su papel de centinela dentro del repertorio iconográfico de estos cenotafios. En el monumento que nos ocupa, la sustitución de la habitual cabeza de ave rapaz del grifo por la testa del felino recuerda la relación simbólica del león con la mística de la Resurrección de Cristo, demostrando con ello su más absoluta pertinencia iconológica con el mensaje de todo memorial mortuorio cristiano-humanista, en consonancia con los matices ya apuntados por los bestiarios medievales. Según el *Fisiólogo* y otros textos afines, los cachorros de león no dan señales de vida al salir del vientre de su madre. Contra todas las apariencias, el león sabe que sus crías no están muertas desde antes de nacer, pues conoce el secreto de reanimarlos con su aliento al tercer día, del mismo modo que Jesucristo se convierte tras su permanencia en el sepulcro en el Hombre-Dios resucitado<sup>60</sup>, glorificado por siempre como el autor y principio de la futura resurrección de los muertos.<sup>61</sup>

59 ARCO, R. del, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, CSIC, 1954; REDONDO CANTERA, M<sup>a</sup>.J., *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e Iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987; CLOULAS, A., “La sculpture funéraire dans l’Espagne de la Renaissance: le médécat royal”, *Gazette des Beaux Arts*, 118, 1991, pp. 61-78 y LEÓN COLOMA, M.A., “Los mausoleos reales y la cripta”, en PITA ANDRADE, J.M. coord.), *El Libro de la Capilla Real*, Granada, Copartgraf, 1994, pp. 69-95.

60 GONZÁLEZ TORRES, J., *Emblemata Eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*, Málaga, Universidad, 2009, pp. 141-159.

61 CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Palma de Mallorca, Sophia Perennis, 1996, pp. 35-53; Sebastián LÓPEZ, S., *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*, Madrid, Turo, 1986, pp. 3-15 y 21-22 y MALAXECHEVERÍA, I. (ed.), *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1986, pp. 23-28.

Dos a dos, los laterales del volumen troncopiramidal del túmulo se reservan a sendos plafones con molillaje recortado y rematados en cabezas de querubín que inscriben los textos dedicatorios y el elogio de Fray Diego. Con tan exhaustivo epitafio, el franciscano da testimonio ante la posteridad de su paso por el mundo, demandando la fama imperecedera pero también reivindicando los oportunos beneficios de ultratumba, a la par que presenta sus credenciales y rinde cuentas de sus actuaciones ante el Rey de reyes. Los planos frontal y trasero albergan respectivamente el escudo de armas del linaje de Villalán, inscrito en una cartela timbrada en cabeza de león y jalonada de rosetas, y el blasón episcopal del *Alanus quartus*, cuyo capelo de diez borlas reincide en la misma arbitrariedad en la que el prelado había incurrido en vida al asumir por su cuenta y riesgo la heráldica arzobispal. Desde el punto de vista técnico, Orea contrapone el tratamiento de los motivos heráldicos y puramente decorativos en medio relieve con el relieve profundo y de potente efecto claroscuro de los grifos, en consonancia con los ángeles mancebos que sostienen el escudo episcopal en la portada Norte de la Catedral, cuyos rostros guardan asimismo fuertes similitudes con los de los querubines del mausoleo.

Una sucesión de elegantes molduras lisas configuran la camilla o litera fúnebre que constituye el segundo cuerpo. Sobre él reposa la estatua yacente del prelado, como si todavía permaneciera de cuerpo presente, en actitud orante y la cabeza reclinada en un suntuoso cojín recamado. A sus pies, y labrado como bloque exento del bulto fúnebre, un robusto perro alano con un vistoso collar de rosetas asume la clásica hermenéutica del león como símbolo ancestral de la vigilancia, suplantando su rol de sempiterno compañero y guardián del difunto. Un inteligente uso de las connotaciones polisémicas inherentes al can invitan a considerarlo, al mismo tiempo, imagen universal de la fidelidad y la verdad a tenor del tópico literario ya expresado desde Plinio el Viejo y, por supuesto, icono patronímico del linaje de Villalán. A la hora de efigiarlo, no se elude la visión taxonómica y cientifista que hace perfectamente reconocibles los rasgos caracteriológicos propios de esta raza de perro de cabeza grande, hocico corto y chato, pelaje corto y áspero, pecho ancho, complexión musculosa y extremidades cortas y fuertes.

En la configuración del yacente, el escultor secunda una de las posibilidades iconográficas más generalizadas y tradicionales en la estatuaria sepulcral, como es la fórmula mayestática que intenta plasmar para toda la eternidad la disposición ceremonial del cadáver insepulto, durante su exposición pública en capilla ardiente con antelación a las honras fúnebres. El objetivo no es otro que la trascendentalización en este caso de la gestión episcopal, apelando a tópicos iconográficos e ideológicos que patentizan y transmiten *ad oculos* el ejercicio efectivo y la investidura del poder, en pro de su pervivencia y rentabilización espiritual más allá de la muerte. Revestido de pontifical y luciendo los lujosos ornamentos eclesiásticos acorde a su rango, con alba, casulla, capa pluvial, guantes, mitra y anillo pastoral, Fray Diego desafía a la muerte, juntando enérgicamente las manos en oración y estrechando contra sí el báculo. Un evanescente *rilievo schiacciato* emula los delicados bordados de imaginería de la casulla, cuyas hornacinas albergan las representaciones de la Virgen con el Niño, San Sebastián y San Bartolomé, pletóricas de sofisticación y *grazia* manierista.

Incurriendo en un deliberado eclecticismo que le insta a prescindir de la sublimación idealista del retrato renacentista, Orea escruta la fisonomía de Fray Diego recuperando el expresivismo y los incisivos criterios realistas de estirpe medieval que, contando casi siempre con el auxilio de la mascarilla funeraria, permitía lograr a los escultores retratos de escalofriante e impactante naturalismo. No sólo por captar el aspecto del finado dejando constancia de los surcos y secuelas dejadas en el rostro por la avanzada edad, sino por la posibilidad de retratar y hacer sentir también la más descarnada visión del paso del frío aliento de la muerte por el individuo en cuestión, congelando ese instante para revivirlo constantemente en calidad de auténtico *memento mori*. Sin embargo, el franciscano se resiste a fallecer, por cuanto Orea representa a Fray Diego como un *no muerto* que, desde el lugar preciso donde su cuerpo descansa a la espera de la definitiva resurrección, mira incesantemente a la eternidad con los ojos completamente abiertos y el gesto absorto en impresión extática en la contemplación de la luz que, originariamente, penetraba por los ventanales de la capilla inundando la estrella de la bóveda con los rayos del sol.

Tan inquietante rasgo constituye una clave decisiva para entender el verdadero sentido emblemático de la

capilla, cuyo mensaje simbólico apunta hacia una dirección teológica unívoca, orientada de manera irreversible hacia el cristocentrismo renacentista y su proyección simultánea hacia la escatología, la soteriología y la mística eucarística.

Uno de los grandes empeños de Fray Diego había sido, en efecto, impulsar y dignificar el culto a la Eucaristía. Con el propósito de asegurarlo, instituía en 1553 una memoria en la Catedral que dotaba la celebración de una misa semanal, con exposición y adoración del Sacramento, todos los jueves del año.<sup>62</sup> Tal iniciativa también convierte a Fray Diego en un pionero de la puesta en práctica por adelantado de las disposiciones de Trento sobre el culto eucarístico, sobre las que el obispo debía estar perfectamente al tanto. Y ello, pese a que su enfermedad le había impedido asistir físicamente y participar en las sesiones de la segunda convocatoria conciliar realizada por Julio III, en 1551, a las que Villalán había sido invitado expresamente por su amigo el emperador Carlos.<sup>63</sup> De hecho, cuando el prelado fundaba la memoria apenas habían transcurrido dos años desde que el Concilio sancionara, en la Sesión XIII (1551), la conflictiva doctrina de la Transubstanciación, anatemizando a quienes cuestionaban la presencia divina en el Sacramento mediante la conversión de las especies del pan y el vino en el cuerpo, la sangre, el alma y la divinidad de Jesucristo. Y todavía habría que esperar a la Sesión XXI (1562) para que la definición dogmática del misterio quedase completamente cerrada, con la proclamación de los cinco puntos sobre la comunión.<sup>64</sup> En consecuencia, la Iglesia Mayor de Almería se erigía, a instancias del franciscano, en uno de los primeros templos catedralicios andaluces en contar con un espacio dedicado ex profeso a la reserva permanente de la Eucaristía, residenciado en la capilla del ábside que la documentación designa indistintamente *del Sagrario* o *del Crucifixo*. Como se recordará, la ubicación de estas capillas sacramentales o *de la Comunión* tenderá a situarse en la cabecera de las Catedrales, Colegiatas y grandes templos con la intención de no entorpecer la celebración litúrgica que discurre en la Capilla Mayor<sup>65</sup> y según se prescribirá a partir de 1565, en las *Constituciones Sinodales* del arzobispo granadino Pedro Guerrero<sup>66</sup>.

Teniendo en cuenta la vocación cristológica de la capilla de Villalán, desde el principio presidida por la escultura del Crucificado y enclave permanente de la teofanía sacramental, se comprende la importancia concedida por Villalán a un elemento iconográfico singular que atenúa al exterior la severidad del cubo, si bien su función, dada la angostura y lo relativamente escondido del lugar donde se encuentra, dista mucho de ser decorativa para confiársele en cambio una misión bastante más elevada. Nos referimos al gran sol incandescente con rostro humano, rodeado de una diadema de laurel sujeta con cintas, esculpido en el muro muy posiblemente en fechas simultáneas a la portada Norte.<sup>67</sup> Según nuestra hipótesis, su hechura formaría parte de las intenciones de Villalán de dignificar, emblematicar y monumentalizar los exteriores del templo, debiendo vincularse, a nuestro entender, a los trabajos escultóricos acometidos por Juan de Orea entre 1550-1556 con destino a los programas iconográficos promovidos por el obispo.

Al dominar desde fuera el testero del *Sancta Sanctorum* de la Catedral, el Sol de Villalán hace las veces de un auténtico hito urbano, pensado para destacar y patentizar desde su posición al exterior del recinto la presencia

62 LÓPEZ MARTÍN, J., “Obispos dominicos y franciscanos”, p. 33.

63 LÓPEZ MARTÍN, J., *La Iglesia en Almería y sus obispos*, I, pp. 217 y 227.

64 LÓPEZ DE AYALA, I., *op. cit.*, pp. 90-100 y 162-167.

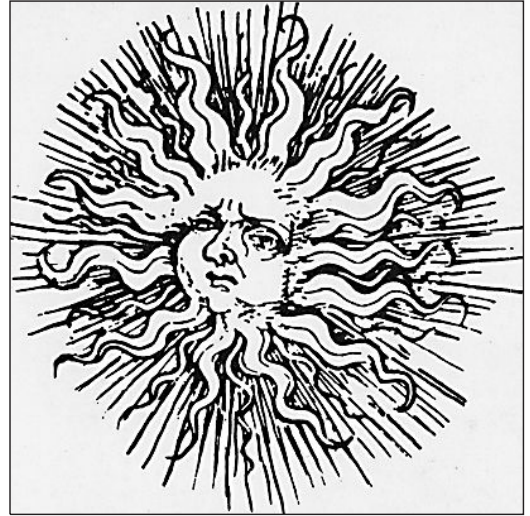
65 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III, 1991, pp. 43-52.

66 GONZÁLEZ TORRES, J., “Iconografía y mensaje en los programas eucarísticos de la arquitectura del Barroco en Málaga”, en COLOMA MARTÍN, I. y J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ (eds.), *Correspondencia e Integración de las Artes. Actas del XIV CEHA*, I, Málaga, Universidad, 2003, pp. 225-243.

67 La presencia en el escudo de armas de Fray Juan de Portocarrero de un sol con rostro humano ha llevado a la confusión generalizada de denominar popularmente este motivo absidal como “Sol de Portocarrero”, cuando en realidad corresponde a la promoción arquitectónica de Fray Diego Fernández de Villalán.

misma de la Divinidad que “habita” su interior. De este modo, se “advierde” a los transeúntes de la extrema sacralidad del lugar, para acto seguido demandar de ellos las demostraciones de compostura y el pertinente tributo de adoración. Mediante esta función conativa, persuasiva e intimidatoria al mismo tiempo, el emblema solar almeriense se anticipa e inaugura de una manera precursora la costumbre generalizada en las capillas sacramentales andaluzas, ya a partir del XVII, de situar en la pared externa del cubículo del Sagrario una señalética eucarística *ad hoc* (ya sea bajo la forma de un retablo parietal, una custodia de piedra o de un sencillo recuadro cerámico), provista con frecuencia de una agarradera de forja que permitía mantener siempre una lámpara encendida en señal de reverencia al Cuerpo de Cristo<sup>68</sup>.

En sintonía con estas tesis, la ubicación del Sol bajo el ventanal oriental de la capilla también revitaliza el papel simbólico jugado por el ábside en la configuración ritual y litúrgica del templo cristiano



Sol con rostro humano en la capilla de Villalán.

desde los tiempos medievales, al igual que la milenaria asociación entre Cristo y el Sol sancionada y aceptada por la Iglesia desde el principio de su andadura.<sup>69</sup> El firme interés del franciscano en subrayar visualmente la orientación de la Catedral hacia el Este, valiéndose del icono solar, conlleva la recreación constante de la cosmovisión cristiana y, para ser más exactos, de la visión cíclica del devenir de la existencia acorde a una experiencia religiosa y unos principios escatológicos, profundamente fascinados por la fuerza poética del misticismo astral. De ahí que se recuerde cómo, al inicio del día, el ábside se encuentra bañado por el sol de Levante, símbolo de la Salud (*Sol Salutis*), para recibir en su cuenca a la hora del crepúsculo el sol del atardecer, el sol de Justicia (*Sol Iustitiae*) que habrá de juzgar a todos los seres al final de los tiempos.<sup>70</sup> En otras palabras, la visión cosmológica de la capilla de Villalán se impregna de una manifiesta hermenéutica heliocéntrica que, en palabras de Leadbeater, nos recuerda cómo, en efecto, *el sistema solar es verdaderamente en su conjunto la vestidura de la Divinidad, pero el Sol es su verdadera epifanía; lo que en el mundo físico es para nosotros la aproximación mayor de una de sus manifestaciones, la lente por la cual Su poder brilla sobre nosotros*<sup>71</sup>.

Si el *Sol Verus*, *Sol Iustitiae* y *Sol Salutis* no resulta ser otro que el propio Cristo, el cual *se lanza a recorrer cual héroe su camino. Sale de un extremo de los cielos y llega en su curso hasta el otro confín, y nada se oculta a su calor*,<sup>72</sup> las conexiones semánticas entre el Sol eucarístico y los rayos solares que fluyen desde los ventanales hacia el interior de la capilla de Villalán hacen causa común, de inmediato, con el pensamiento

68 GALISTEO MARTÍNEZ, J., “Mysterium Fidei. La Capilla Sacramental de la Parroquia de Santa María del Soterraño de Aguilar de la Frontera: Arca de la Alianza y Templo de Cristo”, *Boletín de Arte*, 23, 2002, pp. 191-228 y GALISTEO MARTÍNEZ, J. y F. LUQUE JIMÉNEZ, “El Sagrario de la Parroquia de Monturque, un renovado *Locus Dei* para el Barroco cordobés”, *Boletín de Arte*, 25, 2004, pp. 273-318.

69 PANOFSKY, E., *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 275-278.

70 HANI, J., *El simbolismo del templo cristiano*, Palma de Mallorca, Sophia Perennis, 1983, pp. 41-46 y 119-141.

71 LEADBEATER, C.W., *El Sol*, Sevilla, Muñoz Moya y Montraveta Editores, 1989, p. 11. [Reedición de la traducción de J. GARRIDO, Barcelona, Biblioteca Orientalista-Editorial Teosófica R. Maynadé, 1923].

72 *Salmos* 19, 7.

cristiano que reconoce en el *Cristo Fotóforo*,<sup>73</sup> la encarnación de la *luz verdadera que, viniendo a este mundo, ilumina a todo hombre*,<sup>74</sup> le aumenta el don de la gracia al alimentarlo con su cuerpo y su sangre y le confiere la plenitud de la misma con la resurrección: *Oh Oriente, esplendor de la luz eterna, Sol de Justicia: ven a iluminar a los que están sentados en las tinieblas y las sombras de la muerte*.<sup>75</sup> A propósito de esta cuestión, y al referirse a las prodigiosas circunstancias que rodearon el nacimiento del Bautista, San Lucas recuerda expresamente cómo la precocidad profética de Juan había movido a su padre Zacarías a proclamar en su cántico de alabanza la excelencia del don que le permitiría abrir paso al *Sol Iustitiae* Salvador y Redentor del mundo: *Y tú, niño, serás llamado profeta del Altísimo, porque irás delante del Señor a preparar sus caminos, anunciando a su pueblo la salvación y el perdón de sus pecados. Por la entrañable misericordia de nuestro Dios, nos visitará el Sol que nace de lo alto, para iluminar a los que viven en tinieblas y en sombras de muerte, para guiar nuestros pasos por el camino de la paz*.<sup>76</sup> En concordancia con esta filosofía, la invocación –recogida de manera explícita en el himno *Sacris Solemnis*– al *Sol Salutis, intimi Iesu refulge mentibus, dum nocte pulsa gratior orbi dies renascitur*; constituye una constante en los himnos y antifonas de la liturgia de Adviento, Navidad, Epifanía y Pascua, siendo también objeto de reflexión en el seno de la literatura franciscana y, más concretamente, por parte de San Buenaventura. En efecto, el Doctor Seráfico arranca de las connotaciones escatológicas de la metáfora solar para argumentar y justificar la hermosura resplandeciente del cuerpo resucitado, purificado y renacido a la vida eterna en el amanecer de un nuevo día, para lo cual, y a imitación de Cristo, es indispensable haber descendido antes a la lóbrega fosa:

Por último, habiendo permanecido el inocente Cordero, verdadero Sol de Justicia, pendiente en la cruz por espacio de tres horas, y habiendo al mismo tiempo el sol visible eclipsado los rayos de su luz por piedad de su Hacedor, cumplidas ya todas las cosas, la Fuente misma de la vida, a la hora de nona, se extinguió (... ..) Así, la bellísima Flor de la vara de Jesé, que en la encarnación se abrió, y en la pasión se marchitó, volvió a florecer en la resurrección para ser la hermosura de todos. Aquel gloriosísimo cuerpo, sutil, ágil e inmortal, fue revestido de un resplandor de claridad más brillante que el sol, como modelo que es ejemplar de la belleza de los cuerpos humanos en la futura resurrección. De ellos dijo el mismo Señor: “Brillarán los justos como soles en el reino del Padre”; este fulgor es la bienaventuranza sempiterna. Y si cada justo resplandecerá como un sol, ¿cuán grande –dime– será el resplandor del mismo Sol de Justicia? Tan grande –digo yo– que, “comparado a la luz, es más hermoso que el sol y sobre las constelaciones de los astros”; y así no sin razón será estimado belleza soberana.<sup>77</sup>

La corona de laurel, trofeo de la Fama y atributo de la dignidad imperial, refuerza las connotaciones soteriológicas y escatológicas del *Sol Invictus*. En su calidad de árbol sagrado de Apolo (el *Helios Pantokrator* y *Sol Iustitiae* y el dios *Alexikakós* bienhechor y salvador, identificado con Cristo por el sincretismo humanista) el laurel, siempre verde y frondoso, es la planta dedicada al sol, lo cual indujo a atribuírsele una naturaleza y

73 El profesor Emilio Villanueva ha aplicado esta idea de la fotodoxia cristológica a la interpretación ritual y mística de la misteriosa ventana solar semejante a una estrella de 16 puntas que, a modo de transparente, preside la fachada de la Catedral de Granada, trazada por Alonso Cano. A diferencia de la capilla de Villalán y, por extensión, de las capillas sacramentales barrocas donde emblema eucarístico y ventana se disocian, en el imponente granadino se aúnan en una perfecta simbiosis conceptual. Véase VILLANUEVA MUÑOZ, E.A., “La fachada de la Catedral de Granada: consideraciones simbólicas”, *Cuadernos de Arte*, 32, 2001, pp. 139-157.

74 Juan 1, 9.

75 Antifona del 21 de Diciembre, Tiempo de Adviento.

76 Lucas 1, 76-79.

77 BUENAVENTURA DE BAGNOREGIO, *Lignum Vitae* (El Árbol de la Vida) VIII, 29 y IX, 35, en *Obras de San Buenaventura. Tomo Segundo: Jesucristo. Jesucristo en su ciencia divina y humana. Jesucristo, árbol de la vida. Jesucristo en sus misterios: 1-En su infancia, 2-En la Eucaristía, 3-En la Pasión*, Madrid, BAC, 1946, pp. 329 y 337-339.

materia ígneas. La literatura emblemática consagraría para el público culto renacentista su ya ancestral y clásica relación con el triunfo, la inmortalidad y la verdad, pues en opinión de Alciato *praescia venturi Laurus, fert signa salutis* (“El laurel sabe el porvenir y trae señales de salvación futuras”).<sup>78</sup> En su forma de diadema circular, la corona de laurel entronca con la forma primordial propia del infinito, recordando con ello la recompensa máxima de la salvación eterna reservado a los creyentes por el *Sol Iustitiae*, una idea referida contundentemente por San Pablo al preguntarse *Porque, ¿cual es nuestra esperanza, cual nuestro gozo y corona de gloria?*<sup>79</sup> Desde el Cristianismo primitivo es la figura del apóstol Pablo, como místico timonel, la que ejemplifica el concepto escatológico de la *Securitas* que orienta el viaje del alma hacia el puerto seguro de la salvación, como fin del trayecto de quien ha navegado trabajosamente por el mar tormentoso de la vida y permanece sumido, hasta el final de los tiempos, en el *somno pacis*<sup>80</sup>. En el mundo medieval es el apóstol Santiago quien ejerce esa labor de conductor de los difuntos hacia el *finis terrae*, hacia la puesta de sol de la vida que informa la esperanza de quien camina, bien guiado, hacia aquel lugar donde los justos residen por siempre<sup>81</sup>.

En consecuencia, desde el suelo de esa capilla donde *esta estrella brilla como una llama y manifiesta al Dios, Rey de reyes*,<sup>82</sup> cuyo nombre sea enzalzado desde el levante del sol hasta su ocaso,<sup>83</sup> los ojos abiertos de Fray Diego Fernández de Villalán, *Alanus Quartus*, mantienen la certeza en el premio final y todavía aspiran a vislumbrar el sol de medianoche que no conoce el ocaso, el *sol occasum nesciens*, inmutablemente fijo en su cénit. En realidad, esta visión supone que la noche habría desaparecido para, una vez detenido el tiempo, ceder el paso a la eternidad que sólo puede ser conocida gracias a la visión beatífica concedida al ser humano por Cristo. Es obvio que el prelado almeriense sabía muy bien lo que San Buenaventura había querido expresar en relación a este asunto cuando escribía: *Bienaventurados los ojos que ya vieron; más tú serás también dichoso “si un resto de tu estirpe logra contemplar” tan deseada luz, dentro y fuera clarísima.*<sup>84</sup>

#### 4. FRAY JUAN DE PORTOCARRERO: PERSISTENCIA CATEDRALICIA DEL CULTO SACRAMENTAL Y DE LA HUELLA FRANCISCANA

El 29 de julio de 1602, y a petición de Felipe III, el papa Clemente VIII preconizaba a la silla de San Indalecio a otro franciscano, Fray Juan del Castillo y Portocarrero, cuya toma de posesión se demoraría hasta el 7 de marzo de 1603.<sup>85</sup> Durante su pontificado quedaría definitivamente terminada la gran obra de su predecesor y hermano en la Religión Seráfica, Fray Diego Fernández de Villalán. De hecho, su interés por la Iglesia Mayor no se hizo esperar, por cuanto, ya a principios de 1604, apenas instalado en la sede y puesto al corriente de los asuntos de la Diócesis, se personaba en el Cabildo comunicándole su decisión de culminar la fortificación de la Catedral.<sup>86</sup> Al efecto, ordenaba el cercamiento del claustro y la terminación de la torre sobre los cimientos que habían sido sacados en 1559, conmemorando el fin de las obras con la colocación de su escudo de armas en el paño norte.

Fray Juan también compartiría con Fray Diego la devoción eucarística tan arraigada en el carisma será-

78 ALCIATO, A., *Emblemas* (Edición de S. Sebastián López), Madrid, Akal, 1985, p.251.

79 *I Tesalonicenses* 2, 19.

80 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *De Saulo a Paulo. Perspectiva iconográfica y dimensión artística del llamado “Apóstol de los Gentiles”*, Málaga, Seminario Diocesano-Instituto Superior de Ciencias Religiosas-Escuela de Agentes de Pastoral, 2008, pp. 34-36.

81 RAMALLO ASENSIO, G., “Santiago Guía de Difuntos. Posible interpretación a una escultura de la Capilla de los Vélez en la Catedral de Murcia”, *Memoria Artis*, II, 2003, pp. 467-479.

82 Antífona de Vísperas del día de la Epifanía.

83 *Salmos* 113, 3.

84 BUENAVENTURA DE BAGNOREGIO, *Lignum Vitae*, IX-35, *op. cit.*, p. 339.

85 LÓPEZ MARTÍN, J., “Obispos dominicos y franciscanos”, pp. 39-53 y *La Iglesia en Almería y sus obispos*, I, pp. 311-327.

86 LÓPEZ MARTÍN, J., “Obispos dominicos y franciscanos”, p. 41.



Los restos del obispo Portocarrero fueron definitivamente ubicados en una urna de mármol rojo en 1982.

fico, si bien manteniendo e imponiendo sus propios planes al respecto. En este sentido, el 21 de abril de 1606, Portocarrero hacía saber al Cabildo *que a su costa y en la puerta del claustro que está junto a la Puerta del Perdón, se desea construir la capilla última y poner retablo y ornamentarla en todo lo necesario..., y que el Santísimo Sacramento se pase a dicha capilla.*<sup>87</sup> La plena conformidad de los capitulares con la determinación personal del prelado rompió la unidad iconológica de la, hasta entonces, Capilla Sacramental del obispo Villalán, cuya función sepulcral también iría mitigándose con el paso del tiempo, una vez que el *Cristo de la Escucha* venerado en ella desde el principio fue convirtiéndose en un punto de referencia, inexcusable y multitudinario, en el ámbito de la religiosidad popular almeriense.<sup>88</sup> El culto eucarístico se focalizaría entonces en un espacio de nuevo cuño, situado en el extremo oriental del flanco sur de la Catedral. Sin duda, la corporación había visto en dicho ofrecimiento una oportunidad única de concluir la fábrica arquitectónica de la nave de la Epístola.

Junto a las desaparecidas andas procesionales de plata para la custodia del Corpus donadas por Fray Juan a la Catedral en 1626, la Capilla del Sagrario<sup>89</sup> constituye la gran empresa artística de su pontificado, rema-

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>88</sup> TAPIA GARRIDO, J.A., *Los almerienses del siglo XVII. Las tres comunidades*, p. 160. El autor indica que, hasta el Cabildo de 26 de Octubre de 1772, no consta la denominación actual del recinto como *Capilla del Santo Cristo de la Escucha*.

<sup>89</sup> TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.R., "La transformación barroca en la Catedral de Almería. Arquitectura y ornamentación", en RAMALLO ASENSIO, G. (Ed.), *Las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad, 2003, pp. 269-295, *vid.*, pp. 272-274.



tándose la edificación en 1610.<sup>90</sup> Sin embargo, al poseer la misma superficie que las tres capillas colindantes, el recinto resultaría pronto angosto y oscuro, lo cual motivó su demolición y ampliación entre 1721-1722 a instancias del obispo Jerónimo del Valle Ledesma, a quien se debe el actual y espacioso recinto de nave única, con presbiterio cubierto con falsa cúpula y bóveda de cañón.<sup>91</sup> Al igual que Villalán, Portocarrero expresó su voluntad de ser sepultado junto al Sacramento en su flamante capilla, con la salvedad de prohibir que se le dedicase cenotafio o inscripción alguna. Dado que a su óbito, en 1631, el cuerpo había sido depositado, sin más, en una oquedad abierta en el lado del Evangelio, el Cabildo dispuso la colocación de su escudo en el paramento contiguo, removido en el XVIII con motivo de la citada reconstrucción.<sup>92</sup> En 1974 se exhumaban los restos, no siendo hasta 1982 cuando serían definitivamente reubicados en la sencilla urna de mármol rojo grabada con sus armas episcopales, costeada por la Orden Tercera de San Francisco.<sup>93</sup> Paradójicamente, y por ironías del destino, el monumento de Fray Juan sería emplazado junto al sepulcro de Fray Diego en aquella capilla a la que Portocarrero, llevado tal vez de un exceso de celo, había privado sin excesivos miramientos de su prístina finalidad sacramental

Del oratorio de Fray Juan y procedente de su expolio proviene una hermosa pintura, conservada asimismo en la capilla de Villalán, cuyo tema iconográfico es la veneración de la Santa Faz impresa en el paño de la Mujer Verónica, cuya milagrosa ostensión es contemplada, a la derecha, por San Francisco que cruza los brazos mostrando los estigmas de las manos y otro personaje más joven a la izquierda, quizás San Buenaventura, arrodillados ambos ante ella. El tema tiene su origen en distintas tradiciones piadosas –entre ellas la del rey Abgar de Edesa–, inspiradas en los textos apócrifos y las leyendas orientales difundidas en Occidente por los Cruzados, quienes también importaron a Europa una gran cantidad de iconos bizantinos del rostro de Cristo (*Mandylyon*) que las iglesias guardaron celosamente creyéndolo su verdadera imagen *ajeiropoieta* o no hecha por mano de hombre<sup>94</sup>. Al igual que los escritores precedentes, Jacopo da Vorágine afirma que Berenice, la hemorroisa curada



Pintura de la Santa Faz que se conserva en la capilla de Villalán.

90 LÓPEZ MARTÍN, J., *La Iglesia en Almería y sus obispos*, I, p. 317.

91 TAPIA GARRIDO, J.A., *Los almerienses del siglo XVII. Las tres comunidades*, pp. 87-88 y 162.

92 LÓPEZ MARTÍN, J., "Obispos dominicos y franciscanos", pp. 50-52.

93 El texto del monumento reza: *AL OBISPO FRANCISCANO/ PORTOCARRERO LA/ FRATERNIDAD SEGLAR/ FRANCISCANA DE/ ALMERÍA/ 1631-1982*.

94 Entre ellas destacan las tres efigies *ajeiropoietai* conservadas en la Basílica de San Juan de Letrán, la Catedral de Jaén y el Monasterio de la Santa Faz de Alicante; esta última de presunta procedencia hierosolimitana. Vid. ESPLÁ (S.I.), R., *La Santísima Faz de Nuestro Señor Jesucristo. Reseña histórica de la Reliquia de la Santísima Faz de Nuestro Señor Jesucristo, que se venera en el Monasterio de Santa Verónica*, Alicante, Alicante, Imprenta Viuda de Luis Esplá, 1919 [Edición facsimil, Alicante, Ayuntamiento, 1989] y CEMPANARI, M. y T. AMODEI, *Scala Santa e Sancta Sanctorum. Storia, Arte e Culto del Santuario*, Roma, Quasar, 1999.

por Cristo del flujo de sangre que padecía al tocar la orla de su manto, quería poseer un retrato suyo en un lienzo. Cuando se disponía a encargarlo a un artista se encontró otra vez con Jesús, quien le estampó su rostro en un paño, que ella utilizó luego para obrar muchas curaciones. Al impulso del misticismo franciscano bajomedieval, el Teatro de los Misterios recogió ávidamente y modificó a su gusto esta historia, incorporándola al ciclo de la Pasión. A partir de entonces, la Verónica fue una de aquellas mujeres de Jerusalén que, compadecida de los malos tratos sufridos por el Nazareno en su camino hacia el Calvario, corrió a limpiarle el sudor y la sangre con la tela donde quedaría grabada la Santa Faz.<sup>95</sup>

No obstante, la iconografía de la obra de referencia también recuerda la gran proyección particular de la Verónica en la Almería moderna, como consecuencia de un acontecimiento excepcional, acaecido en el pontificado de Fray Diego Fernández de Villalán, que incluso tuvo honda repercusión literaria en las crónicas seráficas.<sup>96</sup> El 15 de agosto de 1536, una pobre anciana advirtió cómo una estampa del Santo Rostro que estaba en su choza, *tan antigua que estaba poco aseada a causa del polvo y moscas*, comenzó a sudar y a derramar por los ojos agua y lágrimas. Advertido Fray Diego del prodigio, ordenó llevar la estampa al Convento de San Francisco, pidiendo a los almerienses que guardasen tres días de oración y ayuno para impetrar de Dios si aquello *era milagro o ilusión del demonio*. Al concluir el triduo, el sudor cesó obrándose varias curaciones. Convencido de la veracidad del suceso, Villalán remitió a la emperatriz Isabel de Portugal el pañuelo utilizado por él mismo para limpiar la estampa, socorriendo a la anciana y mandando a los franciscanos la celebración del aniversario de dicho acontecimiento que, al parecer, se repitió otras veces. La estampa de la Verónica permaneció en el convento hasta la Exclaustración, custodiándose luego en la Catedral, de donde desapareció.<sup>97</sup>

La pintura perteneciente a Fray Juan del Castillo y Portocarrero es una pieza de gran calidad, datable hacia 1580-1610, que delata un estrecho, tardío y ecléctico seguimiento de las grandes tendencias pictóricas imperantes en los focos del manierismo romano, veneciano y florentino y su difusión internacional hacia otras órbitas geográficas, bien por la presencia en ellas de artistas italianos o, sobre todo, por la asimilación y mixtura de tales lenguajes estilísticos por los pintores españoles. Tampoco pueden olvidarse los formulismos iconográficos ligados a ciertas formas de piedad realista y sentimental divulgados desde el ámbito centroeuropeo y flamenco. Así, si el gusto por la monumentalidad, los escorzos, la impronta estatuaría de los personajes y la precisión y cierta sequedad del dibujo evocan las influencias de Miguel Ángel, Sebastiano del Piombo y otros maestros del clasicismo romano, la armonía geométrica impuesta por el esquema compositivo triangular, la dulcificación de los rostros, la estilización y delicadeza contenida de los gestos y las combinaciones cromáticas (pardos, azules, rosas, rojos, amarillos, blancos y ocre emergiendo sobre el fondo oscuro) superponen al conjunto los ecos de Rafael. Por otra parte, la dependencia de la obra del mundo de los grabados viene corroborada por el hecho de que la configuración global del cuadro de Portocarrero parta de la xilografía de la Verónica con la Santa Faz, en compañía de San Pedro y San Pablo, abierta por Alberto Durero en 1510 y publicada al año siguiente dentro de la *Pequeña Pasión*. Si la afinidad de la obra pictórica con la estampa es absoluta en la figura femenina, el rostro de Cristo y en el esquema compositivo general, el pintor se muestra más suelto en la interpretación de los frailes. Con ello se distancia de la sugestión del modelo, demostrando así su capacidad de inventiva y síntesis y su disposición a secundar y no poner en discusión la sosegada estructura jerárquica de los personajes, al igual que la atmósfera contemplativa que exige la manifestación hierofánica del Santo Rostro. En este semblante recae lo más logrado de la obra. La fuerza expresiva inherente al potente dibujo realza la nariz aguileña, las cejas

95 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera. Cinco siglos de Iconografía y Escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de la Amargura, 1996, p. 189.

96 Entre otras, la obra *De Origine et Progressio Seraphicae Religionis*, de Fray Francisco Gonzaga (Roma, 1587) y la *Crónica de la Santa Provincia de Granada de la Regular Observancia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco* (Madrid, 1683) de Fray Alonso Torres.

97 TAPIA GARRIDO, J.A., *Los almerienses del siglo XVI*, pp. 245-246.



Santa Faz hallada en 1536 que, según las crónicas, sudó durante varios días.

enarcadas y las angulosas facciones, en tanto la dramática iluminación enfatiza el efecto penetrante de la mirada dolorida de Cristo, cuyos ojos llorosos y enrojecidos interrogan al espectador en comunión con el carácter sobrenatural y místico impreso a la escena, sin duda muy apropiado para la reflexión íntima a la que debe incitar una pintura de oratorio.

La pintura permanece encajada en un elegante marco-retablo a modo de estructura arquitrabada, coetánea a la hechura de aquella. El banco y entablamento muestran broches esgrafiados en oro sobre fondo azul, en tanto los flancos y el remate se componen de molduras recortadas con presencia de roleos, volutas, garras, tondos, guirnaldas, tallos y rosetas estofados sobre fondos jaspeados en rojo, perfilados en oro y azul. Tales testimonios artísticos junto a las referencias documentales alusivas a las dotaciones por donaciones, legados testamentarios y expolios dan fe de la magnificencia de los obispos franciscanos para con la Catedral de Almería.<sup>98</sup> Por desgracia, la incidencia negativa de los avatares históricos, y especialmente de los saqueos y destrucciones de la Guerra Civil, han mermado, en el día de hoy, la importancia patrimonial de esa presencia seráfica que, como hemos visto, insufló al primer templo almeriense el aliento dinamizador de su fascinante existencia un 4 de octubre de 1524 lejano, bajo los auspicios del *Poverello*.

<sup>98</sup> También queremos dejar constancia de nuestro más sincero agradecimiento al Pf. Dr. Antonio Gil Albarracín por sus oportunas indicaciones. Asimismo a Antonio Salmerón Gil y, especialmente, a Rafael Rodríguez Puente por su inestimable colaboración.