

EL PALACIO RENACENTISTA DE RIQUELME (JEREZ DE LA FRONTERA, 1542)¹

1. INTRODUCCIÓN.

Aunque hoy estamos, gracias a los avances historiográficos de estos años, en mejores condiciones de comprender el renacimiento jerezano, quedan aún incógnitas importantes por resolver. Dos de estos interrogantes son la autoría del famoso ventanal esquinado del palacio de los Ponce de León, en primer lugar, y la autoría del palacio de Riquelme situado en la Plaza del Mercado, en segundo lugar.

En cuanto a las noticias que la historiografía local (M. Pescador, H. Sancho, M. Esteve, etc.) ha dado acerca del palacio de Riquelme -objeto de nuestro estudio- hay que decir que son, cuando no equivocadas, bastante escuetas, lo que no deja de sorprendernos dado que el palacio de Riquelme pasa por ser, junto a los de Ponce de León y de Benavente, uno de los edificios más emblemáticos del fenómeno renacentista de la región. Nosotros, sin profundizar en una explicación de conjunto de este fenómeno, nos detendremos en dicho palacio y en su artífice, a saber, el alarife -creemos que jerezano- Fernando Álvarez. Para ello nos apoyaremos en un documento, localizado en el protocolo de Rodrigo de Rus -de 11 de septiembre de 1542- y cuya transcripción presentamos en un Apéndice, donde figura el contrato entre Hernán Riquel, propietario de una casa en la Plaza del Mercado, collación de San Mateo, y el maestro albañil Fernando Álvarez, encargado de hacer la obra -fachada y accesos principales-.

En resumen, trataremos de ofrecer en este artículo dos aportaciones al estudio de la arquitectura renacentista en la Andalucía occidental: 1º Fernando Álvarez como autor del palacio de Riquelme y, posiblemente, del ventanal esquinado del palacio jerezano de los Ponce de León, y 2º una profundización en el análisis del significado iconográfico de conjunto de la portada del palacio.

2. LA ARQUITECTURA JEREZANA EN EL MARCO DEL RENACIMIENTO ANDALUZ.

Efectivamente, la mayor parte de las observaciones contenidas en las historias generales del arte insisten en el hecho de que la arquitectura renacentista jerezana repite tipos sevillanos², y que la extensión del plateresco a Jerez fue obra de Diego de Riaño³, exaltándose en ellas la

¹ Este trabajo se enriqueció con las observaciones que, hace ya casi cinco años, nos hizo Antonio Cabral Chamorro, a quien debemos no solo dichas sugerencias sino también su motivación y apoyo constantes para que hoy sigamos preocupándonos por la historia de Jerez. Sin duda, la mayor parte de lo bueno que pudiera haber en esta aportación a la historiografía local es reflejo de su manera apasionada de entender la investigación. Sirva esta modesta contribución a la historia de nuestra ciudad como recuerdo cariñoso a su memoria, para siempre viva en nosotros.

² J. Camón Aznar: *La arquitectura plateresca*, T. I. CSIC, Madrid, 1945, pp. 175-177: "en estas provincias las formas renacentistas repiten los tipos sevillanos. En la segunda mitad del siglo XVI encontramos aquí algunos monumentos que encarnan una normal evolución de sobriedad, partiendo de supuestos platerescos". Este autor describe someramente el Convento de Santo Domingo, la Cartuja, el Ayuntamiento, la casa Ponce de León y la casa Riquelme.

³ J. Camón Aznar: *La arquitectura y la orfebrería española del siglo XVI*, vol. XVII, Summa Artis, Espasa-Calpe, Madrid, 1959, p. 352: "la expansión del plateresco sevillano a Jerez de la Frontera se realiza a través de D. de Riaño".

figura solitaria de Andrés de Ribera⁴, autor de obras señeras como el edificio del Cabildo y la anteportada de la Cartuja⁵, obras éstas, sobre todo la primera, donde la influencia sevillana es patente. Sobre la arquitectura religiosa de carácter renacentista en Jerez fueron aportadas, a partir de 1928, importantes pistas en *Documentos para la historia del arte en Andalucía*⁶, pistas escasas, aunque valiosas, que H. Sancho, como veremos a continuación, supo aprovechar para componer su interpretación general del renacimiento en Jerez y comarca. Jerez, en definitiva, ha tenido escaso eco en las historias generales del arte, razón por la cual su arte renacentista ha sido tradicionalmente mal conocido.

Compartimos la opinión del historiador portugués Hipólito Sancho de que existió en Jerez un grupo de artistas que, de manera original, influyó, tanto como los extraños venidos ocasionalmente, en el florecimiento estético de la ciudad en el quinientos, y compartimos su deseo en el sentido de que ese grupo, prácticamente desconocido, hay que sacarlo de la oscuridad y el anonimato⁷.

No es de extrañar, dadas las circunstancias a que antes nos hemos referido, que hasta ahora el mejor tratamiento de la arquitectura jerezana del quinientos lo hayan venido proporcionando, con todos los errores y deficiencias metodológicas que se quiera, las historias del arte provinciales o locales. Podemos citar, entre las más antiguas, la "Guía artística de Jerez de la Frontera" de Mariano Pescador (1914)⁸. Del Catálogo Monumental de España, el tomo correspondiente a la provincia de Cádiz, publicado por E. Romero de Torres en 1934, aún sigue siendo una consulta interesante⁹. Y en esa misma línea de acercar al lector a los edificios más representativos de su ciudad, ningún otro trabajo es tan ameno e imprescindible para el que se aproxima, inicialmente, al arte renacentista de Jerez como la "Guía de arte de Jerez" de Manuel Esteve, probablemente el libro de arte más consultado en Jerez, publicado en 1933¹⁰.

Pero de todos los historiadores del arte locales quien más ha profundizado en la época renacentista ha sido, sin lugar a dudas, Hipólito Sancho de Sopránis, que publicó dos obras claves sobre el asunto. La primera de ellas, *Introducción al estudio de la arquitectura en Jerez*, que vio la luz en 1934¹¹, y la segunda, obra póstuma, *La arquitectura jerezana en el siglo XVI*¹², publicada en 1964 en la revista sevillana Archivo Hispalense.

⁴ J. Camón Aznar comenta en su obra la figura del alarife Andrés de Ribera, atribuyéndole, erróneamente, la realización del palacio de Riquelme (op.cit., p. 352)

⁵ F. Chueca Goitia: *Arquitectura del siglo XVI*, Ars Hispaniae, T. XI, Madrid, Plus Ultra, 1953. Considera este historiador del arte que el Ayuntamiento de Jerez es el mejor edificio de Andalucía occidental, junto con los de Hernán Ruiz II: "tiene las naturales concomitancias de época con los de Hernán Ruiz II: su decorado de esencia arquitectónica, sus labores geométricas recamando lienzos de muro, el uso de la gran estatuaria, etc." (p. 271)

⁶ *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Tomo VI, J. Hernández Díaz: *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*, pp. 9-11, 64 y 79. Tomo IX: *Arte hispalense de los siglos XV y XVI* (1937), pp. 30, 36, 85 y 102.

⁷ Hipólito Sancho: *La arquitectura jerezana en el siglo XVI*, Sevilla: Archivo Hispalense, n.º 123 (1964), pp. 9-76, p. 64

⁸ Mariano Pescador: *Guía artística de Jerez de la Frontera*, Sanlúcar de Barrameda: Imp. De A. Pulet, 1914, 2ª ed.

⁹ E. Romero de Torres: *Catálogo Monumental de España*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1908-1909, pp. 404-440.

¹⁰ M. Esteve: *Jerez de la Frontera. Guía Oficial de Arte*, Jerez: Jerez Gráfico, 1933.

¹¹ Hipólito Sancho de Sopránis: *Introducción al estudio de la arquitectura en Jerez*, <<Guión>>, Revista de la FEC, Jerez, 1934, pp. 21-29.

¹² Hipólito Sancho de Sopránis: "La arquitectura jerezana en el siglo XVI", Sevilla: Revista Archivo Hispalense, n.º 123 (1964), pp. 9-76.

Tanto en una como en otra obra, además de la generosa información erudita -llena de preciosas pistas y ricas sugerencias-, Hipólito ofreció, en primer lugar, un marco explicativo general del Renacimiento en Jerez, situándolo y comprendiéndolo -como en efecto no puede ser de otra manera- dentro del área de influencia del foco sevillano. En segundo lugar, resaltó algunos factores sociales, políticos y económicos, que intervinieron en el esplendor artístico del siglo XVI en Jerez: período de paz después de la Guerra de Granada, cese de las banderías locales, conversión de la economía cerrada medieval en una economía eminentemente comercial y monetaria -centrada en la exportación de productos como el trigo, vino, aceite y ganado-, etc. Y en tercer lugar H. Sancho, señalaba las raíces artísticas inmediatas del renacimiento en Jerez en la fusión de lo ojival con lo mudéjar, lo propiamente renacentista y otros elementos exteriores¹³, fusión donde situaba el aporte más característico de la arquitectura renacentista jerezana.

Tuvieron que pasar cerca de treinta años para que la obra de Hipólito Sancho fuera de una u otra forma continuada. Efectivamente, en 1991, E. de los Ríos da a conocer su trabajo "Arquitectura civil jerezana en el siglo XVI", en la revista Páginas, un trabajo en el que ofrecía unas líneas de interpretación novedosas acerca de la arquitectura civil jerezana del quinientos¹⁴. Al poco tiempo, en 1994, Julia López Campuzano, en un artículo publicado en la revista Trivium¹⁵ y ampliado al año siguiente en forma de libro¹⁶, profundizó en los programas iconográficos de los que la autora denomina "edificios parlantes" del renacimiento jerezano, revelando aspectos del mensaje humanista que encierran sus portadas y patios, y atribuyéndoles un contenido moral ejemplarizante de promoción de la virtud.

3. HERNÁN RIQUEL Y SU CASA-PALACIO.

3.1 Estado de la cuestión.

En su *Introducción al estudio de la arquitectura en Jerez* H. Sancho incluyó la casa palacio de Riquelme, al igual que la portada de la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión de Jerez, en el grupo "indígena", grupo que comprendería edificios severos de líneas, majestuosos en proporciones y noble en lo decorativo.¹⁷ Considera el palacio prototipo de las antiguas casas señoriales de Jerez y señala la semejanza de su estructura con la de otros como los de Benavente y Vargas, estructura que resume así: "Un cuerpo avanzado de un solo piso en su frente y costados, al fondo una construcción de dos precedida de un doble pórtico y al costado izquierdo la escalera que permite el acceso a las habitaciones de la parte superior"¹⁸. Hipólito, siguiendo al pie de la letra a Moreno de Guerra¹⁹,

¹³ Hipólito Sancho de Sopránis: *Introducción ...*, p. 22; "La arquitectura jerezana ...", pp. 2-8.

¹⁴ Esperanza de los Ríos: "Arquitectura civil jerezana en el siglo XVI", Revista Páginas n.º 6 (1991), pp. 53-66.

¹⁵ Julia López Campuzano: "Humanismo y arte en el Renacimiento jerezano", Revista Trivium, n.º 6 (1994), pp. 147-163.

¹⁶ Julia López Campuzano: *Humanismo en la arquitectura del siglo XVI de Jerez de la Frontera*, Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla y Jerez, Sevilla, 1995.

¹⁷ Hipólito Sancho de Sopránis: *Introducción...*, pp. 26-28

¹⁸ *Ibid.*, p. 26

¹⁹ Juan Moreno de Guerra: *Bandos en Jerez*. Los del puesto de abajo, 2ª parte, 1932.

²⁰ Se entiende por *isleta* la finca urbana, exenta, en la que se ubica la casa-palacio.

dice que la formación de la *isleta*²⁰ data de 1538 y que quien contrató la portada del palacio fue Hernán Riquel <<el Viejo>> en 10 de septiembre de 1542, aunque este Hernán Riquel <<el Viejo>>, como luego veremos, no es el comitente sino su suegro.

Estilísticamente, coloca la obra que comentamos junto a dos realizaciones muy destacadas del renacimiento jerezano: la capilla de los Cuenca, en Santo Domingo, y la capilla de los Morales Maldonado, en San Mateo, inspirada en la primera, aunque de ejecución más tardía, y ejecutada por el afamado artífice Andrés de Ribera²¹ en un solar cedido a los Morales precisamente por Hernán Riquel y su mujer Inés Riquel. Esta apreciación de H. Sancho es importante por cuanto constata como una de las influencias más claras de las obras de Andrés de Ribera al palacio objeto de nuestro estudio, hecho, a su vez, que permitiría trazar una misma línea interpretativa, que cruza sin solución de continuidad desde la primera a la segunda mitad del XVI, del renacimiento local.

H. Sancho opina del palacio de Riquelme que es una obra "ostentosa pero muy desigual en su ejecución", señalando como "cosas francamente malas" algunos elementos de los capiteles de sus cuatro columnas²². Califica de "bellos frisos" el superior y el inferior que dan vida a la gran portada y llama la atención sobre el contraste entre los acabados medallones "de los distintos cuerpos" y sus "medallas centrales", de peor terminación.

Destaca el historiador portuense que nuestro edificio está influenciado grandemente por el Ayuntamiento sevillano: "a cuyo piso superior se ha pedido la ventana del segundo cuerpo de la portada así como los genios marinos tenantes del blasón del linaje fundador hállanse también en el cuerpo avanzado del consistorio hispalense..."²³

Ninguna otra información ni comentario hace H. Sancho respecto al palacio de los Riquelme, si bien importa resaltar el hecho de que también emparenta estrechamente, en la *Introducción* que estamos reseñando, el ventanal del palacio de los Ponce, que atribuye a Cristóbal Voisin, con "ciertos miembros del Ayuntamiento hispalense..."²⁴, correspondencias que ponen en conexión directa la portada del palacio de Riquel con el, ciertamente espectacular, ventanal esquinado de la casa de Francisco Ponce de León.

Posteriormente, en su largo artículo <<La arquitectura jerezana en el siglo XVI>>, H. Sancho dedicó algún calificativo suelto como "apreciable", "bella portada", etc., al palacio y su fachada, pero no les dedicó más de un párrafo²⁵, añadiendo esta vez una distinción entre la valía de la traza y la puesta en práctica de la misma, de manos diferentes y de escasa calidad ésta última -como ya dijera en su *Introducción*...-

A pesar de esta poca dedicación del gran historiador portuense al palacio de Riquelme, éste ha seguido llamando la atención de nuestros historiadores del arte. Es así que Esperanza de los Ríos, en el ya mencionado artículo, ofrece un análisis somero, pero interesante, de los aspectos decorativos de la portada, y tras dicho análisis una interpretación de los salvajes con clavos que aparecen flanqueando la ventana superior como: "... un motivo iconográfico procedente de una novela ... "Cárcel de amor" ... (Sevilla,

²¹ Hipólito Sancho de Sopranis: *Introducción*, p. 26-27

²² Suponemos que Hipólito se refiere aquí a la sustitución de los caulículos por cabecillas monstruosas.

²³ *Ibid.*, p. 26

²⁴ *Ibid.*, p. 25

1492)", donde estos personajes significaban el deseo irracional y el vicio y, especialmente, el concepto de "hombre incivilizado" frente al "civilizado", dentro del ámbito del amor cortés y caballeresco.²⁶

De los Ríos señala atinadamente las importantes correspondencias estructurales entre el palacio de Cogolludo y el de Riquelme, aunque este último no quedó terminado "como se puede ver en los seis arranques de las ventanas que, como en Cogolludo, habrían de flanquear biaxialmente la portada"²⁷, haciendo notar la particularidad del empleo, como en el renacimiento español, de las zapatas en dicha fachada. Respecto a la planta del edificio resalta la relación zaguán-patio como fruto de una herencia mudéjar donde "la disposición de éstos seguiría siendo acodada con la finalidad de preservar la intimidad de la casa"²⁸, disposición no totalmente acodada, como después señalaremos nosotros, por cuanto puede verse desde la calle, y a través del zaguán, el primer patio interior al que se alude.

Tras Esperanza de los Ríos, Julia López Campuzano ofreció, en 1994, un trabajo titulado <<Humanismo y arte en el renacimiento jerezano>>²⁹. En él vuelve a insistir sobre el carácter escenográfico de la "fachada-pantalla", carácter teatral que se concibe con la función de "ocultar a la vista del público edificaciones anteriores -posiblemente inconexas-"³⁰. Se detiene esta historiadora en el significado de los medallones que representan bustos de personajes históricos y míticos, diciendo de ellos que: "Se trata de sendas psicomaquias, en las que se enfrentan la Inconstancia con la Fortaleza, representadas por los tondos de Nabucodonosor y la mítica reina Camila, por un lado; y el enfrentamiento Paganismo-Cristianismo, representado por los gemelos Rómulo y Remo y el emperador Constantino"³¹. Por otra parte, las llamativas figuras en altorrelieve que flanquean la ventana superior son para esta historiadora dos Hércules "repetidos por razones de simetría", atribuyéndoles el sentido consabido de Hércules como personaje virtuoso, frente a la interpretación de los dos salvajes dada anteriormente por Esperanza de los Ríos. Luego comenta el contenido de los dos frisos de la fachada, situando la "referencia y clave del programa iconográfico de esta portada" en "un gran tondo con una figura femenina dispuesta frontalmente, que simboliza la Virtud"³². En general, Julia López se decanta por un mensaje de "triumfo de la virtud contra el vicio" que tiene por protagonista iconográfico a Hércules y sus trabajos, identificando las dos fieras afrontadas con que culmina la portada con dos leones relacionados de nuevo con este héroe mitológico y con el mensaje general, ya aludido, de lucha contra los vicios, aunque luego veremos, ésta es nuestra hipótesis, que se trata, más bien, de dos panteras relacionadas con el dios Baco.

²⁵ Hipólito Sancho de Sopranis: <<La arquitectura jerezana en el siglo XVI>>, Archivo Hispalense, n.º 123, p. 23.

²⁶ E. de los Ríos: "Arquitectura civil...", pp. 53-66

²⁷ E. de los Ríos: "Arquitectura civil...", p. 54

²⁸ E. de los Ríos: "Arquitectura civil...", p. 55

²⁹ Julia López Campuzano: <<Humanismo y arte en el renacimiento jerezano>>, Revista Trivium, n.º 6 (1994), pp. 147-164.

³⁰ *Ibid.*, p. 157. No puede decirse, en nuestra opinión, que la fachada sirva exactamente para "ocultar" un interior inconexo, pues la planta revela una organización renacentista del espacio que, aunque no exenta de cierto tradicionalismo mudéjar, confiere cierta unidad de conjunto. Además, los vanos abiertos hacia la calle Alegría y la posibilidad de ver, a través del zaguán, el primer patio, dan a entender algo diferente al supuesto deseo de ocultarse por parte del comitente.

³¹ *Ibid.*, p. 158.

³² *Ibid.*, p. 160.

El posterior trabajo de Julia López, *Humanismo en la arquitectura del siglo XVI de Jerez de la Frontera*, no añade nada sustancial a lo publicado -y ya reseñado- en la revista jerezana *Trivium*.

Hasta aquí el estado de la cuestión sobre el palacio de Riquelme, porque nada más, aparte de los trabajos reseñados, se ha escrito sobre el mismo. Por nuestra parte, las aportaciones que haremos consistirán en desvelar la autoría de la ejecución de la portada, en datarla de manera precisa y en ofrecer nuevos elementos de interpretación del mensaje iconográfico de la misma.

3.2 La casa-palacio.

La casa-palacio de Hernán Riquel está situada, como ya hemos dicho, en la Plaza del Mercado, en la collación de San Mateo, muy cerca de la iglesia de San Mateo, donde la familia Riquelme poseía entierro y capilla propios. El palacio se convierte en elemento configurador del espacio urbano y aporta magnificencia a la plaza, cediéndole ésta la escenográfica grandiosidad que le sirve de marco³³. Las hiladas de sillares de la fachada se prolongan -unos 12 metros más- hacia los laterales de la casa, en dirección a las actuales calles Cordobeses y Alegría, acentuando aún más, de esta forma, el carácter de telón que tiene esta parte frontal de la construcción. Su aspecto, algo macizo y severo, responde un tanto al tipo de palacio español que aún recuerda a las fortalezas de otro tiempo.

La plaza del Mercado, uno de los núcleos mercantiles, lúdicos, etc., más importantes de la ciudad, conectaba con la gran arteria urbana que, zigzagueando, iba desde la puerta de Sevilla a la de Rota. Situada, al mismo tiempo, cerca de la puerta de Santiago, una de las entradas y salidas de la ciudad con más dinamismo, la Plaza del Mercado era en definitiva el marco privilegiado donde iba a tener lugar la transformación de unas casas amalgamadas de sabor morisco en un imponente palacio "al gusto romano".

El palacio es un edificio exento, pues forma una isleta o manzana aislada, ocupando enteramente su fachada principal, la que mira al este, uno de los lados de la plaza, dominando así, a manera de fondo en perspectiva, su amplio espacio casi rectangular. Otra fachada del palacio, la orientada hacia el sur, mira a las actuales calle Alegría y Rincón Malillo. Por el norte mira a la calle Cordobeses y plaza de Becerra, haciéndolo por el oeste hacia la calle Consolación. Esta orientación no fue, con toda probabilidad, fruto de una libre elección sino de una circunstancia determinada, la de poseer Hernán Riquel y su familia, desde hacía tiempo, sus casas principales en dicho solar.

El palacio consta de una sola planta, aunque parece que en su diseño primitivo había sido concebido con dos plantas, dado que aún se conservan los arranques de las cuatro ventanas del cuerpo superior, no terminado, y que debían flanquear, biaxialmente, la portada. Solo llegó a terminarse la doble altura en el cuerpo central de ésta, adquiriendo en el resto de la fachada una media altura coronada por una cornisa que la recorre por entero. Alcanza también la doble altura la parte posterior del palacio que da a la calle Consolación, pero este espacio concreto es ya datable en el siglo XVIII.

³³ A. Cámara: *Arquitectura y sociedad en el siglo de oro*, Madrid, 1990, p. 210, donde se presenta un estudio sobre las plazas como espacios referenciales de los palacios renacentistas, es decir, donde se habla del carácter escenográfico que poseen dichos palacios.

La isleta que conforma el edificio tiene actualmente una superficie de unos 1.100 metros cuadrados, resultado de una serie de agregaciones a la finca original de los Riquel, quienes fueron añadiendo otros solares colindantes con el principal³⁴ como si de un organismo vivo se tratara³⁵. Efectivamente, también el solar que ocupa la misma portada fue pedido por Riquel al Cabildo a cambio de ceder otro solar junto a los linderos de sus casas³⁶.

Por su parte, Hipólito Sancho, parafraseando a Moreno de Guerra, afirma que "la masa del edificio" ya existía en 1535 y que la construcción de su fachada, en 1542, respetó su estructura básica, consistente en un doble pórtico y, al fondo, la parte residencial o privada. Esta fue, probablemente, la reforma más significativa que haya experimentado el palacio, pues trató Hernán Riquel de dar un aspecto italiano, clásico, a lo que era un edificio híbrido y carente de unidad.

En cuanto al estilo general, y como ya han observado E. de los Ríos³⁷ y J. Campuzano³⁸, el palacio de Riquelme estaría dentro de la línea del palacio renacentista de Cogolludo, en Guadalajara, primer palacio renacentista español, mandado a construir por Luis de la Cerda y Mendoza y levantado entre 1479 y 1492³⁹. En el palacio jerezano vemos la misma disposición que en la del alcarreño, es decir, está situado al fondo de una plaza, está escenográficamente exteriorizado hacia ésta a través de la fachada, se aprecia en él el mismo predominio del macizo sobre el vano, queda igualmente presidido por un efecto de horizontalidad derivado de la composición de su fachada y expresa la imagen grandilocuente de la persona de su noble propietario⁴⁰. Sin embargo, y a pesar de las semejanzas señaladas, cabe poner en duda el hecho de que el autor del palacio de Hernán Riquel se inspirase en el de Cogolludo ni que, acaso, hubiera conocido, de la manera que fuere, el tratado del italiano Filarete, de donde el autor del de Cogolludo sacó, probablemente, la inspiración para levantar aquél edificio⁴¹.

³⁴ Por diversos documentos conocemos las distintas compras que H. Riquel hizo a vecinos suyos en diferentes momentos con destino, probablemente, a servir como bodegas, almacenes de granos, etc. Véase APNJE, Rodrigo de Rus, 1547, fl. 872r-873v.

³⁵ La formación evolutiva del solar del edificio que comentamos fue configurándose de forma parecida a como las manzanas islámicas se ampliaban o contraían, imitando en esto a los organismos vivos. Véase Lleó Cañal: *Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, p. 34.

³⁶ AMJE, A.C., 1543, f.º 473v-474r.

³⁷ Esperanza de los Ríos: *Arquitectura civil...*, p. 54.

³⁸ Julia Campuzano: <<*Humanismo y arte en el renacimiento jerezano*>>, Trivium, n.º 6 (1994), p. 157.

³⁹ Margarita Fernández Gómez: *Los grutescos en la arquitectura española del protorenacimiento*, Valencia, 1987, pp. 43-47.

⁴⁰ Tanto uno como otro palacio carecen de contrafuertes, torres de defensa, etc. Han perdido por completo su carácter de fortaleza, sirviendo únicamente como residencia civil para el noble que está interesado, sobre todo, en manifestar su status social encumbrado. Ello es fruto de una prohibición, vigente entonces, de los Reyes Católicos de construir torres, etc., en los palacios e iglesias (véase Caveda: *Ensayo histórico...*, p. 433), pero también síntoma claro de la influencia del arte italiano sobre el renacimiento español (véase Martín González: *La arquitectura doméstica en Valladolid*, Valladolid, 1948, p. 56).

⁴¹ En el palacio de Cogolludo se han querido ver precedentes italianos de inspiración, concretamente en el dibujo que hizo Filarete para el Banco de los Médici en Milán, incluido en su tratado de arquitectura escrito entre 1461 y 1464 (véase Margarita Fernández, *ibid.*, pp. 48 y 49). De este dibujo de Filarete se ha dicho que era fruto de una fusión intencionada de formas florentinas y lombardas, réplica del palacio Médici, pero aproximándose más a la tradición arquitectónica de Milán (véase Ludwig H. Heyndereich y Wolfgang Lotz: *Arquitectura en Italia, 1400-1600*, Madrid, 1991, p. 166; y V. Lampérez: *artículos sobre arquitectura: los Mendoza del siglo XV*, Fototipia de Hauser y Menet, Madrid, 1916, p. 56).

El elemento clave del palacio de Riquelme es el gran lienzo que constituye su fachada principal. Mide 27 metros de longitud y casi exactamente en su centro se erige una portada de 9 metros de altura, portada donde se concentra toda la decoración y simbología renacentistas que reflejan el mensaje humanista complejo que luego comentaremos.

La estructura de la portada se reduce a un vano adintelado, enmarcado por molduras lisas y escalonadas que terminan, por su parte inferior, en un zócalo sobre el que se asienta toda la fachada. En la arquitectura renacentista andaluza está muy extendida, aunque no sea norma, la práctica del uso del dintel para los edificios civiles -influjo morisco-, reservándose el arco para las construcciones religiosas⁴². En la portada del palacio de Riquelme, también son de claro sabor morisco otros detalles: 1º/ la moldura que encuadra todo el vano, semejante a los arrabás musulmanes, y 2º/ el uso, en el dintel despiezado en dovelas, no de una como clave, sino de dos⁴³.

El vano que estamos comentando está flanqueado por dos pares de columnas adosadas, de fuste estriado en los dos tercios superiores y liso en el tercio inferior, tramos éstos separados entre sí por un anillo. De proporcionado grueso y leve éntasis, estas cuatro columnas se apoyan en un plinto compartido por cada pareja de ellas que a su vez se asienta sobre el zócalo, el cual se prolonga unos 12 metros por las calles Alegría y Cordobeses.

Los capiteles de estas dos parejas de columnas son de tipo iconográfico, es decir, los caulículos clásicos han sido sustituidos por pequeñas cabecillas humanas de niños, seres monstruosos, etc.. Dichas cabecillas -todas distintas entre sí y de desigual calidad artística- han sido talladas toscamente y tienen el cuello escorzado, dando la sensación de cierta angustia, de asfixia. Este tipo de capitel lo encontramos también, quizás por motivos nada casuales, en el balcón esquinado del palacio de los Ponce de León, aunque es cierto que están extendidos por toda España, remontándose su origen a Bramante, quien lo consagró en Italia⁴⁴. No es de extrañar que estas cabecillas, faltas del recto espíritu del purismo clásico, fueran acogidas con entusiasmo por los constructores hispanos⁴⁵ y por los alarifes jerezanos.

Las jambas de la puerta ostentan cuatro medallones en relieve dispuestos simétricamente a ambos lados de la puerta. Los cuatro están identificados mediante inscripción tallada en ellos. El medallón de la parte inferior de la derecha representa a Nabucodonosor, figurando en su lado opuesto un medallón que representa a la mítica reina Camila Magna, personaje creado por Virgilio en *La Eneida*. El medallón superior de la derecha representa a Constantino, emperador romano que promulgó (Edicto de Milán) la liberalización del cristianismo. El tondo opuesto, a la izquierda de éste último, es el que representa a los hermanos Rómulo y Remo, míticos fundadores de Roma.

Sobre el dintel, el escudo de la familia Riquelme es sostenido por dos personajes míticos dispuestos también simétricamente y a eje de la puerta, son los tenantes o "petafyos" que aparecen citados en la escritura que ofrecemos transcrita en el Apéndice documental.

⁴² Chueca Goitia: *Arquitectura del siglo XVI*, Ars Hispaniae, T. XI, Madrid, 1953, p. 201; Lampérez: *Arquitectura civil española*, Madrid, 1922, T.I, p. 355.

⁴³ C. Féliz Lubelza: *El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la arquitectura pública*, Granada, 1979, p. 98 y p. 163.

⁴⁴ Martín González: *La arquitectura doméstica...*, p. 148.

⁴⁵ José Camón Aznar: *La arquitectura plateresca*, CSIC, Madrid, 1945, T.I, p. 43-44.

El entablamento está ricamente labrado en la portada; como forjado del primer piso recorre toda la fachada e incluso se prolonga unos doce metros por las calles Alegría y Cordobeses, dando lugar a una línea de sombra que atempera las lisas superficies al mismo tiempo que acentúa la horizontalidad de la fachada. El arquitrabe y la cornisa se decoran con molduras de ovas, flechas y cuentas. En el friso correspondiente al paño central se disponen tres tondos: uno central -un personaje femenino con larga cabellera- y dos a los lados, simétricamente situados respecto al primero, y todo ello rodeado por representaciones de animales fantásticos. Bajo el friso, y en los ángulos tanto interiores como exteriores de las columnas, aparecen cuatro bustos, dos de los cuales quizás podrían corresponder a los comitentes. En los paños correspondientes al eje de las columnas aparecen relieves míticos que muestra, el de la derecha, a Hércules luchando con el león de Nemea, y el de la izquierda a Hércules luchando con el centauro Neso.

Encima del entablamento que acabamos de describir se dispone el segundo cuerpo de la portada, pero utilizando como transición entre uno y otro un pedestal quebrado y liso. Sobre este pedestal están colocadas las figuras de hombre y animal que, situadas simétricamente en el eje de las columnas, flanquean la hornacina ciega que constituye la parte central de este segundo cuerpo o ático de la portada. La hornacina queda enmarcada por dos pares de columnas abalaustradas que, como las adosadas del primer cuerpo, no tienen función estructural alguna, sino decorativa. El fuste de estas columnas está dividido en tres tramos, separados entre sí por anillos. Sus capiteles parecen de orden corintio, habiendo sido reemplazados los caulículos por cabecillas de infantes o querubines, los cuales se asemejan mucho a los que aparecen en los capiteles de las dos columnas abalaustradas de la ventana esquinada del palacio de los Ponce. En un plano más profundo, se encuentran en la parte más alta de la portada de Riquelme, y también enmarcando la mencionada hornacina, dos columnillas, de tres cuartos, con fuste liso y capitel corintio.

Sobre los anteriores elementos de sostén se dispone un segundo entablamento sin decorar y sobre éste un pedestal liso donde se encuentra el elemento compositivamente más curioso de la hornacina que venimos comentando. Se trata de las dos zapatas que acortan el vano, elementos éstos respecto a los que existen opiniones encontradas, ya que frente a la opinión de C. Aznar⁴⁶, que considera la zapata como un elemento anticlásico, V. Nieto⁴⁷ opina que su uso contaba con el aval italiano pues, aunque de uso restringido, también la zapata aparecía en los edificios y representaciones italianos.

En el mismo nivel del pedestal donde se encuentran las curiosas zapatas se localizan una pareja de flameros llameantes y una pareja de ángeles trompeteros, cumpliendo unos y otros una función en la parte alta de la portada similar a la que cumplen, en el nivel inferior, los hombres con clavos, quedando la decoración, de esta forma, escalonada y eslabonada armoniosamente unos niveles con otros.

En el tercer y último entablamento descubrimos un artístico arquitrabe formado por molduras de cuentas y barra, así como por una segunda moldura de denticulos, quedando la cornisa, situada arriba, cubierta por una tercera de ovas y flechas. Entre arquitrabe y cornisa existe un friso profusamente decorado y en cuyo paño central se halla una cabeza masculina flan-

⁴⁶ Camón Aznar: *La arquitectura plateresca*, pp. 43-44.

⁴⁷ V. Nieto: *La arquitectura el renacimiento en España, 1488-1599*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 42-43.

queada por animales. En los paños más pequeños y sobresalientes destacan, sirviendo como sostén de la referida cornisa, una figura humana genuflexa a la izquierda y otra de un bóvido a la derecha.

Aún más arriba, coronando la ventana, se ubican dos animales, que representan panteras, afrontados y encadenados por el cuello y dispuestos simétricamente respecto al eje de la portada. A sus lados, flameros semejantes a los del nivel inferior.

En el punto más elevado de la portada, y en el mismo eje de la composición, se ha colocado una máscara, la cual guarda semejanza, otra vez, con la máscara existente en el friso inferior izquierdo del balcón de los Ponce de León. Por encima, finalmente, una cornisa discurre por todo el espacio delimitado de la monumental portada aquí descrita.

Para terminar la descripción que venimos haciendo de la fachada oriental del palacio señalamos la existencia de un vano a la izquierda de la portada. La falta de correspondencia de este vano con otro, que no existe, en el lado de la derecha nos hace pensar que su realización se debió probablemente a necesidades generadas por una estancia interior, sin más preocupación por la armonía decorativa de la fachada, dato éste que vuelve a poner de relieve el importante papel que juega el comitente sobre todo cuanto concierne a la obra de la portada de su casa.

En las esquinas de la fachada destacan unas columnas cantoneras de capitel corintio y fuste liso, muy erosionado éste, que dotan al palacio de cierto aire rústico aunque la función de estas columnas, en realidad, se reduce básicamente a aumentar la resistencia de las esquinas de la casa ante los roces producidos por carretas, etc.

En cuanto al análisis del interior del palacio hemos de señalar la dificultad de realizarlo dado el estado ruinoso en que actualmente se encuentran sus muros, estancias, crujías, arcos, patios, etc. No obstante, es destacable el hecho de que su planta no parece haber sufrido muchas variaciones a pesar del paso de los siglos y de los inquilinos diversos que en él han vivido. Creemos que la estructura del edificio es, básicamente, la que aún puede contemplarse accediendo a su interior.

Observando la planta de la isleta o finca se observa, en primer lugar y como nota dominante de la misma, la irregularidad de su forma y, en consecuencia, la ausencia de un plan director sujeto a las normas de composición del lenguaje clásico. Esta forma se acerca a la de un trapecio al que le faltara la esquina izquierda, pues la isleta se adapta a las lindes trazadas por las calles Alegría y Rincón Malillo, y ello pese a que Hernán Riquel, al menos para la parte delantera del edificio, intentó satisfacer ciertos deseos de regularidad y simetría al solicitar al Concejo un pedazo de solar público en la plaza del Mercado para cuadrar lo más posible la finca y construir, como ya se ha dicho, la portada antes descrita. Con todo, el interior del edificio se ajusta en términos generales a la comentada irregularidad del perímetro de la finca, con lo que podríamos afirmar que se trata de una planta máctica⁴⁸, producto de construir progresivamente las estancias del palacio desde dentro hacia fuera.

La otra nota dominante de la planta es la presencia de tres patios -que abarcan casi la mitad de su superficie- alrededor de los cuales se estructura la disposición de las crujías, dependencias, etc., de la casa. La forma de la isleta, más dimensionada en profundidad que

en anchura, obligará al conjunto a buscar la luz en estos patios más que en el exterior, hecho que, a su vez, condicionará la forma alargada de las estancias.

En definitiva, la irregularidad o asimetría señalada nos lleva a considerar la planta de este palacio como obra de raigambre tradicionalista y fuerte sabor mudéjar, si bien el espíritu del renacimiento ha marcado su regularizadora impronta sobre todo en la crujía paralela a la fachada de la Plaza del Mercado y en el enfilamiento del zaguán con la puerta de entrada y con el primer patio. Este contraste entre viejas y nuevas formas será, en suma, lo más característico de la casa-palacio de Hernán Riquel.

Pero hagamos un recorrido un poco más detenido por la planta del edificio, empezando por su parte delantera.

Traspassando la monumental portada encontramos una casapuerta o zaguán dividido en dos tramos⁴⁹ y enfilado con respecto a la puerta de entrada y al patio primero, aunque no está absolutamente centrado en relación con éstos sino levemente escorado hacia la derecha. El primer tramo, casi cuadrado, es de la misma longitud que la crujía posterior a la fachada, siendo el segundo tramo de idéntica forma pero más pequeño. El segundo tramo del zaguán está delimitado por cuatro arcos de medio punto que apean sobre finas columnas monolíticas, de mármol y capiteles corintios de hojas.

A ambos lados del zaguán se sitúa la crujía posterior a la fachada, crujía que mide unos 11 metros de largo y cuya cubierta era de tejas. Dado el carácter más cercano a la plaza y, por tanto, menos íntimo de este espacio, debieron situarse aquí las cuadras del comitente, que quedarían iluminadas, por la parte que mira a la calle Alegrías, o sea por el lado izquierdo de la crujía, gracias a un óculo o lucero, y por el lado derecho, es decir, por el lado que mira a la calle Cordobeses, por un vano adintelado.

Junto a esta primera crujía comentada, y antes del patio primero, se sitúa una pequeña dependencia que quizás tuviera algún uso de carácter religioso, como capilla. Fundamos esta suposición en nuestro conocimiento seguro de que el palacio contaba con una, como se deduce de una obligación de deuda, que hemos podido localizar entre las escrituras del Archivo de Protocolos Notariales (APNJV), contraída por Riquel con el escultor flamenco llamado Angelberto, a quien el jerezano debía tres ducados de oro por dos retablos pequeños que el artista le había hecho⁵⁰. Junto a la primera crujía y a ambos lados del zaguán pueden identificarse aún restos de escaleras muy destruidas que darían acceso a una segunda planta del edificio.

Trasponiendo el zaguán se accede al patio de armas o patio apeadero, espacio que puede divisarse desde la misma plaza del Mercado y que, en consecuencia, carece de funcionalidad defensiva alguna. La importancia de este patio abierto, casi una prolongación intencionada de la plaza misma, frecuentado por la aristocracia, la familia, los mercaderes y ricos labradores, etc., debió ser, efectivamente, la de espacio protocolario de recepción de visitas, pues el caballero veinticuatro Hernán Riquel las tendría, abundantes, en su calidad de hombre de negocios, rico hacendado, cabeza de linaje y regidor de la ciudad, de tal modo que la proyección social del comitente quedaba recogida no solo en una portada que

⁴⁹ Ya Martín González (*La arquitectura doméstica...*, p.65) hizo ver que las casas renacentistas de planta muy alargada presentaban un zaguán también muy alargado o dividido en dos tramos, como es el caso del palacio de Riquelme.

⁵⁰ Véase APNJV, A. García Copín, 1553, f.º 460 y ss.

⁴⁸ Fernando Chueca Goitia: *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Ed. Dossat, Madrid, 1947, p. 44

reflejaba poder y fortaleza, sino también en la disposición, tan andaluza, de un patio que invita al diálogo, al negocio, a lo público.

Este primer patio tiene una forma trapezoidal, mide unos 13 por 15 metros y está delimitado, en los frentes norte y sur, por sendas galerías de la misma medida. La galería de la derecha aparece cerrada mientras que la de la izquierda queda abierta mediante tres grandes arcos de ojiva que se apoyan sobre columnas de mármol, todas con éntasis y capiteles de orden toscano diferentes entre sí.

Por el lado occidental el patio está delimitado por un muro exento con tres vanos. El vano de enmedio es curvo y corresponde a la entrada. A los lados de éste se sitúan otros dos, adintelados, que cumplen el papel de ventanas, simétricamente colocadas y de clara ascendencia serliana. Sobre este primer cuerpo constituido por los vanos se dispone un entablamento dórico con el friso dividido en triglifos y metopas de páteras, flores de lis y juego de cadenas en las esquinas, pero ésta es una construcción del siglo XVIII que, según parece, intenta otorgar un aire de arco triunfal romano a lo que es la entrada al recinto privado de la casa, al gusto del estilo neoclásico.

Del patio apeadero, y a través de la galería de arcos ojivales, pasamos a un jardín rectangular que organiza un recinto de una cierta independencia en el conjunto del palacio. Está elevado casi un metro sobre el patio principal, asentándose en uno de sus lados una construcción de doble altura que sigue el quiebro formado por la confluencia de la calle Alegría con la de Rincón Malillo. El jardín se abre por su lienzo a la calle Alegría mediante tres vanos, enrejados, de arcos de medio punto, hecho que vuelve a poner en comunicación visual lo que ocurre dentro con lo que ocurre fuera de la casa. En el centro de este jardín pudo estar alguna fuente, quizás circular, que dotara al lugar de ese tono, tan querido en el Renacimiento, de reposo y tranquilidad.

Tras sobrepasar la portada dórica, al gusto neoclásico, a la que nos hemos referido se accede al área de la casa eminentemente privada. También este área, como la otra más pública, se estructura alrededor de un patio-jardín, pero más pequeño, de unos 8 por 9 metros, dimensiones que quizás fueron, originariamente, las mismas que las del patio apeadero, es decir, de unos 13,5 metros. Fundamos esta suposición en el hecho de que, por el lado oeste, se construyó en el siglo XVIII una sala que distorsiona la forma que el palacio debió tener en esta zona, sala que, junto a la estancia situada en el lado sur, constituye un conjunto disarmonico -hoy arruinado- de tres alturas, cuando en el resto de la casa-palacio se impone claramente la doble planta.

El frente más hermoso de este pequeño patio es el lienzo de poniente, donde se abría una galería constituida por cinco arcos carpaneles con ménsulas o cartones en sus claves, arcos que apoyaban sobre pilares con semicolumnas adosadas. En el siglo XVIII, buscando probablemente la ampliación de la parte habitable de la casa, se cegaron completamente dos de estos vanos, quedando también cegados todos los de la parte inferior, en cuyo lugar se abrieron ventanas-puertas al patio con objeto de incorporar esta galería al resto de la edificación.

El lienzo norte de este patio privado se cierra con una crujía de unos 4 metros que, sin interrupción, es la misma que recorre el palacio por toda su banda de poniente, conectando los dos patios y conectando con la crujía posterior que linda con la calle Consolación. Es de una sola altura y en ella, aunque en la parte más cercana al zaguán, se supone que se encontrarían las dependencias del servicio.

En el área delimitada por la linde entre estas dependencias y la gran crujía posterior que luego comentaremos existe un curioso vano elevado con varios escalones. En dicho vano aparece un pequeño arco lobulado, de escayola, que dota a este espacio de tránsito de un pintoresco sabor mudéjar. En esta misma área se encuentran también, ocultos bajo capas de yeso y cal, restos de capiteles de claras características góticas, vestigios de construcciones más antiguas.

Por último, señalar que la fachada dieciochesca de la gran crujía posterior, la de poniente, que mira a la calle Consolación. En la parte superior de dicha fachada se abren tres vanos, uno central, el balcón, y otros dos, situados simétricamente a los lados de éste, formados por ventanas adinteladas. En la parte inferior, y a eje de los vanos anteriores, se disponen otras tres ventanas adinteladas y enrejadas.

3.4. La "obligación de obra" entre Hernán Riquel y Fernando Álvarez.

La localización del documento donde figura la "obligación de obra" del palacio de Riquelme se ha llevado a cabo siguiendo la pista que proporcionó Moreno de Guerra en la segunda parte de su obra *Bandos en Jerez*⁵¹. El historiador Hipólito Sancho también se guió de esa pista en su "Introducción al estudio de la arquitectura en Jerez" cuando, refiriéndose al palacio, escribió: "Casa de los Riquelme, en el Mercado. Ignoramos el autor de esta bella portada, mejor concebida y dibujada que llevada a la ejecución. Solo se sabe por diferentes documentos del archivo de la casa que la masa del edificio existía en 1535, formando una isleta, y que en 10 de Septiembre de 1542 Hernando Riquel, el Viejo, concertaba la referida obra con un maestro, cuyo nombre omite la nota del archivo familiar"⁵².

Es extraño, por un lado, que Hipólito Sancho atribuya a Hernando Riquel, el Viejo, y no a Hernando Riquel "veinticuatro", el encargo de la obra de la portada del palacio, cuando Moreno de Guerra, buen conocedor del Archivo de los Riquelme, dice claramente⁵³ que fue el "veinticuatro" y no el Viejo quien dio tal obra a un maestro albañil. Y por otro lado resulta también extraño que H. Sancho no acudiera a los pocos volúmenes notariales que existen de 1542 para localizar, en el día 10 de Septiembre de dicho año (como señala Moreno de Guerra), la escritura reveladora de todos los detalles de la fachada: nombre del albañil, del comitente, fecha exacta, etc. ¿Por qué no lo hizo con tantas pistas como tenía? No lo sabemos.

En definitiva, localizar el documento deseado era cuestión, solamente, de buscar en los días 10 de Septiembre de cada tomo de 1542 que se conserva en el Archivo de Protocolos Notariales de Jerez (APNJF). En efecto, localizarlo no ha sido una tarea difícil, aunque dicha escritura, por alguna extraña circunstancia, está formalizada el día 11 de Septiembre y no el día 10 como dice Moreno de Guerra y repite H. Sancho.

Así pues, el 11 de Septiembre de 1542 en Jerez y ante el notario Rodrigo de Rus⁵⁴, se conciertan y obligan, de una parte el caballero "veinticuatro" Hernán Riquel y, por otra, el alba-

⁵¹ Juan Moreno de Guerra: *Bandos en Jerez. Los del puesto de abajo*, 2ª parte, 1932, p. 44.

⁵² Hipólito Sancho de Sopranis: *Introducción...*, p. 26.

⁵³ Juan Moreno de Guerra: *Bandos en Jerez...*, p.44.

⁵⁴ APNJF, Rodrigo de Rus, 1542, folios 1243r-1245v.

ñil Fernando Álvarez con los testigos correspondientes. Por ese contrato Fernando Álvarez se comprometía a “faser e labrar” una portada con una ventana y parte del interior de la casa que Fernando Riquelme poseía en la Plaza del Mercado, según unas determinadas condiciones económicas y laborales que pasamos a comentar.

El sistema empleado en el contrato es el conocido como “destajo”, por el que el cliente establece unas condiciones temporales, económicas, laborales, etc., que el albañil debe acatar. En este tipo de contrato la duración de la obra suele fijarse rigurosamente y, efectivamente, en nuestro caso también ocurre así, determinándose dicha duración en un total de cinco meses, exactamente desde primero de diciembre de 1542 hasta primero de mayo de 1543.

En cuanto a las condiciones económicas, la cantidad es fijada al tiempo de contratar y se establece en 50.000 maredvedís, los cuales serían pagados al albañil en tres plazos. El primer plazo el día en que empezara la obra, el segundo cuando estuvieran terminados los dos tercios de ella, y el último plazo cuando ya la obra estuviera terminada por completo.

En este sistema contractual es el maestro albañil quien debía encargarse de pagar los jornales a los oficiales y maestros que trabajasen a su cargo. Él es el maestro principal de la obra, el responsable de que todo funcione adecuadamente, desentendiéndose el cliente de esta tarea. Con respecto a los materiales, y aunque esto no es extensivo a todos los contratos a destajo, es el cliente, Hernán Riquel, quien asume los gastos de materiales así como la obligación de colocar “a pie de obra” dichos materiales. También Hernán Riquel se responsabiliza de la calidad de la piedra a utilizar, especificándose en el contrato que ha de ser <<piedra de martalilla>>, procedente de las canteras del Puerto de Santa María y de la dehesa de Martelilla, en el término de Jerez.

Hemos de señalar aquí que el sistema “a destajo” era el preferido por los maestros albañiles cuando se trataba de hacer obras de gran volumen u obras muy concretas. Para el maestro este sistema era más ventajoso que el conocido como “subasta a la baja”, modelo frecuentemente empleado en Jerez a lo largo del siglo XVI. Sin embargo, también en el contrato a destajo el cliente llevaba la mejor parte, pues además de hacer recaer toda la responsabilidad y riesgos en el maestro albañil, disfrutaba de la garantía que suponía, según cláusulas que figuraban en la escritura, de una inspección final “a vista de maestros”⁵⁵, inspección final de otros peritos en la materia sin la que el cliente, Hernán Riquel, no daría su visto bueno definitivo. Esta garantía de que la obra iba a tener la calidad adecuada revela quizás cierta desconfianza del comitente hacia el artífice y agrava la servidumbre jurídica que dicho artífice debía asumir.

Otra observación que debemos hacer sobre esta obligación de obra es que las condiciones laborales y jurídicas del contrato aparecen manifiestas en un tono de gran rigurosidad en cuanto al cumplimiento de los compromisos contraídos por ambas partes, aunque esta rigurosidad no es excepcional de este encargo de obra, sino práctica habitual de la época para estos casos.

En una primera parte del conjunto de cláusulas figuran todos los derechos y obligaciones del cliente, Hernán Riquel, frente al alarife, Fernando Álvarez, y en una segunda parte figuran otros derechos y obligaciones esta vez del alarife respecto al cliente. Las exigencias jurí-

⁵⁵ Martín González : *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, p. 43.

dicas de Hernán Riquel son muy severas : obliga al alarife a la ejecución personal de la obra⁵⁶ y le exige dedicarse exclusivamente a ella, sin aceptar ningún otro encargo mientras dure el trabajo contratado. Si incumple esta condición, Riquel podrá elegir a otra persona para que termine la obra, elección cuyos gastos tendría que costear, “de llano en llano”, el maestro Álvarez. Para el caso de que surgiera este problema, Álvarez declara en el contrato que comentamos que renunciaría a todo juicio que aclarase la situación, obligándose a pagar en efectivo los gastos que se generasen, es decir, que asumiría, a manera de “ejecución como por debda liquida e como cosa juzgada”, el coste de la posible disputa.

Las defensas jurídicas de Álvarez respecto a Hernán Riquel son de menor entidad y se limitan esencialmente a que si Riquel no cumple lo pactado la justicia pueda apremiarlo para que pague lo estipulado “como si lo susodicho oviese así pasado / en pleytos por sentencia e cosa juzgada”, pero no como “deuda liquida” reconocida. Es decir, si Álvarez incumple, Álvarez paga inmediatamente, pero si incumple Riquel, Riquel tendría que verse apremiado por la Justicia para pagar. En definitiva, un caballero puede, por sí mismo, hacer cumplir un contrato a un artesano, pero no al revés. Hay aquí, en resumen, ciertas ventajas y libertades para el cliente frente a cierto sometimiento y estrechez jurídica para el artífice.

En otro orden de cosas, hemos de resaltar de la obligación de obra que estamos comentando el importante asunto del modelo o “traça” que en ella se menciona, ya que, como es sabido, en las trazas se especificaban las particularidades formales e iconográficas a las que el maestro debía ceñirse estrictamente⁵⁷. En nuestro caso, la traza había sido aprobada de antemano, al parecer, por el cliente y formalizada ante el mismo escribano Rodrigo de Rus, aunque dicho modelo o “traça”, añade la escritura, quedaba en poder de Hernán Riquel. El documento dice exactamente : “... La cual dicha obra ha de yr fecha conforme a la de muestra e traça questá en un papel / que dello tenemos fecho e señalado questa en poder de mi el dicho / Hernán Riquel firmado de mi nombre e de la firma del escribano publico de yuso escrito ..”

Respecto a las trazas de las obras de arquitectura H. Sancho afirma que era habitual en la época que estamos comentando que los alarifes encargasen y pagasen determinadas cantidades a los autores de las composiciones y dibujos (“traças”) que luego ellos ejecutaban⁵⁸. En el contrato del palacio de Riquelme, o de Riquel, sabemos que existe una traza hecha y asumida, de mutuo acuerdo, por Riquel y Álvarez. Se omite el nombre del autor de ella, ¿se ha de suponer, por ello, que es el mismo Fernando Álvarez?. Es probable, aunque también pudiera ser un dibujante contratado y anónimo que copia o se inspira en un libro de arquitectura de la época. A favor de Álvarez -aparte de que el documento no dice otra cosa en contrario- está el hecho de ser nuestro maestro albañil quien aparece como tracista en otro documento⁵⁹ cinco años más tarde y también con el mismo comitente, de lo que se deduce -a pesar del

⁵⁶ Lázaro Rokiski : *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*, Exema. Dip. Provincial de Cuenca, Cuenca, 1985, p. 17 : “casi todos los contratos estaban redactados de tal manera que permitía al artífice ceder a sus compañeros la obra con las mismas obligaciones y derechos que él tenía”. Por tanto, que se especifique lo contrario en nuestra “obligación de obra”, es decir, que sea Álvarez quien tenga dedicación exclusiva a la obra, es una peculiaridad digna de tener en cuenta.

⁵⁷ Fernando Marías : *El largo siglo XVI*, Ed. Taurus, Madrid, 1989, p. 464.

⁵⁸ Hipólito Sancho : *La arquitectura jerezana...*, p.18

⁵⁹ APNJF, Rodrigo de Rus, 1547, folios 872-878.

clima jurídico-formal de mutua desconfianza que antes comentamos- una satisfacción de Riquel por el trabajo de Álvarez y entendimiento mutuo entre nuestros dos personajes, caballero y artista.

Sea como fuere, lo importante es resaltar fenómenos o circunstancias ya conocidos, a saber, que la propiedad intelectual no tenía entonces, ni de lejos, la importancia que hoy tiene y que si el proyecto se modificaba sobre la marcha, su autor/ejecutor ni tenía derecho a la protesta ni los cambios de gusto de quien pagaba el encargo, en realidad, parecían incomodarle demasiado. De hecho, no parece en nuestro caso que Álvarez (aun siendo posible autor de la traza o proyecto) dijera nada ni se opusiera en absoluto a los cambios que iba a introducir Riquel, quien seguramente se sentía, de algún modo, autor secundario de la obra a ejecutar o, en todo caso, celoso vigilante de la hechura de la portada de su casa. Álvarez, sin duda, acató las modificaciones introducidas por el comitente. Veamos.

TRAZA ORIGINAL DE ÁLVAREZ (?)	MODIFICACIONES INTRODUCIDAS POR RIQUEL
Tamaño de la puerta inferior a la de la portada de la casa de Fernando de Syles, escribano.	Igual tamaño que la puerta de la portada de la casa de Fernando de Syles
Un escudo en cada uno de los dos pares de columnas centradas en la portada.	Eliminación de dichos escudos
Un catón en el medio de dicha portada.	Eliminar el catón y colocar en su lugar el escudo "con mis armas" y a sus lados dos "petafyos" que lo sujeten.
Dintel liso.	Dintel de la puerta decorado en sus esquinas con cuatro o cinco medallones.
Veneras que rematan las columnas.	Eliminación de las veneras
"Dos niños figurados con dos bastones"	Sustitución de los niños por dos salvajes.
Talla "questa en los pontyspricios" y talla que está entre las columnas.	Eliminación de dichas tallas.
Friso que está encima de las columnas (ángulos internos y externos)	Añadir a dicho friso "cuatro rostros dos de varones e dos de hembras".
Columnas que no llegan al arquitrabe.	Columnas que lleguen al arquitrabe.

No obstante dichas modificaciones, y teniendo en cuenta la fachada que hoy se conserva, suponemos que otros elementos decorativos que en ella aparecen y sobre los que nada se dice en el documento que estamos comentando, no fueron modificados y permanecieron igual que en la traza original⁶⁰. Estos elementos son, para el friso superior, los siguientes :

SITUACIÓN	ELEMENTOS NO MODIFICADOS
Tramo sobre las columnas.	Los relieves de Hércules.
Tramo central.	Medallas y animales fantásticos (grifos)
Entablamento sobre las columnas abalaustradas.	Los putti trompeteros.

y para el friso superior, estos otros:

SITUACIÓN	ELEMENTOS NO MODIFICADOS
Friso superior.	Figura central del dios Baco, animales de sus sacrificios y anciano sátiro, más animal fantaseado.
Remate de la portada.	Dos panteras afrontadas.

⁶⁰ En las trazas, y en lo que respecta al terreno iconográfico, existen con frecuencia lagunas en los contratos que serían concretadas de palabra. Véase F. Marías : *El largo siglo...*, p. 464

A la vista de las modificaciones introducidas en la traza original y que se han expresado en los cuadros anteriores, podemos decir que la influencia y el control del comitente sobre la realización del trabajo fue muy destacada.

Observamos también que la introducción de los elementos señalados, que venían a sustituir a otros estéticamente más neutrales, tenía como objeto realzar el apellido del comitente Hernán Riquel, enfatizando los valores de su linaje y dando una impresión triunfalista de su Casa. Así el escudo en el eje de la puerta y los cuatro rostros de los ángulos internos y externos del entablamiento inferior, rostros aún no identificados de manera segura, quieren dar a valer públicamente los valores y las virtudes hercúleas del propietario y de los que viven con él en su casa palacio.

En definitiva, el resultado que nos encontramos es una portada de casa-palacio de clara composición organizativa y recorrida por un ritmo binario, es decir, una portada donde todos los elementos aparecen por parejas, salvo los que se sitúan en el eje central que la dividen en dos partes simétricas. Los relieves son de diferentes calidades artísticas, más delicados los del friso inferior y superior y más toscos los de los capiteles y los altorrelieves, diferencia que podemos atribuir a la probable intervención de más de una mano.

El conjunto sugiere un amplio e interesante programa iconográfico, de difícil lectura quizás, pero dotado de clara unidad temática. Ningún elemento ha sido caprichosamente incluido, respondiendo todos al interés del comitente, Hernán Riquel, por transmitir un determinado mensaje de carácter moral, para lo que éste y el autor de la traza se valen de una emblemática que, con palabras de Sez nec, abriga la ambición de ser un lenguaje hermético y, al mismo tiempo, popular y didáctico⁶¹.

¿Fue Hernán Riquel, también, el mentor intelectual del programa iconográfico de la portada de su morada o, quizás, se valió de un humanista por el que se dejaría aconsejar? Riquel era un hombre poderoso, ampliamente relacionado con la nobleza de su tiempo (Ponces de León, Villavicencios, Benaventes), culto e innovador. Aseguró, comprando previamente solares y solicitando las oportunas licencias urbanísticas⁶², la situación legal de la obra y quiso, conociendo ya el ventanal esquinado de la casa de los Ponce de León, que el arte renacentista formara parte, también, de su entorno más doméstico, aspiraciones que le llevarían a última hora a incorporar en la traza-lo que dice mucho de sus inclinaciones artísticas- las figuras de los dos salvajes.

Fuera de Riquel o de Álvarez, o de un tercero, o de los tres, la autoría del programa iconográfico de la portada, hoy creemos posible presentar, a la luz del documento encontrado y que venimos comentando, si no una nueva lectura iconográfica e iconológica de la portada sí, al menos, otras vías interpretativas que nos acerquen más al mensaje humanista de la misma y que faciliten a futuros investigadores análisis más complejos y profundos.

Los elementos parlantes de esta portada han sido estudiados tanto por E. de los Ríos como por J. López, quienes han analizado -en los artículos y obras citados- los medallones de las jambas de la puerta como psicomaquia renacentista, lucha de virtud y vicio. Estas investigadoras identificaron las dos figuras en altorrelieve como salvajes⁶³, y como dos Hércules⁶⁴, y

asimismo los relieves que están en las piezas de resalte sobre las columnas pareadas con el trabajo de Hércules, Hércules luchando contra el león de Nemea, en el caso de la figura de la derecha (izquierda del espectador), y Hércules actuando en relación con el rapto de Deyanira por el centauro Neso, en el caso de la figura de la izquierda (derecha del espectador). El significado de ambos relieves ha sido hallado indagando en fuentes literarias: Enrique de Villena y Ovidio (ESPERANZA DE LOS RÍOS), y Pérez de Moya (JULIA LÓPEZ) respectivamente⁶⁵.

Sin embargo, hasta ahora se había pasado por alto el contenido iconográfico de los dos frisos, estando por hacer aún, en consecuencia, una interpretación global del conjunto, relacionando todos los elementos.

Nosotros creemos que la clave de la portada se encuentra en la cabeza de joven, de rasgos suaves, femeninos, que centra la composición del friso superior. La cabeza aparece con bucles y coronada por pámpanos y, por tanto, es identificable con el dios Baco, hijo de Zeus y Semele, nacido dos veces, niño eterno, "dios de la vegetación, de la vid, de los frutos, del renuevo estacional, señor del árbol (Plutarco), es el que difunde el júbilo en profusión (Hesíodo)"⁶⁶.

Otros elementos del cuerpo superior de la portada avalan esta identificación, como es el caso de los animales que están rodeando la cabeza de Baco: despojos de osos, novillos... que se sacrificaban en sus rituales. También en el extremo izquierdo del entablamiento aparece una figura desnuda, encorvada, haciendo de soporte arquitectónico que identificamos con el sátiro Sileno, ayo de Baco y perpetuo acompañante de éste. En el extremo derecho del mismo entablamiento se observa un animal fantaseado de difícil identificación -¿es la pantera, símbolo de Baco?, ¿el asno de Sileno?-. Completando este marco descubrimos los angelotes (putti) dispuestos simétricamente sobre las columnas abalaustradas, el de la derecha con címbalos y el de la izquierda con cuerno, cuya presencia se corresponde con el aire festivo, triunfal, que acompañaba siempre el paso del dios. Por último, destacan las esculturas de los linces o panteras afrontadas y encadenadas por el cuello que coronan la decoración de la portada. Se trata de los animales que tiraban del carro de Baco en su periplo por Oriente y que ya han sido recogidos profusamente en numerosas obras y autores: mosaicos romanos, grabados renacentistas de Cartari (1574), Solórzano -emblemata XXXVII-, pintura -Baco y Ariadna, de Tiziano 1518-1523-, etc.

Relacionado con este entablamiento del cuerpo superior de la portada se encuentra el contenido del entablamiento inferior donde aparece centrado la composición, y a eje de la cabeza de Baco, un tondo con busto femenino de larga cabellera, con una corona sobre la frente y cuya serena belleza nos recuerda a Ariadna, hija del rey cretense Minos, que se desposó con Baco en la isla de Naxos, después de haber sido abandonada por Teseo⁶⁷. A ambos lados de este tondo se encuentran otros dos también sin identificar. El de la derecha representa a un hombre maduro con barba, gorro y gesto grave, atributos que nos llevan a identificarlo con Dédalo, ingeniero constructor del laberinto de Creta. El tondo de

⁶¹ Jean Sez nec : *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid : Taurus, 1987, p. 90.

⁶² AMJF, A.C. de 29 de enero de 1543 : petición por parte de Hernán Riquel de un solar en la Plaza del Mercado para alineamiento de la fachada de su nueva casa, a cambio de cesión al Concejo de otro solar para uso público.

⁶³ Esperanza de los Ríos : "Arquitectura civil...", pp. 53-66.

⁶⁴ Julia López : *Humanismo en...*, pp. 41-52

⁶⁵ Julia López, *ibid.*, pp. 48-50

⁶⁶ J. Chevalier y A. Gheerbrant : *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1993, p. 420.

⁶⁷ De cumplirse nuestra hipótesis estaríamos ante una excepción a lo que R. López Torrijos (véase *La mitología en la pintura española del siglo de oro*, Cátedra, 1995 (20 ed.), p. 338) afirma respecto a la no representación de estos amores en el arte español.

la izquierda representa a un joven risueño, probablemente su hijo Ícaro. Estos dos personajes, Dédalo e Ícaro, también aparecen en el palacio de los Medicis de Florencia acompañados de Baco y Ariadna, conjunto figurativo que ha llevado a S. Sebastián a interpretar dicho palacio como prisión de amor⁶⁸. Entre estos medallones se intercalan animales fantásticos característicos del plateresco y cuya presencia por estos mismos años también es frecuente en otros edificios del país.

Más difícil resulta identificar los cuatro rostros cobijados en los ángulos formados por el entablamiento inferior y las piezas de resalte sobre las columnas. Se ha querido ver en los dos del interior, ataviados a la moda del siglo XVI, la representación de los dos comitentes⁶⁹, aunque esto último no está comprobado y tampoco el contrato de la obra nos aclara nada al respecto, limitándose, en este sentido, a afirmar lo siguiente: "en el friso questa encima de las columnas se pongan quatro rostros dos de varones e dos de hembras lo mejor e mas bien fechos que podays"⁷⁰. ¿Podría tratarse, tanto los dos del interior como los del exterior, de parejas de amadores clásicas, al estilo de los que encontramos en los palacios concebidos como prisión de amor?

Con respecto a las dos figuras en altorrelieve, casi exentas, que flanquean la ventana del cuerpo superior, armadas con clavos y acompañadas de sendos leones, el documento es muy explícito: "e quencima de las veneras questan por remate de las columnas donde estan agora dos niños con bastones / aveys de faser dos hombres salvajes bien fechos..."⁷¹

Según Azcárate la inclusión de estos hombres salvajes en las portadas de las casas castellanas en la primera mitad del siglo XVI obedecía a la fascinación que los relatos procedentes de las nuevas tierras descubiertas ejercían sobre los europeos⁷². Se idealiza el primitivismo y se admira la ingenuidad y pureza del hombre incivilizado, considerando al salvaje un símbolo del caballero cristiano que lucha contra los peligros que acechan al espíritu⁷³. Así pues, colocados en las puertas, son fuertes guardianes que cuidan del interior de las casas. Frente a esta anterior concepción del salvaje, hay otra que contrasta con ella y en la que éste se asocia al desenfreno sexual, como el personaje que encarna el Deseo en la novela *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, publicada en Sevilla en 1492⁷⁴. Sin embargo, hemos de destacar que en el caso que nos ocupa, el palacio de Riquelme, los dos salvajes no tienen el aspecto velludo, piloso, que es usual en su iconografía. No es la primera vez que esto ocurre, como oportunamente nos recuerda Angulo al referirse al modo en que el Renacimiento metamorfoseó su aspecto, apareciendo como hombres de complexión fuerte y gran musculatura, lo que le llevó a asociarlos, en estos casos, a Hércules y Teseo⁷⁵.

⁶⁸ S. Sebastián: *Arte y Humanismo*, Cátedra, Madrid, 1978, pp. 55-57.

⁶⁹ Julia López: *Humanismo en ...*, p. 51.

⁷⁰ APNJF, Rodrigo de Rus, 1542, f. 1243r.

⁷¹ APNJF, Rodrigo de Rus, 1542, folio 1243r.

⁷² J.M. Azcárate: "El tema iconográfico del salvaje", A.E.A. n.º 82 (1948), p. 97.

⁷³ I. Mateos Gómez: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las silleras de coro*. I.D. de Velázquez, CSIC, Madrid, 1979, pp. 219-220

⁷⁴ I. Mateos Gómez, *ibid.* Esta es la hipótesis que sostiene E. de los Ríos para los salvajes de la portada del palacio de Riquelme en su artículo *Arquitectura civil...*, p. 54.

⁷⁵ Diego Angulo: *La mitología y el arte español del Renacimiento*, Boletín de la Real Academia de la Historia, T. CXXX, Madrid, 1952, p. 171

Después de este somero recorrido por los elementos parlantes de la portada, y a pesar de ser conscientes de que el tema requeriría de un tratamiento más profundo objeto de otro tipo de trabajo, no nos resistimos a la tentación de proponer la idea siguiente: el significado de la portada es de inspiración claramente báquica y cuya fuente literaria debe ser situada en la obra de Ovidio *La Metamorfosis* (L. IV, 1-30; L. VIII, 159-235 y L. IX, 101-133), y antes de Ovidio también en las *Odas* de Horacio (L. III cap. III), y en el poema *Las bodas de Tetis y Peleo* (251-264) de Catulo, autores que narraron el enamoramiento de Baco y Ariadna.

El tema había llegado a la época humanística a través de Bocaccio, quien en su obra *Genealogía de los dioses paganos*, como indica Sez nec⁷⁶, es el encargado de vincular la mitología del Renacimiento con la mitología de la Edad Media.

Además, *La Metamorfosis* de Ovidio desde los comienzos de la imprenta fue acompañada de ilustraciones que la hicieron muy atractiva para los artistas. Estas obras ilustradas son los conocidos "Ovidios moralizados", los cuales presentaban una poesía clásica alegorizada portadora del mensaje cristiano. Esta misma función moralizante la cumplirán también los tratados de mitología de los siglos XV y XVI, entre ellos los de Alonso de Madrigal El Tostado, impresos en 1506 y 1507 -aunque escritos en la primera mitad del siglo XV-, el de E. de Villena *Doce trabajos de Hércules* (1483) o, finalmente, el de Pérez de Moya *La filosofía secreta*, éste último ya publicado después de haber sido construida nuestra portada en 1585.

Lo más seguro es, por tanto, que el autor del dibujo de nuestra portada utilizara como inspiración, como fuente literaria, estos mitos alegorizados que ofrecían la posibilidad de transmitir una verdadera lección de exaltación de la virtud y de las buenas costumbres para el caballero cristiano. Como hemos dicho, algunos de estos tratados estaban ilustrados, ofreciendo pues un repertorio iconográfico que bien pudo haber sido utilizado por nuestro autor como fuente gráfica.

Visto así, los significados paganos del dios Baco, que podrían levantar recelos porque su imagen se asocia generalmente a lo erótico, la bebida y la alegría, quedaban neutralizados por una alegoría que suprimía esas connotaciones, dándosele la vuelta a dichos significados y convirtiéndose, paradójicamente, en un modelo de moderación, prudencia y amor cristiano. Sobre esta idea moralizadora del dios Baco gira también el emblema XXV del tratado de emblemas de Alciato, muy utilizado por los artistas del Renacimiento y publicado en 1531, en Augsburgo, once años antes de que se construyera la portada del palacio de Riquelme.

4. Fernando Álvarez: un gran arquitecto prácticamente desconocido.

La figura del maestro Fernando Álvarez era conocida gracias a los datos que sobre él proporcionó Hipólito Sancho en su "Arquitectura jerezana en el siglo XVI"⁷⁷. En este trabajo, Sancho de Sopranis apuntaba una breve biografía artística de Fernando Álvarez, lo incluía en su elenco de alarifes jerezanos del quinientos y, sobre todo, adivinaba la importancia de este alarife en Jerez. En este sentido, el historiador portugués expresaba "la seguridad de tratarse de un maestro de reconocida habilidad en su oficio y estimado como tal por sus contemporáneos".

⁷⁶ Jean Sez nec: *Los dioses...*, p. 185

⁷⁷ Hipólito Sancho de Sopranis: "La arquitectura jerezana...", pp. 21-23.

H. Sancho le atribuyó la autoría, o intervención, de varias obras : el proyecto y ejecución de traída de aguas a Jerez desde el pozo de Gaspar Ruiz en 1537; la realización de los reparos del puente de la Cartuja en 1543, y el sepulcro de Fray Jordán en el Convento de Santo Domingo antes de 1550. En estas dos últimas obras Fernando Álvarez trabajó, según H. Sancho, junto a Pedro Fernández de la Zarza, otro renombrado arquitecto de la ciudad ⁷⁸.

La cronología de los principales trabajos de Álvarez, por lo tanto, se sitúa en los años treinta y cuarenta del siglo XVI. Esto lo coloca en el contexto generacional anterior a los maestros Andrés de Ribera, Bartolomé Sánchez y Diego Ruiz del Oliva, es decir, en la generación influenciada por los alarifes jerezanos Fernández de la Zarza y Antón Ruiz del Oliva, de la primera mitad del siglo XVI, una primera generación de maestros que se educó en lo ojival y que fue evolucionando hacia lo renacentista, probablemente presionados por una clientela obsesionada por las obras “a lo romano” e introduciendo en dichas obras elementos decorativos propios del renacimiento.

Respecto a la educación artística de Fernando Álvarez hemos de suponer que debió recibirla de algún maestro muy cercano, maestro que le iría enseñando el oficio a la usanza tradicional bajomedieval, es decir, a pie de obra. Sabemos con certeza que Fernando Álvarez, como la mayoría de albañiles-canteros de la época, no sabía leer ni escribir, de manera que su acceso a los conocimientos arquitectónicos debió realizarlo de manera empírica y a través de la contemplación de grabados y estampas que, como es conocido, circulaban entre los maestros canteros y alarifes.

Señalemos, por otra parte, que este medio ambiente -de índole tan práctica- en que Álvarez se educa explica la versatilidad de su obra, ya que lo mismo acomete una traída de aguas -con su encañado, aljibe, etc.-, que los arcos de un puente, que primorosas esculturas para mausoleos y portadas de palacios. El entorno en que aprende su oficio explica también las distintas maneras en que los documentos conservados se refieren a él : como “maestro” en los casos de la traída de aguas y del sepulcro de Fray Jordán, y como “albañil” en el del palacio de Riquelme, formas diferentes que, en otros casos, no obedece a lógica alguna, porque es posible que como dice F. Marías, que el grado de maestro fuera un título más honorífico y oficioso, derivado del grado de experiencia del alarife, que oficial y académico ⁷⁹. En todo caso, lo que es cierto es que en ningún caso aparecerá el título de arquitecto, que como es sabido no fue en España un término habitual hasta la época de Juan de Herrera. Sin embargo, es obvio que Álvarez, a pesar de ser socialmente una persona de la clase de los artesanos por sus trabajos mecánico-manuales, llegó a alcanzar un alto grado de maestría en su oficio, grado que conllevaría sin duda una reputación pública de arquitecto. Esto, a su vez, queda demostrado por el hecho de que su poder adquisitivo y su capacidad de endeudamiento son constatables en las operaciones de compra de materiales y contratación de operarios (incluidos otros oficiales) que tuvo que hacer en la traída de agua o en el palacio de Riquelme, por lo que, es seguro, gozó de una posición económica desahogada.

⁷⁸ Hipólito Sancho de Sopranis: *“La arquitectura jerezana...”*, pp. 21-22.

⁷⁹ F. Marías : *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Instituto Provincial de Investigación y Estudios Toledanos, Toledo, 1983, T.I, p. 87. Este mismo autor diferencia entre maestro y oficial : maestro es quien contrata en su propio nombre y el oficial el que trabaja asalariado, aunque sus competencias artísticas sean parecidas o superiores a las del maestro. (*El largo siglo XVI*, p. 460). Véase también Lázaro Rokiski : *Arquitectura del s. XVI en Cuenca*, Excm. Dip. Provincial de Cuenca, Cuenca, 1985, p. 13.

En definitiva, creemos que Álvarez fue un arquitecto local, o “maestro albañil” si se prefiere, de los más destacados de su tiempo, pero cuya importancia no rebasó los ámbitos provinciales. Creemos que Fernando Álvarez debió realizar más obras de las que de él se conocen en Jerez y nos parece que su capacidad artística fue más notable de lo que hasta ahora se ha dicho. Suponemos también que Fernando Álvarez pudo ser la piedra angular sobre la que Andrés de Ribera, años más tarde, pudo levantar en Jerez la famosa Casa de Cabildo en 1573. Esperamos en un futuro completar esta visión de la personalidad artística de este alarife jerezano hasta ahora casi desconocida, adelantando aquí por nuestra parte la hipótesis, fundamentada en el segundo documento que aportamos en el Apéndice Documental, de que Fernando Álvarez pudo ser el autor, o quizás solo un colaborador, del famoso ventanal esquinado del palacio de los Ponce de León.

APÉNDICE DOCUMENTAL

A/ CONTRATO DEL PALACIO DE RIQUELME

Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera, Rodrigo de Rus, 1542, “Obligación de obra”, fs. 1243r.-1245v.

f. 1243r.

Sean quantos esta carta vieren como yo fernando riquel / veynte e quatro e vesino que soy desta muy noble e muy leal / cibdad de xerez de la frontera en la collacion de sant / matheo otorgo e conozco que doy a faser e labrar a destajo / a vos fernando alvarez albañil vecino desta cibdad questades / presente es a saber una portada que yo tengo con vos platicada e asentado / de faser en las casas de mi morada que son en la dicha collacion / al mercado con una ventana encima de la dicha portada todo / esto de piedra de martalilla e lo acompañado de la parte de dentro / a de ser de la dicha obra a de ser de cantería y sillares de / las canteras del ... (?) del puerro la cual dicha obra ha de / yr fecha conforme a la de muestra e traça questa en un papel / que dello tenemos fecho e señalado questa en poder de mi el dicho / fernando riquel firmado de mi nombre e de la firma del escribano publico yuso / escripto e que lo lineto (?) de la puerta de la dicha portada sea de / anchura e altura e tamaño de la portada de las casas de la / morada de francisco de syles escribano publico del crimen e conforme a ella e [en ella] quatro pilares que ha de llevar [] la dicha portada / e estan figurados en la dicha muestra sobre questan / calçados (?) dos escudos de cada parte el suyo que han de quytar / los escudos e subir las columnas fasta el alquytrave de la / dicha portada e quel escudo de la dicha portada con mis armas / a destar en el medio de la dicha portada honde en la dicha de / muestra esta un caton (?) e de cada parte dese dicho escudo aveys / de faser unos dos petafyos questen tenyendo el escudo e / que en los dos rincones del dentel aya dos medallas e / debaxo destas dichas medallas aveys de faser en cada parte / dos o tres en quencima de las veneras questan por remate de / las columnas donde estan agora dos niños figurados con dos bastones / aveys de faser dos hombres salvajes bien fechos e que la talla / questa en los pontysprícios e lo que esta entre las columnas se quyte / e que en relacion dello en el friso questa encima de las columnas / se / pongan quatro rostros dos de varones e dos de henbras lo mejor e / mas bien fechos que podays toda la qual dicha obra començey a faser desde primero día del mes de diziembre primero que viene deste presente / año en adelante e no alçey la mano de la dicha obra vos e los oficiales e /

f. 1243v.

gente que para ello fuere nescesario nin entrometays otra obra nin cesys / de la proseguir hasta la acabar e me la aveys de dar fecha e a / cabada desde dicho dia primero de diziembre hasta primero dia del mes de mayo / primero que verna que la aveys de dar acabada e por prescio e contia de / cinquenta mill mrs. los quales yo vos tengo de pagar en esta manera la tercia parte dellos el dia que començades a la obrar / e faser e otra tercia parte el dia que tovieredes fecha la tercia parte de la / dicha obra e el otro tercio de los dichos maravedis restante el dicho dia que ovieredes / acabado las dos tercias partes de la dicha obra e que yo vos de al pie / de la obra para ella todo lo necesario por manera que vos e los oficiales e gente / que tengades para ello no aveys de poner ni pongays en ella mas / de solamente las manos e herramientas e yndustria e vro. trabajo e /suyo de los que en ello metyeredes e desta manera prometo /e me obligo de no vos quytar la dicha obra para la dar / a otro e de vos dar los materiales e lo nescesario para ella al / pie de la obra e vos pagar el dicho prescio so pena del doblo / e que si vos lo dexaredes de faser e no lo quplieredes que yo a vra. /costa pueda coger e busque otros maestros e oficiales / e gente que la haga e acabe e lo que que mas me cuesta me lo / pagueys de llano en llano e que por ello vos pueda esecutar /como por debda liquida e como por cosa judgada con solo mi / justicia e este contrato e para todo lo susodicho ansy / tener e guardar e pagar e cumplir e aver por / bueno e firme obligo mi persona e / todos mis bienes muebles e rayes / avidos e por aver e doy poder a la justicia ante / quien esta carta fuere presentada para que cumpliendo vos / de vuestra parte e faziendo e ponyendo por obra todo lo que en esta / carta se contiene metiendo la dicha gente e yndustria e / trabajo para ello como dicho es a vuestra peticion por todos / los..... e rigores del derecho me compelan / e apremien el dicho fernando riquel e me fagan pagar / e guardar e cumplir todo quanto en esta carta se contiene / fasta que aya todo su cumplido e devido efeto /

f. 1245r.

e rason e entrega e esecucion en mi e en mis bienes / e los vendan e rematen luego e de(n) su / valor e servicio vos fagan luego paga(o)(ar) de los / dichos cinquenta mill mrs. que monta el dicho destajo e / trabajo e industria e manos de la dicha obra con / mas las costas como si lo susodicho oviese asi pasado / en pleytos por sentencia e cosa judgada e yo el dicho fernando / alvares maestro que presente soy a lo que dicho es o / torgo e conosco que tomo e recibo en mi para faser a destajo / toda la dicha obra e....(?) de la dicha portada e / ventana e lo acompañado de las dichas casas / de la forma e manera que entre nos esta de acuerdo / e conforme a la dicha traça e de la manera que de suso se / faze mincion e meter e poner en ello e para todo ello / todos los maestros e oficiales e gente que sea nescesario e / las ferramientas e yndustria e trabajo e de lo / faser e dar fecho e perfeccionado e acabado del todo desde / el dicho dia de primero de diziembre hasta el dicho dia primero / de mayo primero siguiente a vista de maestros e con buen / fundamento e muy bien fecho e acabado sin entrometer / otro trabajo en otra cosa nin cesar de lo faser e cumplir / por el dicho prescio so pena que vos a mi costa po / daysbuscar e coger otros maestros e oficiales e gente / que la fagan e den acabada e bien fecha al prescio que los / hallaredes e lo que mas judguedes que cuesta yo vos / entregue de llano en llano e que por ello me podays / esecutar como por debda liquida e como por cosa judgada / e la dicha pena pagada o no que todavia vala / lo en esta carta contenido e para lo asy tener e guardar / e cumplir e aver por bueno e firme obligo mi persona /e todos mis bienes muebles e ray / ses avidos e por aver e doy poder a la justicia / ante quien esta carta fuere presentada para que por todos los /

f. 1245v.

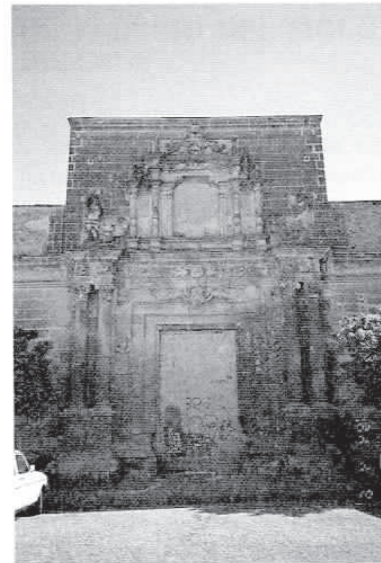
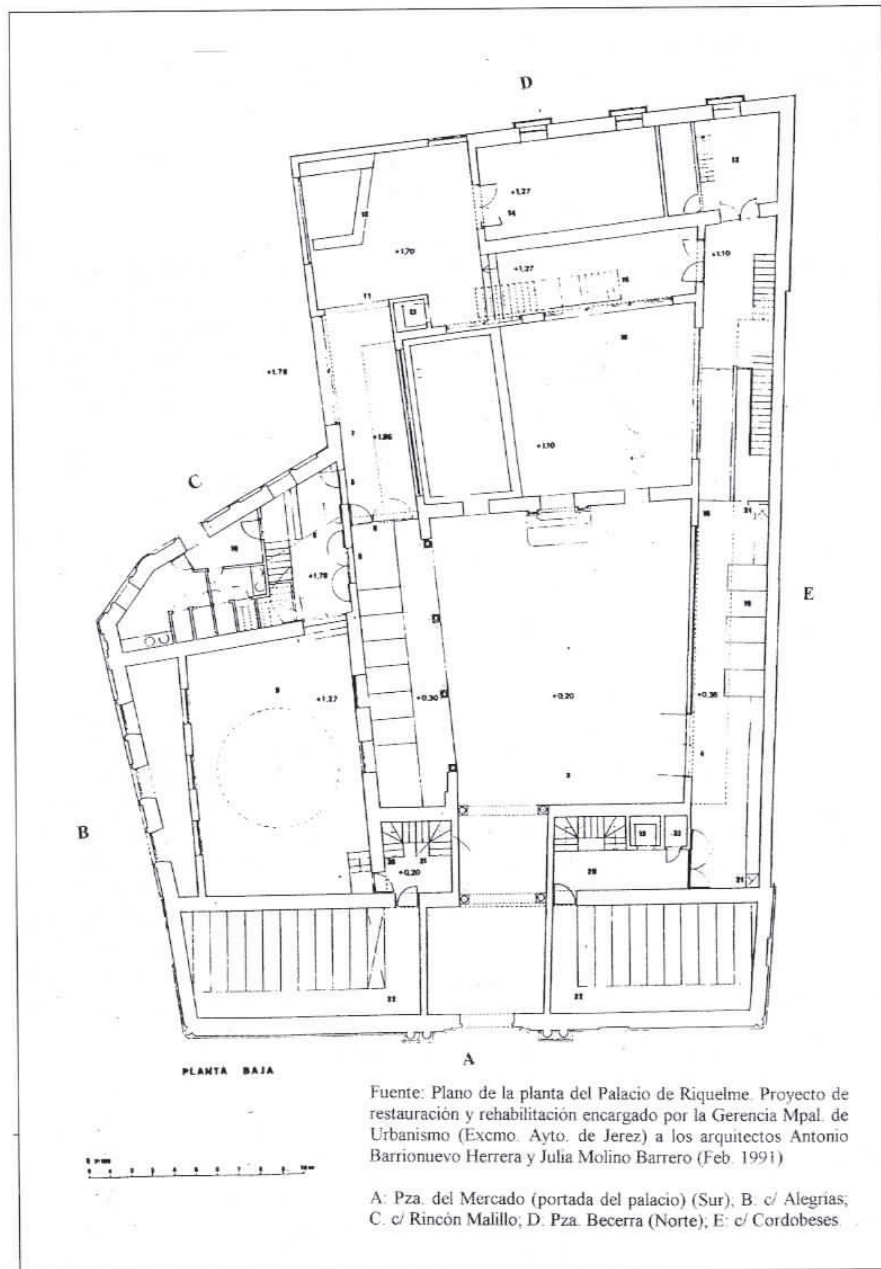
remedios e rigores del derecho me compelan e / apremyen a lo asy pagar e guardar e cumplir por / via del esecucion como en otra qualquier manera fasta / que aya todo e en todo e cada cosa dello su qunplido / e devido efeto como si lo susodicho oviese / asy pasado en pleyto e por sentencia en cosa / judgada otra firmeza (?) de lo qual otorga / mos a mas las dichas partes la presente / ante el escribano publico e testigos yusoescritos e / yo el dicho fernando riquel veynte e / quatro lo firme de mi nombre en el registro / e yo el dicho fernando alvares porque no sé / escrevir rogué a juan de porras escribano de / xeres que lo firme por mi de su nombre en el / registro el qual a mi ruego lo firmo fecha la carta / en la dicha cibdad de xeres de la frontera en la / la plaça de sant dionys della a honze / dias del mes de septiembre año del / nascimiento del nuestro salvador ihesucristo de myll / e quinientos e quarenta e dos años testigos que fueron / presentes el dicho juan de porras escribano de xeres / que firmo por el dicho fernando alvares otorgante / e a su ruego en el registro e el jurado alonso / de fuentes e juan debarrientos escribano vezi / nos desta dicha cibdad

a ruego del susodicho e por testigo, juan de porras
Fernando riquel
Rodrigo de Rus, escribano público.

B/ CONTRATO DE LA PIEDRA PARA EL VENTANAL ESQUINADO DE LOS PONCE DE LEON.

Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera, Alonso de Cuenca, 1536, "Obligación", f. 476v.-477r.:

Sean quantos esta carta vieren como yo alonso de hariza / cantero vesino que soy en la muy noble e muy lel cibdad / de xeres de la frontera en la collacion de santiago otorgo / e conosco que **vendo a vos el señor d. francisco ponce de leon** / vesino desta dicha cibdad questades avrente es a saber cinco carreta- / das de piedra de martalilla a prescio cada una carretada de cinquenta / y cinco mrs. que trayga una piedra en carretada o dos o tres y hasta en / quatro en carretada y la menor de todas las piedras a de tener tres pal- / mos de cumplidura e palmo e medio de alto la mitad de lo que montaren las dichas / cinquenta carretadas de piedra al dicho prescio me aveys dado / e pagado e yo de vos lo he rescebido de los quales soy me otorgo y / tengo de vos por bien contenido y entregado a toda mi voluntad en / razon de lo qual.../ y la otra mitad me aveys de dar y pagar aviendo vos yo entregado las dos tercias partes de la dicha piedra / la qual dicha piedra prometo y me obligo de vos dar dentro en veynte / dias primeros siguientes que corren e se cuentan desde el viernes primero que / viene que se contarán seys dias del presente mes de setiembre dando cada dia / tres carretadas dende el dicho viernes y el dia que no las diere y las / carretas fueren y se volvieren vasias por no dallas que yo sea obligado / y me obligo de pagar el jornal de las tales carretadas y ansi mismo sea / obligado y **me obligo a vos dar todas las piedras del tamaño que / hernad alvares o otro oficial albañil que anduviere en vuestra obra / dixere que son menester para una ventana desquina** y ansi mismo / me obligo de vos dar todas las demas pieças a contento del dicho / oficial...



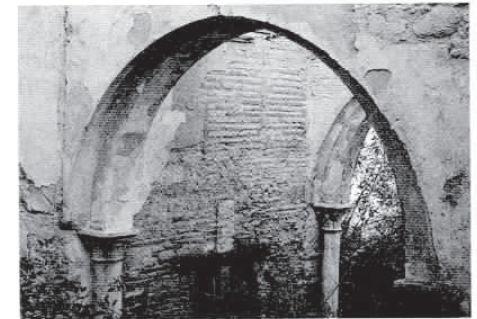
Fachada principal



Friso superior: Baco



Salvaje con clava



Interior: recinto de entrada