

Arquitectura y Humanismo en Jerez de la Frontera. Nuevas interpretaciones

Architecture and Humanism in Jerez de la Frontera. New Interpretations

JUAN ANTONIO MORENO ARANA

Investigador independiente

jarenoara@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9861-7740

Recibido: 29/04/2022. Aceptado: 05/07/2022

Cómo citar: Moreno Arana, Juan Antonio: “Arquitectura y Humanismo en Jerez de la Frontera. Nuevas interpretaciones”, *BSAA arte*, 88 (2022): 69-94.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.69-94>.

Resumen: Se analizan tres ejemplos singulares de la arquitectura renacentista jerezana del siglo XVI confrontando sus posibles mensajes iconológicos con el análisis de las fuentes iconográficas y literarias y con el estudio de la biografía de sus comitentes con el objeto de buscar conclusiones acerca del contexto intelectual y religioso en que fueron creados.

Palabras clave: Renacimiento; Humanismo; arquitectura; espiritualidad; Jerez de la Frontera.

Abstract: Three unique examples of Jerez Renaissance architecture of the 16th century are analysed. Their possible iconological messages are confronted with the analysis of their iconographic and literary sources and with the biography of their clients in order to draw conclusions about the intellectual and religious context in which they were created.

Keywords: Renaissance; Humanism; architecture; spirituality; Jerez de la Frontera.

INTRODUCCIÓN

Desde principios de la década de los 90 del siglo XX se está estudiando el Renacimiento y la plasmación de sus cánones artísticos en Jerez de la Frontera desde perspectivas como la iconografía y la iconología, la publicación y análisis de nuevos documentos desde la Historia del Arte o la contextualización desde la Historia de la Cultura.¹ Sin duda, estamos ante un tema de especial interés historiográfico que no se limita únicamente al punto de vista artístico.

¹ Sin ser exhaustivos habría que citar: Ríos Martínez (1991): 53-66; López Campuzano (1995); Aguayo Cobo (2000): 453-476; (2002): 7-26; (2005-06): 221-240; (2006); (2016): 351-380; (2018): 273-277; (2022); Guzmán Oliveros / Orellana González (2001): 49-75; Corzo Sánchez

A la propia complejidad que implica un fenómeno de esta índole, manifestación de los profundos cambios de mentalidades generados en la Europa de los siglos XV y XVI, en el caso de Jerez de la Frontera se ha sumado la escasa permeabilidad que han tenido entre sí la mayor parte de los estudios referidos, escaseando la revisión crítica y argumentada sobre metodologías empleadas, aportaciones documentales y resultados. La consecuencia ha sido una notoria variedad de interpretaciones sobre el fenómeno.

Este trabajo intenta poner de manifiesto toda esta complejidad. De este modo, el foco de atención se ha colocado en una crítica documental y en una relectura y ampliación de los perfiles biográficos de los promotores de algunas empresas artísticas del Renacimiento jerezano; se ha realizado el cuestionamiento de algunos análisis documentales, iconográficos e iconológicos, subrayando las implicaciones interpretativas que de ello se derivan. Finalmente, se ha acometido un esfuerzo de contextualización dentro las coordenadas culturales y religiosas del momento. El objetivo ha sido ofrecer un conjunto de reflexiones que faciliten el avance en el conocimiento del desarrollo cultural de Jerez de la Frontera en dicho período, observando su correspondencia con una ciudad que ostentaba un visible lugar de relevancia económica y social dentro de la Corona de Castilla, a la zaga de la gran urbe hispalense.

Como hilo conductor de esta exploración de nuevas vías interpretativas acerca de la simbiosis entre las corrientes artísticas, intelectuales y religiosas de la primera mitad del siglo XVI en Jerez de la Frontera se han elegido tres notables ejemplos de su arquitectura civil: el ventanal esquinado del palacio de Francisco Ponce de León (1537), la portada del palacio de Fernando Riquelme (1542-1543), actual Palacio de Riquelme, y el patio del palacio de Pedro de Benavente Cabeza de Vaca (1545), actual Palacio de Camporreal.

1. EL VENTANAL ESQUINADO DEL PALACIO DE FRANCISCO PONCE DE LEÓN (1537)

Si hubiera que hablar de los introductores del lenguaje renacentista en Jerez de la Frontera, habría que citar a Francisco Ponce de León entre los primeros. Hijo del marqués de Zahara, Luis Ponce de León, y hermano del duque de Arcos, Rodrigo Ponce de León, Francisco Ponce de León llega a Jerez en torno a 1519 con motivo de su enlace matrimonial con Juana de Villacreces y de Villavicencio, hija de Francisco de Villacreces y de la Cueva y de Luisa de Villavicencio y Zurita. Tras la temprana muerte de Juana, en 1522, su suegra, interesada en conservar los lazos familiares con Francisco Ponce de León,

(2007): 245-290; Romero Bejarano (2014); (2016): 60-71; Moreno Arana (2017): 211-214; (2019); Escobar Fernández (2021): 349-358; Escobar Fernández / Romero Bejarano (2021): 67-84.

concierta un nuevo enlace, esta vez con su sobrina María de Villavicencio y de la Cueva.² Una de las cláusulas del testamento que otorga Luisa de Villavicencio y Zurita el 13 de abril de 1534 informa de manera inequívoca acerca de los motivos de este enlace matrimonial:

Yo casé a la dicha María de Villavicencio y de la Cueva con don Francisco Ponce de León hijo del muy magnífico señor el marqués de Zahara don Luis Ponce de León el qual casamiento yo fize entre los susodichos con zelo y voluntad de les dejar mis bienes por la casar mejor y por conservar la honra de su linaje y mío y que no se pierda la memoria del linaje y apellido de los Villavicencio.³

Luisa de Villavicencio y Zurita, expresando en su citado testamento no tener otros “herederos forzosos como por mis pecados no tengo” y considerando la escasa dote de su sobrina, decide fundar un vínculo y mayorazgo en cabeza de esta. El vínculo se componía de varias de sus propiedades, entre ellas, la casa de los Villacreces que Luisa había heredado a la muerte de su hija Juana. Significativamente, es a partir de este momento cuando Francisco Ponce de León toma claramente las riendas de la reforma de este austero recinto doméstico-militar. Se trataba de un edificio construido en el siglo anterior para albergar la residencia en la ciudad del rey Enrique IV y que el rey donó a Esteban de Villacreces, cuñado de su valido Beltrán de la Cueva, duque del Alburquerque. Desde la muerte en 1511 del mencionado Francisco de Villacreces, el palacio pasa a estar bajo el gobierno de su viuda, quien en ese periodo realiza varias obras en él.⁴

Como posible muestra de emulación de sus parientes los Enríquez de Ribera, pioneros en la implantación de la estética renacentista en Sevilla,⁵ Francisco Ponce de León promueve una serie de añadidos ornamentales conformes a este nuevo lenguaje artístico a la vetusta morada que todavía en ese momento gobernaba su suegra. En este proyecto, el rico ventanal, concluido en 1537, como reza en una pequeña cartela, se erige como el principal exponente

² Moreno Arana (2022): 73-75.

³ Véase *infra* n. 16.

⁴ Archivo Histórico Municipal de Jerez de la Frontera (en lo sucesivo AHMJF), Fondo Archivos Privados (en lo sucesivo AP), Archivo de D.^a Pilar Ponce de León (en lo sucesivo APPL), 12, 374; 22, 695; 22, 678. Moreno Arana (2022): 75.

⁵ Francisco era cuñado de Perafán de Ribera, marqués de Tarifa, véase Moreno Arana (2022): 76. Es sugerente plantear la hipótesis acerca de la compra que en 1527 Luisa de Villavicencio y Zurita realiza de unos “baños viejos”, que al parecer habían funcionado como curtiduría, que se encontraban frente a su casa como parte de un hipotético proyecto de ordenación urbanística que daría lugar al amplio espacio o plaza que se encuentra delante del palacio, dado que en 1532 Luisa los cede a su yerno declarando que los había comprado con dinero de este, véase AHMJF, AP, APPL, 22, 701-702.

urbano del nuevo carácter que Francisco Ponce de León quería imprimir a la morada de sus descendientes (fig. 1).⁶



Fig. 1. Ventanal esquinado. ¿ Fernando Álvarez. 1537. Palacio de Francisco Ponce de León. Jerez de la Frontera

Varios han sido los trabajos que han tomado el reto de descifrar el pensamiento encriptado en las labores escultóricas de grutescos, *candelieri* y retratos orlados en medallas o guirnaldas de este ventanal.⁷ No obstante, las interpretaciones iconológicas siguen abiertas, ya que es arriesgado afirmar con rotundidad quiénes o qué se representan en el ventanal. Los únicos elementos sobre los que se puede intentar construir una interpretación fiable de su mensaje

⁶ Sobre el palacio como exponente de la nueva mentalidad renacentista, v. Lleó Cañal (2012): 39-58.

⁷ López Campuzano (1995): 27, lo interpreta como una representación de una “victoria moral”. Aguayo Cobo (2004): 93-98, sustentado en la mitológica clásica, lo interpreta como un “cuadro de *vanitas*”.

y del sustrato ideológico que lo sostiene son, por un lado, las dos inscripciones que se disponen en los zócalos del ventanal y, por otro, el acercamiento a las biografías de sus comitentes.

Comencemos por las inscripciones del zócalo. “VANITAS VANITATU/UM ET OMNIA VANITAS”, en el flanco que da a la plaza Ponce de León, tiene su procedencia en el *Eclesiastés* (1, 2). “OMNIA PRAETERUNT / PRAETER AMARE DEUM”, en el flanco que mira a la angosta calle Juana de Dios Lacoste, es un difundido dístico elegíaco del poeta del siglo VI Venancio Fortunato (*Carmina*, IV, 26, 32). Sin embargo, ambos textos se unen en el libro de espiritualidad cristiana más popular de la época, la *Imitatio Christi* o *Contemptu mundi* de Tomás de Kempis.⁸

Pero la estela de la *devotio moderna* y de otras corrientes espirituales afines, como el erasmismo, se extendía, asimismo, por otros ejemplos de este tipo de literatura, de los que han sido documentados su lectura en la ciudad jerezana de aquellos años.⁹ Habría que referir, por ejemplo, el *De simplicitate christianae vitae* del dominico florentino Girolamo Savonarola, manual donde se dan las pautas de una vida cristiana fundamentada en el amor a Cristo como única vía para la trascendencia más allá de la muerte y para alcanzar la felicidad de la “contemplación divina”. Una vida cristiana sostenida sobre los pilares de la gracia, la fe, la caridad, la meditación, sobre los sacramentos, pero, sobre todo, sobre la simplicidad. Una simplicidad tanto interior como exterior, que renuncia a los bienes superfluos.¹⁰ La correspondencia de los postulados del *De simplicitate* con el mensaje de las inscripciones resulta evidente.

Pero la influencia de estos textos en la obra del ventanal esquinado del palacio de Francisco Ponce de León se puede rastrear incluso en su propia configuración y en su relación con el espacio urbano. De este modo, su flanco más visible, el que da a la plaza Ponce de León, muestra la inscripción de “VANITAS”. En cambio, el flanco en cuya base se inscribe el “OMNIA PRAETERUNT” tiene una menor visibilidad al dar a la citada angosta calle. Esta utilización del espacio urbano para construir el programa simbólico de la ventana, sobre la que ya se había llamado la atención,¹¹ cabría ser interpretada siguiendo nuevamente a Tomás de Kempis: “Procura, pues, desviar tu corazón de lo visible y traspasarlo a lo invisible, porque los que siguen su sensualidad manchan su conciencia, y pierden la gracia de Dios”.¹² Una idea que también se encuentra en las epístolas de san Pablo:

⁸ Tomás de Kempis (1953): libro I, 2. Es muy significativo que el verso de Venancio Fortunato sea usado como divisa en otras construcciones que comparten con el ventanal el mismo concepto espiritual o religioso, como es el caso del Palacio de los Condestables o Casa del Cordón en Burgos, v. Santiago Fernández (2015): 528.

⁹ Moreno Arana (2019): 94.

¹⁰ Barenstein (2019): 16-17.

¹¹ Aguayo Cobo (2004): 93.

¹² Tomás de Kempis (1953): libro I, 4.

Por tanto, no desmayamos; antes, aunque este nuestro hombre exterior se va desgastando, el interior no obstante se renueva de día en día. Porque esta leve tribulación momentánea produce en nosotros un cada vez más excelente y eterno peso de gloria; no mirando nosotros las cosas que se ven, sino las que no se ven; pues las cosas que se ven son temporales, pero las que no se ven son eternas (2 Cor 4, 16-18).



Fig. 2. Detalle de la fig. 1 (¿retrato de María de Villavicencio de la Cueva?)

Establecido sin ningún género de duda el mensaje del ventanal, es decir, el rechazo de los bienes temporales por el amor a Dios como única y verdadera vía para trascender, y que este mensaje tiene su soporte ideológico en la *devotio moderna* y en otras espiritualidades afines difundidas a través de diferentes lecturas, o por medio de la acción intermediaria de religiosos, se puede comprender la circunstancia de que los hipotéticos retratos de Francisco Ponce de León y de su mujer María de Villavicencio (fig. 2) en el flanco de la “VANITAS” vistan de manera lujosa –el tondo femenino luce en su frente una *ferronière* o diadema en la que se engasta una joya en forma de medallón¹³ y

¹³ Ambos personajes visten a la moda del momento y no lucen ningún atributo relacionable con personaje mitológico alguno, como se ha querido ver en los anteriores estudios acerca de este ventanal. La *ferronière* de María de Villavicencio podría ser el “joyel de balax tamaño de una bellota engastado en oro y tres perlas que están en dicho joyel” que formaba parte de los bienes vinculados, junto con las casas, por Luisa de Villavicencio en su sobrina María, véase Archivo de

estén rodeados de triunfos o grutescos militares. En cambio, en el otro flanco, el que se oculta de la vista de la plaza, se colocan dos retratos metafóricos de guerreros con borgoñotas, uno femenino (fig. 3) y otro masculino, enfrentados en diagonal con los del matrimonio Ponce de León. Si aceptamos la circunstancia de que se encuentran en el lado moralmente positivo del ventanal, se apunta a la posibilidad de que representen al “guerrero cristiano” que definen Erasmo de Róterdam en su *Enchiridion militis christiani* o, con anterioridad, san Gregorio en sus *Moralia*.



Fig. 3. Detalle de la fig. 1 (¿guerrera?)

Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (en lo sucesivo APNJJ), t. 154, oficio 10, año 1534, f. 404v. Aguayo Cobo (2004): 88, considera este medallón o *ferronière* una flor, lo que le lleva a identificar al personaje con Proserpina.

Continuando con el citado fragmento de las epístolas de san Pablo, y que transmite Erasmo en el *Enchiridion* (capítulo VI), este puede explicar que todo el conjunto iconográfico esté coronado por una vasija,¹⁴ que vendría a representar a Cristo como el verdadero “tesoro” del ser humano:

Porque Dios, que mandó que de las tinieblas resplandeciese la luz, es el que resplandeció en nuestros corazones, para iluminación del conocimiento de la gloria de Dios en la faz de Jesucristo. Pero tenemos este tesoro en vasos de barro, para que la excelencia del poder sea de Dios, y no de nosotros, que estamos atribulados en todo, mas no angustiados; en apuros, mas no desesperados; perseguidos, mas no desamparados; derribados, pero no destruidos; llevando en el cuerpo siempre por todas partes la muerte de Jesús, para que también la vida de Jesús se manifieste en nuestros cuerpos. Porque nosotros que vivimos, siempre estamos entregados a muerte por causa de Jesús, para que también la vida de Jesús se manifieste en nuestra carne mortal. De manera que la muerte actúa en nosotros, y en vosotros la vida (2 Cor 4, 7-12).

Por tanto, hay que concluir que la construcción del ventanal no se erige únicamente como una ostentosa arquitectura de prestigio para la morada de este segundón de la nobleza sevillana asentado en Jerez, sino que es también una arquitectura parlante que acentúa los principios o actitudes que configuran la vida espiritual de la que son participes sus promotores. Una vida espiritual que se busca que sea el emblema que marque el devenir de sus moradores, justificando ante Dios y ante la sociedad ese acto de vanidad que sería la propia construcción de una ventana de tal riqueza.

Llegados a este punto, se hace necesario profundizar en las biografías de los implicados en la construcción de este ventanal para con ello comprobar la correlación entre sus convicciones religiosas y las que hacen públicas a través del arte. Y no hay mejor momento para expresar estas convicciones que la “hora postrera”. Si leemos el testamento de Francisco Ponce de León, comprobamos, en efecto, cierta cercanía con los citados presupuestos espirituales. Ordena que nadie lleve luto por él, sino que en el día de su entierro se vistan doce pobres, a los cuales se les darían zapatos, sayos y caperuzas de burel pardo basto. Asimismo, solicita un entierro austero donde solo se cubra su ataúd con un paño de luto. Esta es una manda que compartía con su padre, el marqués de Zahara, y, como veremos, también con su suegra.¹⁵ De hecho, son, precisamente, los testamentos de Luisa de Villavicencio los que descubren una acendrada religiosidad en franca consonancia con la que se simboliza en el diseño de este ventanal. Todos los

¹⁴ Para Aguayo Cobo (2004): 91-92, sería la caja de Pandora.

¹⁵ Testamento de Francisco Ponce de León: AHMJF, AP, APPL, 12, 364. Testamento de Luis Ponce de León: Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, C. 193, D. 6-7.

testamentos conocidos de Luisa, fechados en 1534, 1539 y 1546,¹⁶ comienzan con una extensa introducción, algo nada habitual en este tipo de documentos, que siguen por lo general fórmulas estereotipadas. Gira este preámbulo en torno a la valoración positiva de la muerte como fin de los “ynumerables trabajos” que trae consigo el nacer, siendo el morir “fin dellos y comienzo de perpetua folganza para el que católicamente vive”. La disertación se construye con implícitas alusiones, nuevamente, a algunos pasajes bíblicos, tal y como el que declara ser “mejor el día de la muerte que el día del nacimiento” (Ecl 7, 1). Este mismo fragmento de *Eclesiastés* está reproducido en tratados de *ars moriendi* de amplia aceptación como el de Alejo de Venegas (1539), cuyo texto mantiene deudas con el publicado por Erasmo de Róterdam en 1534,¹⁷ precisamente la fecha en que Luisa realiza su primer testamento. Como indicamos, comparte con su yerno Francisco el que nadie “dé por mí luto ni nadie lo traiga sino en el día de mi enterramiento se bistan doce pobres”.

Por sus testamentos, también conocemos la cercanía de Luisa con la orden franciscana –tenía enterramiento y capillas en su convento– o con algunos clérigos y sacerdotes de su parroquia. Quizás en este entorno haya que rastrear la influencia de una religiosidad cercana a la espiritualidad de esta orden.

A la luz de los citados documentos, Luisa de Villavicencio se revela como una mujer que dirige de manera firme todos aquellos asuntos que estaban bajo su potestad. El hecho de que supiera escribir y firmar sus distintos contratos notariales revela su capacitación intelectual. No sería del todo arriesgado, pues, proponer su intervención en la elaboración del mensaje de la ventana que erigía su yerno. En este contexto, se puede explicar el hecho de que el blasón de los Villavicencio-Zurita se emplace en el flanco del “OMNIA PRAETERUNT”.¹⁸ Y, en el mismo sentido, tampoco parece anecdótica la queja de la que deja constancia en sus testamentos de los años 1539 y 1546 por el gasto excesivo en unas obras realizadas, remarca, por la única “voluntad” de Francisco Ponce de León. Con todo, Luisa de Villavicencio pudo aceptar y, quizás, dirigir la construcción del ventanal influida por los dictados del *De simplicitate*. En este sentido, se podría explicar o argumentar como resultado de su hipotética intervención este programa iconológico. El dispendio en este ventanal sería aceptable moralmente por estar destinado a hacer honor directo a Dios, tal y como fuera construir iglesias o hacer obras de caridad, tal y como proclamaba Savonarola.¹⁹

¹⁶ Testamentos de Luisa de Villavicencio: APNJF, t. 152, oficio 10, año 1534, 13 de abril, ff. 237-244v.; t. 189, oficio 10, año 1539, 14 de mayo, ff. 399-403. Moreno Arana (2022): 75.

¹⁷ Martínez Gil (1993): 63-71.

¹⁸ El blasón de De la Cueva, se coloca en el lado de la “VANITAS”. El de los Ponce de León ocupa el eje central del ventanal.

¹⁹ Barenstein (2019): 17.

2. LA PORTADA DEL PALACIO DE FERNANDO RIQUEL (1542-1543)

Apenas cinco años después de la construcción del ventanal esquinado del palacio de Francisco Ponce de León, se contrata la portada del palacio del caballero regidor veinticuatro Fernando Riquel o Riquelme (fig. 4).²⁰



Fig. 4. Portada. Fernando Álvarez ¿y familia Pérez? 1542-1543.
Palacio de Riquelme. Jerez de la Frontera

²⁰ Sobre Fernando Riquel y la construcción de su palacio, véase Romero Bejarano (2016): 60-71.

Se ha considerado que su diseño, junto con su decoración escultórica, es el resultado de modificaciones de una traza que toma como punto de partida la fachada de la casa del escribano del crimen Francisco de Siles.²¹ No obstante, hay que considerar que la referencia a esta casa debe entenderse únicamente en cuanto a las dimensiones de la puerta principal. En efecto, el contrato no admite demasiadas dudas al respecto: “e que lo hueco de la puerta de la dicha portada sea de la anchura, altura e tamaño de la portada de las casas de la morada de Francisco de Syles escribano del crimen e conforme a ella”.²² Basta observar el gran vano de entrada del Palacio de Riquelme para comprender que la puerta de la casa de Francisco de Siles sería la más monumental entre las casas jerezanas del momento, siendo, por ello, objeto de emulación.

Pero, según se ha indicado, en el citado contrato, se realizan una serie de modificaciones sobre una traza anterior firmada tanto por el comitente como por el maestro de obras, el portugués Fernando Álvarez, artista que curiosamente había dirigido la obra del ventanal esquinado del palacio de Francisco Ponce de León. Los cambios parecen apuntar hacia un replanteamiento iconológico más que a otro de carácter ornamental. En el contrato se acuerda sustituir los “dos niños figurados con bastones” (¿Eros y Tánato, tal y como aparecen en la fachada del Ayuntamiento de Sevilla?) que estaban sobre “veneras encima de las columnas” por “dos hombres salvajes”. Se acuerda, asimismo, la colocación en el friso de “quatro rostros, dos de varones y dos de hembras lo mejor e mas bien fechos que podays” y que en los “dos rincones del dentel aya dos medallas e debaxo de estas dichas dos medallas aveys de faser en cada parte dos o tres”. La imprecisión acerca de la iconografía, especialmente en relación con los rostros y las medallas, es manifiesta. Y se hace notoria, especialmente, en dos de los cuatro “rostros”, tallados en los quiebrros exteriores del friso del entablamento que se asientan sobre los dos pares de columnas adelantadas de la fachada, y en cuyos frentes se muestran sendos relieves con escenas de la vida de Hércules. En cambio, los “rostros” que ocupan los quiebrros interiores de este fragmento del friso tienen una mayor calidad escultórica y caracterización (figs. 5-6). Significativamente, el hecho de que ambos rostros miren hacia el espectador y su indumentaria “a la moda” invita a interpretarlos como retratos, más o menos metafóricos, del matrimonio promotor que, al igual que los otros bustos que los acompañan, parecen estar escenificando esa constante vigilancia

²¹ Corzo Sánchez (2007): 245-290; Romero Bejarano (2016): 60-71. Sobre el escribano del crimen Francisco de Siles y su casa, véanse Romero Bejarano (2016): 60-71; Escobar Fernández (2021): 349-358.

²² Este contrato (APNJF, t. 215bis, oficio 5, año 1542, f. 1243) fue publicado y analizado en Guzmán Oliveros / Orellana González (2001): 49-75. Este trabajo tuvo una incorrecta transcripción de la palabra “hueco”, que es clave para comprender este pasaje. Más adelante, continúa el contrato con una serie de modificaciones de diversos elementos de la portada “figurados en la dicha demuestra”.

frente a los vicios que debe asumir el *miles christianus* que retrata Erasmo en el *Enchiridion*.²³



Figs. 5-6. Detalles de la fig. 4 (¿retratos de Fernando Riquel y de su mujer Inés Riquel?)

En cuanto a las medallas, hay que subrayar que el contrato da la libertad al maestro de obras para tallar debajo de las que se emplazarían en las esquinas del dintel de la puerta “dos o tres” medallas más. Esta nueva imprecisión, tanto en el número de medallas (que se hace patente en que, en la realización final de la obra, únicamente se realizaron cuatro, dos a cada lado del vano de la puerta), como en el contenido iconográfico de las mismas, pone en duda que en la elección de los retratos de Nabucodonosor, Constantino, Rómulo y Remo y Camila, reina de los volscos, exista más complejidad iconológica que la de conferir prestigio a la casa y a sus moradores.²⁴ En efecto, la colocación de estas medallas en las entradas de los palacios renacentistas, en aquellos lugares que normalmente ocupaba la heráldica familiar en la arquitectura civil medieval, no

²³ López Campuzano (1995): 43, afirma que estos bustos son, en efecto, los del matrimonio Riquel. En cambio, para Aguayo Cobo (2003): 14-15, representan a Marte y a Venus, acompañados por Vulcano y por Minerva, que ocupan los quiebros exteriores del friso. No existen atributos claros que manifiesten esta identificación mitológica.

²⁴ Nos sumamos a la interpretación dada por Ríos Martínez (1991): 53-66, y por Corzo Sánchez (2007): 245-290. Tanto López Campuzano (1995): 43, como Aguayo Cobo (2003): 22-24, ofrecen sendas interpretaciones iconológicas para este conjunto de medallas siguiendo la línea de la habitual psicomaquia renacentista entre opuestos: virtudes versus vicios para Aguayo Cobo, cristianismo versus paganismo para López Campuzano.

hace sino apelar a una emulación del pasado clásico e incluso a un intento de adscripción genealógica con los ilustres personajes representados. Abunda en esta interpretación la circunstancia de que tres de las cuatro medallas que orlan la gran puerta del Palacio de Riquelme sean copias, bastante fieles, del conjunto escultórico del basamento de la cartuja de Pavía.²⁵ Lo mismo ocurre con el tondo de Camila, cuya fuente iconográfica procede de la imagen de Alejandro Magno que incluye el libro de retratos de *uomini illustri* publicado por Andrea Fulvio en 1517.²⁶ No obstante, se puede dudar de si la adaptación del Alejandro Magno del *Illustrium imagines* de Fulvio para la representación de *Camila, Regina Magna*, pudo haberse gestado en el trascurso de este trabajo para el Palacio de Riquelme o si, lo que puede ser más factible, esta adaptación estaba realizada con anterioridad y había sido difundida por dibujos o estampas. Todo ello no hace sino evidenciar la existencia de una fuente gráfica que reuniera en su mayor parte el repertorio del zócalo de la cartuja de Pavía.²⁷ Lo común de este tipo de trabajos escultóricos dentro de la decoración de la arquitectura renacentista²⁸ hace muy probable que estas colecciones de fuentes iconográficas fueran un indispensable material de trabajo para los artistas y concluir, por tanto, que este material fuera aportado por ellos a los encargos. El ejemplo que nos ocupa se mostraría como un claro exponente de ello. En efecto, para Álvarez trabajaban entalladores habituados a estas labores de talla o de escultura, ya que, por razones estilísticas, debieron de ser los mismos, la familia Pérez, que esculpen un año después las medallas alegóricas del patio del palacio de Pedro de Benavente Cabeza de Vaca.

Aunque las disquisiciones iconográficas e iconológicas sobre la portada del Palacio de Riquelme han sido variadas, debido, en gran medida, a la falta de precisión y al deterioro de algunos de sus motivos escultóricos, la única conclusión que puede ser aceptada con fundamento acerca de su mensaje es la idea del triunfo de la *virtus* sobre los vicios. Una *virtus* o *areté* clásica ejemplificada, como hace Boecio en *La consolación de la Filosofía* (libro IV, 7),²⁹ en la figura de Hércules. Un héroe mitológico del que encontramos dos escenas (la lucha con el León de Nemea y la muerte del centauro Neso) en el friso sobre los dos pares de columnas que flanquean, delimitándolo, el cuerpo

²⁵ Corzo Sánchez (2007): 245-290.

²⁶ Moreno Arana (2017): 211-214. Hay que indicar que el modelo del que proviene esta imagen del rey de Macedonia procede de un estátero de oro acuñado por el propio Alejandro. Sin embargo, lo que se reproduce es el perfil de la diosa Atenea del anverso de esta moneda, imagen fácilmente asimilable a la de Alejandro y que es difundida en medallas renacentistas. Blázquez Cerrato (2016): 1226.

²⁷ Corzo Sánchez (2007): 267, lanza la hipótesis de que este repertorio habría llegado a manos de Riquel o de Álvarez a través de un cartujo procedente de Pavía.

²⁸ Conocido es el caso del entallador-escultor Esteban Jamete, especialista en la ejecución de esta tipología escultórica, véase Domínguez Bordona (1933): 24.

²⁹ Empleamos la traducción de Pedro Rodríguez Santidrián, v. Boecio (2015).

bajo de la portada. Asimismo, las dos figuras denominadas “salvajes” en el contrato y que aparecen semidesnudas en actitud de golpear a un león (símbolo del vicio), y que se disponen a ambos lados de la ventana central del cuerpo alto de la portada a modo de guardianes, pueden ser relacionadas con el héroe tebano.³⁰

Este mensaje queda meridianamente evidenciado en los análisis realizados de la parte superior de la portada (fig. 7). Esta se eleva sobre un friso central que ha tenido sendas interpretaciones, la concordia marital, por un lado, y la virtud atacada por los vicios, por otro.³¹ Pero quizá pueda explicarse a partir de la citada obra de Boecio (libro IV, 6), considerándola una alegoría la Concordia Divina, a través del Amor, figurada aquí, quizás, en el mito de Proserpina. Todo el friso retrataría, en el contexto ideológico de ecos erasmistas en que nos movemos, la lucha del *miles christianus*, cuyo triunfo se escenifica en esa sección alta de la portada mediante flameros y *putti* que tocan las trompas o mediante "bestias fieras" atadas con "fuertes lazos" que aluden –siguiendo fielmente a Erasmo en el capítulo VII del *Enchiridion*– a los vicios subyugados.



Fig. 7. Detalle de la fig. 4 (parte superior de la portada)

³⁰ Esta es la interpretación de López Campuzano (1995): 42-44. Para Aguayo Cobo (2003): 20, en cambio, son Hércules y Tesco. Siguiendo con las hazañas de Hércules, se podría proponer que el caballo y el atlante con costal sobre el hombro que se disponen respectivamente sobre los dos capiteles que sostienen el entablamento superior representan el episodio de las yeguas de Diomedes y a Atlas. Para Aguayo Cobo (2003): 20, es la escena del unicornio y la virgen.

³¹ Aguayo Cobo (2003): 17; López Campuzano (1995): 42-44.

En efecto, otros elementos de esta parte superior de la portada sugieren una interpretación de este triunfo de la virtud en la clave de una religiosidad próxima a las corrientes de pensamiento espiritual y moral que proponemos como sustrato ideológico de estas obras de la arquitectura renacentista jerezana. Hay que señalar, así, al mascarón que parece estar representando la ceguera o necedad de la parte carnal del ser humano, vencida por un freno de caballo colocado en su boca, y a ese pequeño recipiente o vasija que, al igual que en el ventanal esquinado del palacio de Francisco Ponce de León, corona la portada, rompiendo incluso la propia cornisa de edificio, dando prueba de su importancia dentro del programa iconológico.

Como hemos propuesto para el caso del palacio de Francisco Ponce de León, dicho vaso simbolizaría a Cristo como redentor de la humanidad y sería el fin último de un programa iconológico que tendría como idea central la batalla espiritual que debe pasar el ser humano para alcanzar el conocimiento de Dios, el cual deshace las tinieblas de la malicia y de la necedad humanas. En este contexto, que no es otro sino ese pensamiento estoico asumido por san Pablo en sus epístolas o por san Gregorio en sus *Moralia* (capítulo IV)³² y que es reelaborado por Erasmo en el *Enchiridion*, esa imagen central del rostro de un hombre de mirada plácida que preside toda la parte alta de la fachada podría estar figurando la imagen del Adán Celeste que ha hecho prevalecer el espíritu divino que reside en el cerebro: el divino sobre la carne. Una parte carnal del ser humano con la que puede ser identificada la parte inferior de la fachada que está por debajo del friso. Un friso que, siguiendo con la obra de Erasmo, representaría al ánima del ser humano.³³

Aunque se ha interpretado el levantamiento de esta portada como un intento de legitimización de la familia Riquel frente a un supuesto ataque de las otras familias nobles jerezanas,³⁴ hay que considerar que su construcción no pudo ser ajena a la creación del mayorazgo que el regidor municipal Fernando Riquel y su mujer Inés Riquel realizarán unos años después. El objetivo de esta portada, según interpretamos, no es otro sino el de hacer ostentación perpetua de

³² Ambas lecturas, que ejemplifican el modelo de piedad y espiritualidad al que debe aspirar el cristiano según los postulados erasmistas, están documentadas en bibliotecas jerezanas del momento, véase Moreno Arana (2019): 90-91.

³³ Erasmo de Róterdam (1526): capítulo VI (f. 33v). Empleamos la traducción *princeps* de Alonso Fernández de Madrid. Para Aguayo Cobo (2022): 6, representa a Apolo, dios de la razón. Sin embargo, lo que considera como la corona de laurel que caracteriza a este dios es realmente el peculiar tratamiento del cabello en mechones que el escultor confiere a sus obras.

³⁴ Aguayo Cobo (2003): 9-26; (2022). López Campuzano (1995): 42, confunde a los litigantes de cierto pleito de hidalguía (Archivo de la Real Chancillería de Granada, s. 4544-006, c. 04544, p. 006) con los moradores del palacio de Fernando Riquel y las menciones a la casa de la Puerta de Rota de los Riquel jerezanos con la casa que nos ocupa. Este tipo de pleitos de hidalguía fueron frecuentes en la época, lo que pone en cuestión que este fuera el principal detonante de la construcción de la fachada y de su mensaje iconológico.

la *virtus* espiritual de la familia Riquel, representada en la figura de Hércules,³⁵ que está por encima de esas vanidades genealógicas simbolizadas en el gran vano de entrada a la casa.

3. EL PATIO DEL PALACIO DE PEDRO DE BENAVENTE CABEZA DE VACA (1545)

En 1545, solo dos años después de acabada la portada del palacio de Fernando Riquel, el comendador de la Orden de Santiago Pedro de Benavente Cabeza de Vaca y su mujer Beatriz Bernalte fundaron un mayorazgo en su hijo mayor Pedro Cabeza de Vaca. Junto a una larga suma de bienes inmuebles rústicos, muebles y semovientes, este mayorazgo lo constituía de manera principal la morada de la familia en la collación de San Lucas, “con sus patios e salas y sobrados y guerta y rreçimiento y con todas sus pertenencias”.³⁶

El matrimonio Benavente-Bernalte proviene de familias con orígenes catalanes dedicadas al comercio en la ciudad de Cádiz. Benavente se traslada a Jerez en torno a 1525 para ocupar una veinticuatría en el cabildo jerezano y se convierte pronto en un personaje de gran peso en la sociopolítica local, derivado de su extenso poder económico, que le permitía reunir notables fuerzas militares al servicio de los intereses de la Corona.³⁷

Es con el citado movimiento de ennoblecimiento, fruto de las prebendas que recibe por sus servicios a la monarquía, con el que hay que poner en relación las obras que se acometen en su casa-palacio en esos mismos años. Estas obras la van a dotar de un espacioso y clasicista patio con galerías bajas y altas (fig. 8). En el contrato fechado en 1545 para continuar estas obras, firmado con los albañiles y entalladores Juan Pérez y Diego Pérez se concierta una serie de “medallas” que habrían de colocarse entre las enjutas de los arcos.³⁸

Como sucede con la portada encargada por Fernando Riquel, en este caso tampoco son declarados los motivos a representar. Sin embargo, al contrario de lo que hemos planteado para las medallas de esa portada, aquí, como se verá, la correcta individualización iconográfica de cada una de las medallas era imprescindible para establecer el mensaje iconológico. De este modo, se disponen doce figuras alegóricas en altorrelieve repartidas entre las pandas

³⁵ Moreno Arana (2019): 123. Sobre los valores morales en clave cristiana de la vida y trabajos de Hércules en el Renacimiento, véase Alciato (1549): 178 (empleamos la traducción *princeps* de Bernardino Daza).

³⁶ Mingorance Ruiz (2017) realiza una publicación parcial de este documento dentro de un exhaustivo trabajo sobre las fuentes económicas del comendador Benavente. Su referencia actualizada es: APNJF, t. 230, oficio 18, años 1543-1545, 19 de agosto de 1545, ff. 685-706v (foliación moderna).

³⁷ Remitimos a los últimos estudios sobre Pedro de Benavente Cabeza de Vaca: Mingorance Ruiz (2017): 97-129; Escobar Fernández/ Romero Bejarano (2021): 67-84.

³⁸ Romero Bejarano (2014): 154; Mingorance Ruiz (2017): 105.

laterales y la de la entrada.³⁹ En la panda que hace frente a la de la entrada se ubican sendos tondos con los supuestos retratos de los fundadores del mayorazgo y, sobre estos, otros dos en la galería alta figurando, según el rótulo inscrito en ellos, a Dido y a Eneas. Estos últimos, realizados por la misma mano que talló las otras medallas, podrían formar parte de un posible programa de retratos de parejas ilustres de la antigüedad que quedó inacabado⁴⁰ o ser retratos metafóricos del matrimonio comitente.



Fig. 8. Patio. Familia Pérez. 1545. Palacio de Camporreal. Jerez de la Frontera

Por tanto, considerando que la casa del mayorazgo es una pieza clave en la construcción del prestigio social de la familia, en donde el matrimonio Benavente-Bernalte desea perpetuar su fama, y siendo el patio un espacio principal y articulador de representación social dentro del edificio, habría que entender que, al igual que sucede en la cercana Sevilla con el patio de la casa de Pilatos de los Ribera o con el patio de la casa de los Pinelo, sea este un espacio de especial carácter semántico.⁴¹

³⁹ Según nuestra propuesta, en la panda oeste, desde la entrada: Retórica, Música, Geometría y Filosofía. En la panda este, desde la entrada: Teología, Poesía, Dialéctica, Ciencia Legal.

⁴⁰ Escobar Fernández / Romero Bejarano (2021): 67-84.

⁴¹ Falcón Márquez (2002): 107-136; Lleó Cañal, (2012): 41-53.

El estado de deterioro de parte de estos relieves escultóricos ha dificultado una certera identificación de su iconografía.⁴² No obstante, el reciente descubrimiento de Escobar Fernández y Romero Bejarano de la fuente impresa de la que se toman los motivos iconográficos de algunos de estos medallones —el *Catalogus gloriae mundi* de Barthélemy de Chasseneuz, publicado originalmente en Lyon en 1529—, ha despejado muchas hipótesis al respecto.⁴³

Sin embargo, bajo nuestro punto de vista, el asunto no queda totalmente resuelto con este último trabajo, tanto en lo concerniente a cuestiones iconográficas como ideológicas. En primer lugar, porque el orden jerárquico de las distintas artes liberales y ciencias propuesto por la enciclopédica obra de Chasseneuz, junto a la xilografía que lo ilustra,⁴⁴ únicamente se utiliza como recurso iconográfico para algunas de estas medallas. De hecho, los tondos de las que hemos considerado como la representación de la Filosofía, la Música y la Poesía se apartan del repertorio iconográfico que ofrece el *Catalogus* para estas. Se da pie de nuevo, así, a la cuestión acerca de quién aporta el repertorio icónico, si el comitente o el escultor. En este caso, dado el probado ambiente intelectual en que se mueve el promotor de la obra, cabrían ambas posibilidades.

Pese a la dispar identificación que se ha propuesto para algunos de estos medallones alegóricos y las consiguientes interpretaciones del programa iconológico, los distintos estudios sí coinciden en concluir, en líneas generales, que el mensaje que se pretende mostrar son las virtudes y conocimientos que adornan al matrimonio cuyos retratos presiden el patio.⁴⁵ Por nuestra parte, consideramos que cada pieza de este repertorio iconográfico construye, en su conjunto, un mensaje único más allá de una simple adscripción por parte del matrimonio Benavente-Bernalte a los valores que encarna cada medalla. Un fundamento ideológico que no se puede deslindar del contexto en y para el que se elabora el patio: la perpetuación de la fama del linaje a través del mayorazgo. En palabras de Benavente: “vivir por memoria en los tiempos venideros y que esta memoria sea loable”. La amplia disertación introductoria que Benavente redacta para justificar la creación de su mayorazgo se articula en torno al concepto de que “riqueza sin vínculo por muchas vías se consume”. Y es el vínculo el que:

conserva la riqueza, la riqueza manifiesta la virtud, la virtud atribuye la onrra e la onrra produze y extiende la fama de donde resulta e se consigue e alcanza aquel deseado fin de conservar la memoria después que feneçe por presencia y porque todas estas condiciones van coligadas.

⁴² Ríos Martínez (1991): 53-66; López Campuzano (1995); Aguayo Cobo (2002): 7-26; Escobar Fernández / Romero Bejarano (2021): 67-84.

⁴³ Escobar Fernández / Romero Bejarano (2021): 67-84.

⁴⁴ Sobre esta obra, véase Leyte (2003): 33-44.

⁴⁵ Ríos Martínez (1991): 53-66; López Campuzano (1995); Aguayo Cobo (2002): 7-26; Escobar Fernández / Romero Bejarano (2021): 67-84.

La razón de esta exaltación del poder económico como fuente de toda virtud hay que buscarla en el propio origen de su hacienda. Los negocios propios y de su familia fueron el trampolín que lo aupó a la cúspide sociopolítica de la ciudad. Un meteórico ascenso puesto en cuestión por una oligarquía jerezana reacia a compartir espacio de poder político con unos advenedizos cuya única ejecutoria de hidalguía era el dinero con el que compraban estos oficios concejiles.⁴⁶

Es necesario señalar que este pensamiento choca de manera frontal con los del erasmista canario Bernardino de Riberol,⁴⁷ quien, contradictoriamente, once años después le dedicará su *Libro contra la ambición y codicia desordenada de aqueste tiempo* (1556), publicación que habría salido de la imprenta bajo su protección económica. Y hay que traer esto a colación porque, atendiendo a esta relación de mecenazgo y a algunas cuestiones de sus escritos, junto a una hipotética dirección de programas iconológicos, Escobar Fernández y Romero Bejarano han adjudicado a Riberol y a su obra el papel de referentes intelectuales para la creación de este repertorio iconográfico.⁴⁸

En trabajos anteriores ha sido puesto de manifiesto que en su testamento, fechado en 1556, Benavente muestra unos presupuestos religiosos que podrían remitir al *Enchiridion militis christiani* de Erasmo. Una espiritualidad que podría relacionarse con el hipotético influjo erasmista de Riberol.⁴⁹ Sin embargo, sin desdeñar un posible intercambio de ideas con el pensador canario más allá de la mera acción de mecenazgo de su obra, su actitud frente a la muerte también habría que ligarla con la espiritualidad franciscana con la Benavente estaba íntimamente unido,⁵⁰ y todo ello dentro de ese ambiente

⁴⁶ Este episodio es relatado por Bernardino de Riberol en la dedicatoria a Pedro de Benavente de la obra que se menciona a continuación junto a la muy significativa, para comprender su personalidad, renuncia de este oficio de regidor y la nueva concesión de este por parte del monarca. Riberol (2006): 56.

⁴⁷ El conocimiento entre ambos provenía del hecho de que Benavente tuviera propiedades –una industria de caña de azúcar– en la isla de La Palma y algunos familiares en común en la citada isla. Riberol (2006): 25 y 123-140.

⁴⁸ Escobar Fernández / Romero Bejarano (2021): 67-84.

⁴⁹ Su relación con Riberol y con prácticas cercanas a los presupuestos espirituales erasmistas ha sido apuntada en Moreno Arana (2017): 171; (2019): 119. El testamento de Pedro de Benavente se encuentra en APNJF, t. 365, oficio 18, año 1556, f. 349. Mingorance Ruiz (2017): 127-128, hace una transcripción parcial del mismo. Tal y como hiciera Luisa de Villavicencio en sus testamentos, Benavente expone una erudita introducción en torno a la muerte como principio de eterna bienaventuranza, en su caso, haciendo mención al “bienaventurado apóstol san Pablo”. Al igual que Luisa de Villavicencio, rechaza el luto.

⁵⁰ Fue hermano mayor de la cofradía concejil de la Pura Concepción de María del convento de San Francisco: APNJF, t. 295, oficio 8, año 1550, ff.100-102 (el comendador Pedro de Benavente Cabeza de Vaca y otros hermanos de la cofradía y hermandad de la Limpia Concepción, poder a Juan Colmenero). Esa devoción se refleja en sus citados mayorazgo y testamento. Sobre la citada cofradía y la espiritualidad del convento de San Francisco, véase Sancho de Soprani (1943): 50-89; (1960).

espiritual que se respira en ciertos sectores de la ciudad.⁵¹ Por esta razón no se debe minusvalorar la influencia de su entorno social e intelectual más cercano.⁵²

Pero volviendo a esa glorificación de la “riqueza temporal justamente ganada y sin ofensa de Dios ni del prójimo”, sin la cual las virtudes “están encubiertas e encoxidas no se estienden ni manifiestan no resplandezen sus efectos en especial aquella muy alta e loable virtud de la caridad”, que recuerda a las ideas expuestas por el dominico Savonarola en el *De simplicitate*, esto no deja de ser, en última instancia, una justificación de la acción ennoblecedora del dinero. Entraría aquí en juego, según nuestra interpretación, el repertorio iconográfico y el mensaje simbólico del patio.

A falta de una genealogía nobiliaria o heroica que justificara su posición social y en un intento de emulación de obras como el zócalo de San Marcos de León, sede de la orden santiaguista a la que pertenecía, Benavente da la vuelta a ese discurso por otro que exalta el carácter ennoblecedor de las artes liberales. Asentado en obras capitales del Humanismo como el *De hominis dignitate* de Giovanni Pico della Mirandola o el *Antibarbari* de Erasmo, este discurso expone el pensamiento sobre las artes liberales (trivio y cuadrivio) como escalones para alcanzar el conocimiento de las demás ciencias y, en concreto, de la Teología. Se insta a la asimilación de los logros de la antigüedad pagana, entendiéndolos como un plan divino preconcebido para que el ser humano alcance la revelación de Dios, esa “visión deleitable” sobre la que había dialogado en el siglo XV el bachiller Alfonso de la Torre en su *Visión deleytable de la Filosofia et de las otras sciencias*,⁵³ un texto conocido en la Jerez de la época. Estos referentes justificarían la destacada representación de la alegoría de la Filosofía (fig. 9).⁵⁴ Además, como expone el bachiller Alfonso de la Torre, en el patio se observa cómo las virtudes cardinales de la Templanza y la Prudencia, como freno de las pasiones, se conjugan con las distintas ciencias –que no virtudes, como han sido interpretadas–,⁵⁵ como elementos que

⁵¹ Sobre el erasmismo y otras espiritualidades afines, véanse Asensio (2000): 73; Pérez García (2009): 588-594.

⁵² Era consuegro del citado Francisco Ponce de León, por lo que no sería descabellada una influencia mutua. Moreno Arana (2022): 82. Sobre la intelectualidad jerezana de la primera mitad del siglo XVI y su relación con Benavente, véase Moreno Arana (2019): 120-127.

⁵³ Torre (1489). Sobre el autor y su obra, véanse Salinas Espinosa (1997); Rincón Álvarez (2010): 95-113.

⁵⁴ Moreno Arana (2019): 121. Tanto López Campuzano (1995): 60, como Escobar Fernández / Romero Bejarano (2021): 67-84, identifican como la alegoría del “Gobernante Prudente” a la figura que nosotros, siguiendo los grabados que ilustran la *Visión deleytable...* y la descripción de Boecio en *La consolación de la Filosofía* (libro I), identificamos con la Filosofía. Aguayo Cobo (2002): 17, propone la diosa Minerva-Sabiduría.

⁵⁵ Las dos figuras que se representan de espaldas sosteniendo una flauta las consideramos las alegorías de la Música y de la Poesía, esta última siguiendo un modelo icónico a mitad de camino entre el *Catalogus* y el que difundirá Cesare Ripa en su *Iconologia*, publicada originalmente en Roma en 1593. Bajo nuestro punto de vista, el que estén representadas de espaldas responde a una

dignifican y ennoblecen al ser humano con el conocimiento racional de Dios. Este pensamiento se nutre de obras como las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla, o de textos de progenie estoica como los “cinco libros” de Séneca, el *De officiis* de Cicerón o *La consolación de la Filosofía* de Boecio, donde se asocia el estudio de las artes liberales al conocimiento y práctica de toda virtud. Todas ellas, hay que insistir, lecturas documentadas en la Jerez de la época.⁵⁶ Estas mismas ideas se desarrollan, asimismo, en el *Enchiridion*. También habría que considerar la influencia del *Cortesano* de Castiglione.



Fig. 9. Medallón del patio (¿alegoría de la Filosofía?). Familia Pérez. 1545.
Palacio de Camporreal. Jerez de la Frontera

Y presidiendo este programa ideológico y guardando coherencia con él observamos nuevamente al promotor del mayorazgo en compostura marcial. Un símbolo de la guerra temporal, pero también a la batalla del *miles christianus*, como ya hemos apuntado para los casos de Ponce de León y de Riquel.

Quizás en un intento de ocultación de la ostentosa riqueza en la que vivía, el comendador Pedro de Benavente indica en su testamento:

solución compositiva del escultor para dejar ver la partitura y el papel que respectivamente sujetan con la mano y no como recurso para ser interpretadas en clave de alegoría moral (la Adulación y la Lisonja), como han aceptado los distintos estudiosos desde que fuera propuesto por López Campuzano (1995): 61.

⁵⁶ Moreno Arana (2019): 103-106.

que mis bienes muebles no se vendan en publica almoneda e que todos los de puertas adentro de las casas de mi morada así oro como joyas e plata e tapiceria e cosas de servicio de mi casa e todo lo demás quede para el servicio de doña Beatriz, por el amor que le tengo y por lo que ella merece.⁵⁷

Lo cierto es que años más tarde, en 1576, Beatriz Bernalte hace constar en uno de sus codicilos cerrados que todos estos bienes muebles y semovientes que quedaron en su poder “los gasté e consumí en pro mío y de mis hijos e hijas”.⁵⁸ Una relación de estos bienes hubiera indicado la posible posesión de libros por parte del comendador Benavente, aportando datos objetivos sobre las coordenadas intelectuales y espirituales en las que se movió. Sin embargo, es posible que los bienes no fueran vendidos en su totalidad y que algunos permaneciesen en poder de la familia. El colofón a esta interpretación acerca del programa alegórico del patio del actual Palacio de Camporreal de Jerez lo pondrá la figura del citado Pedro Cabeza de Vaca, hijo mayor del matrimonio Benavente-Bernalte, que fue regidor veinticuatro y alférez mayor del cabildo jerezano. Como ya mencionamos, es él quien habría de heredar el mayorazgo. Su testamento cerrado, fechado en 1584, aporta un dato clave. En él se subraya la posesión de “cantidad de libros de rromance y latín que pueden ser cient libros poco más o menos”.⁵⁹ Aun sin un registro de sus títulos, la posesión de una biblioteca particular de tal volumen es para esos años un hecho a destacar: no abundan este tipo de bienes culturales en los inventarios de los oligarcas locales y menos aún un volumen de libros como el referido.⁶⁰ La presencia de libros en latín evidencia una formación superior. Que fueran propios o heredados de sus padres (hay que señalar que Beatriz Bernalte no sabía escribir, como indica en su testamento) es algo que no se puede precisar. Sí, en cambio, que esa valoración ennoblecedora del saber de que hace gala el patio del palacio del mayorazgo fue, en efecto, asumida por su heredero.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se ha propuesto que la compleja espiritualidad de la primera mitad del siglo XVI, donde la vena “potente y caudalosa” del franciscanismo se mezcla con la erasmista y con los brotes de renovación

⁵⁷ APNJF, t. 365, oficio 18, año 1556, ff. 356v-357.

⁵⁸ APNJF, t. 745, oficio 14, año 1582, f. 455v (testamento de Beatriz Bernalte). Otros testamentos en mismo oficio y año, ff. 441-457.

⁵⁹ Testamento de Pedro Cabeza de Vaca: APNJF, t. 800, oficio 14, año 1585, 21 de septiembre, ff. 431-440v, en concreto f. 439v.

⁶⁰ Moreno Arana (2019). Para comprobar la problemática que comporta el análisis de los inventarios de bienes *post mortem* para el estudio de las bibliotecas particulares, hay que señalar que en su inventario de bienes, realizado un año después, ya no consta la presencia de los libros, véase APNJF, tomo 800, oficio 14, año 1585, 8 de octubre, ff. 503-505.

religiosa procedentes de Italia,⁶¹ debe ser tenida en consideración en el análisis y la interpretación de los programas iconográficos e iconológicos de un conjunto de construcciones arquitectónicas de carácter civil erigidas en un concreto espacio de la ciudad de Jerez, en torno a la parroquia de San Lucas, y en un preciso arco temporal, entre 1537 y 1545, que tiene lugar con anterioridad a las disposiciones tridentinas. Son construcciones que tienen como denominador común una acentuada escenografía de la legitimización y la exaltación social de una determinada élite nobiliaria, inserta activamente en la red sociopolítica local y supralocal, que adopta el lenguaje estético renacentista como elemento de prestigio y como soporte iconológico. Es una legitimidad social sustentada en un contradictorio, pero coherente dentro de esa corriente religiosa, uso del poder económico para realizar unas ostentosas empresas artísticas con las que se materializa la idea de que los únicos bienes imperecederos son los espirituales y, en definitiva, como desarrolla Boecio, la revelación divina, a la que sigue toda felicidad y prosperidad, justificación, por tanto, de la privilegiada situación social de los dueños de la casa.

En cuanto a la metodología, la revisión y análisis de las fuentes documentales, biográficas e iconográficas ha permitido encuadrar sobre las bases de la cultura escrita que circulaba por la ciudad de Jerez estas realizaciones artísticas dentro de ese movimiento cultural que se mueve entre el primer Humanismo y las corrientes religiosas afines a la *devotio moderna*.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguayo Cobo, Antonio (2000): “Alciato y los bestiarios medievales, fuentes para la interpretación iconológica del Cabildo jerezano”, en Víctor Mínguez (ed.): *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, vol. 1. Castellón, Universitat Jaume I, pp. 453-476.
- Aguayo Cobo, Antonio (2002): “El palacio como espejo del caballero humanista: el palacio de Don Pedro Benavente Cabeza de Vaca, en Jerez”, en Antonio Bernat Vistarini / John T. Cull (eds.): *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*. Palma, Universitat de les Illes Balears, pp. 7-26.
- Aguayo Cobo, Antonio (2003): “El palacio Riquelme: interpretación iconológica”, *Revista de Historia de Jerez*, 9, 9-26. Disponible en: <https://www.cehj.es/revista-de-historia-de-jerez/volumen-9-2003/> (consultado el 22 de agosto de 2022).
- Aguayo Cobo, Antonio (2004): “VANITAS VANITATUM. (Estudio iconológico del ventanal de Ponce de León)”, *Revista de Historia de Jerez*, 10, 81-98. Disponible en: <https://www.cehj.es/revista-de-historia-de-jerez/volumen-10-2004/> (consultado el 22 de agosto de 2022).
- Aguayo Cobo, Antonio (2005-06): “El mito de Proserpina como símbolo funerario”, *Revista de Historia de Jerez*, 11-12, 221-240. Disponible en: <https://www.cehj.es/>

⁶¹ Asensio (2000): 70-71.

- revista-de-historia-de-jerez/volumen-11-12-2005-2006/ (consultado el 22 de agosto de 2022).
- Aguayo Cobo, Antonio (2006): *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Jerez: una aproximación iconológica*. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Aguayo Cobo, Antonio (2016): “«...et in terram reverteris». Lectura iconológica de la portada del oratorio de Fray Jordán, en el convento de Santo Domingo de Jerez”, en José Manuel García Iglesias (dir.): *Universos en orden: las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano*, vol. 1. Santiago de Compostela, Alvarellos Editora, pp. 351-380.
- Aguayo Cobo, Antonio (2018): “Fuentes iconográficas y método iconológico en el Palacio de Riquelme”, *Boletín de Arte*, 39, 273-277. DOI: <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2018.v0i39.4115>
- Aguayo Cobo, Antonio (2022): *Animales fantásticos y dónde encontrarlos en el palacio Riquelme. (La pieza del mes: 26 de febrero de 2022)*. Jerez de la Frontera, Museo Arqueológico Municipal de Jerez y Asociación de Amigos del Museo. Disponible en: <https://web.jerez.es/webs-municipales/museo-arqueologico/pieza-del-mes/pieza-del-mes-2022> (consultado el 22 de agosto de 2022).
- Alciato, Andrea (1549): *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*. Lyon, Guillaume Rouillé. Disponible en: <https://archive.org/details/losemblemasdeal00alci/page/n3/mode/2up> (consultado el 22 de agosto de 2022).
- Asensio, Eugenio (2000): *El erasmismo y las corrientes espirituales afines: conversos, franciscanos, italianizantes*. Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- Barenstein, Julián (2019): “Savonarola en Florencia: reforma religiosa y construcción de la autoridad”, *Ámbitos*, 41, 11-23. Handle: <http://hdl.handle.net/10396/19014>
- Blázquez Cerrato, Cruces (2016): “Los Libros de medallas renacentistas como referentes sociales y artísticos”, en Paula Grañeda Miñón (ed.): *Actas XV Congreso Nacional de Numismática. Patrimonio numismático y museos*. Madrid, RCM-FNMT, pp. 1217-1230. Disponible en: <https://www.man.es/dam/jcr:88255339-7df0-46f1-9bb7-6d2fa8734af1/xv-congreso-numismatica-actas.pdf> (consultado el 22 de agosto de 2022).
- Boecio (2015): *La consolación de la Filosofía*. Madrid, Alianza Editorial.
- Corzo Sánchez, Ramón (2007): “Las réplicas de los medallones de Giovanni Antonio Amadeo para la Cartuja de Pavía en la casa de Riquelme de Jerez de la Frontera”, *Boletín de Bellas Artes*, 35, 245-290.
- Domínguez Bordona, J[esús] (1933): *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*. Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
- Erasmus de Róterdam (1526): *Enquiridio o Manual del cauallero christiano*. Alcalá de Henares, Miguel de Eguía. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000022797> (consultado el 22 de agosto de 2022).
- Escobar Fernández, Bruno (2021): “La casa de los Siles en Jerez de la Frontera: un nuevo documento para su estudio”, *Revista de Historia de Jerez*, 24, 349-358. Disponible en: <https://www.cehj.es/revista-de-historia-de-jerez/volumen-24-2021/> (consultado el 22 de agosto de 2022).

- Escobar Fernández, Bruno / Romero Bejarano, Manuel (2021): “El programa iconográfico del palacio de Campo Real en Jerez de la Frontera. Interpretación y fuentes impresas”, *Imago*, 13, 67-84. DOI: <https://doi.org/10.7203/imago.13.20790>
- Falcón Márquez, Teodoro (2002): “La Casa de los Pinelo a la luz de nuevas aportaciones documentales”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 30, 107-136.
- Guzmán Oliveros, Natividad / Orellana González, Cristóbal (2001): “El palacio renacentista de Riquelme”, *Revista de Historia de Jerez*, 7, 2001, 49-75. Disponible en: <https://www.cehj.es/revista-de-historia-de-jerez/volumen-7-2001/> (consultado el 22 de agosto de 2022).
- Leyte, Guillaume. (2003): “La représentation du monde selon le Catalogus Gloriæ Mundi de Barthélémy De Chasseneuz”, en VV.AA.: *Le concept de représentation dans la pensée politique*. Aix-en-Provence, Presses universitaires d’Aix-Marseille, pp. 33-44. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.puam.143>
- Lleó Cañal, Vicente (2012): *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, nueva ed. Madrid, CEEH.
- López Campuzano, Julia (1995): *Humanismo en la arquitectura del siglo XVI de Jerez de la Frontera*. Sevilla y Jerez de la Frontera, Caja San Fernando.
- Martínez Gil, Fernando (1993): *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Madrid, Siglo XXI de España.
- Mingorance Ruiz, José Antonio (2017): “Bases económicas de la aristocracia bajomedieval: el veinticuatro jerezano Pedro Benavente Cabeza de Vaca”, *Archivo Hispalense*, 100/303-305, 97-129.
- Moreno Arana, José Manuel (2022): “Moradas para una estirpe: la familia Ponce de León en Jerez de la Frontera”, en Manuel A. Barea Rodríguez (ed.): *La huella documental de los Ponce de León en Jerez de la Frontera*. Huelva, Universidad de Huelva, pp. 57-99.
- Moreno Arana, Juan Antonio (2017): “*Illustrium Imagines* (Roma, 1517) de Andrea Fulvio, fuente de la decoración escultórica de la fachada del palacio de Riquelme de Jerez de la Frontera (1542-1543)”, *Boletín de Arte*, 38, 211-214. DOI: <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2017.v0i38.3310>
- Moreno Arana, Juan Antonio (2019): *Un episodio cultural de Jerez en el siglo XVI: los libros del bachiller Diego de Aguilocho*. Madrid, Bubok.
- Pérez García, Rafael M. (2009): “Formas interiores y exteriores de la religión en la Baja Andalucía del Renacimiento. Espiritualidad franciscana y religiosidad popular”, *Hispania Sacra*, 61/124, 587-620. DOI: <https://doi.org/10.3989/hs.2009.v61.i124.99>
- Riberol, Bernardino (2006): *Libro contra la ambición y codicia desordenada de aqueste tiempo: llamado Alabanza de la pobreza [1556]*, ed. Manuel de Paz-Sánchez. San Cristóbal de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife), Gobierno de Canarias, Cabildo de La Palma y Centro de la Cultura Popular Canaria. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=264360> (consultado el 22 de agosto de 2022).
- Rincón Álvarez, Manuel (2010): *Reflexiones en torno a una bóveda. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Ríos Martínez, Esperanza de los (1991): “Arquitectura civil jerezana en el siglo XVI”, *Páginas*, 6, 53-66.

- Romero Bejarano, Manuel (2014): *Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la Baja Andalucía* (Tesis Doctoral). Universidad de Sevilla. Handle: <https://hdl.handle.net/11441/69330>
- Romero Bejarano, Manuel (2016): “De vanidad e infortunio. Historia de la construcción del Palacio Riquelme de Jerez de la Frontera (1542-1543)”, *Atrio*, 22, 60-71. Disponible en: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/3082> (consultado el 22 de agosto de 2022).
- Salinas Espinosa, Concepción (1997): *Poesía y prosa didáctica en el siglo XV. La obra del bachiller Alfonso de la Torre*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Sancho de Sopranis, Hipólito (1943): “Fray Luis de Carvajal en Jerez de la Frontera (1532-1541). Documentos y notas para su biografía”, *Archivo Ibero-Americano*, 17, 50-89.
- Sancho de Sopranis, Hipólito (1960): *La Capilla Capitular de La Concepción de la iglesia del Convento de San Francisco el Real de Jerez de la Frontera. 1539-1777*. Jerez de la Frontera, Centro de Estudios Históricos Jerezanos.
- Santiago Fernández, Javier de: “Epigrafía y ciudad en el Medievo hispano: inscripciones de origen real y nobiliario”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval*, 28, 515-537. DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfiii.28.2015.14881>
- Tomás de Kempis (1953): *Imitación de Cristo*. Barcelona, La Hormiga de Oro.
- Torre, Alfonso de la (1489): *Visión delectable de la Filosofía et de las otras sciencias*. Toulouse, Juan Párix y Esteban Clebat. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000179080> (consultado el 22 de agosto de 2022).