

GÓTICO, BARROCO Y ROMÁNTICO EN LA ARQUITECTURA JEREZANA DEL SIGLO XVII

Este breve trabajo pretende, fundamentalmente, plantear algunas interrogantes acerca de la consideración que se tuvo al estilo gótico en la ciudad de Jerez, durante el siglo XVII, como base para realizar una investigación posterior más profunda. Nos interesamos en dicho tema a raíz del estudio de la trayectoria profesional del arquitecto Diego Moreno Meléndez, documentada entre los años de 1662 y 1700. Esta secuencia cronológica coincide con una revitalización de las formas medievales en gran parte de Europa encontrando eco, aún no sabemos a través de que vías de información, en las preferencias constructivas de este maestro. En la ciudad de Jerez, durante los siglos XVII y XVIII¹ fue común continuar las formas constructivas tardogóticas prosiguiendo, así, la tónica del quinientos, tal y como había sido habitual en toda España.

Esta tradición arquitectónica puede apreciarse en diversas fábricas, unas levantadas *ex novo* y otras ampliadas y completadas durante estos dos siglos. Es patente, por una parte, el respeto que sintieron hacia los templos medievales, por otra parte, las autoridades eclesiásticas responsables de mantener en buen estado las iglesias de aquél período, así como los arquitectos que los restauraron; por otra, el apego a las tradiciones constructivas, característica entre los canteros y su perpetuación, heredadas por las familias de estos profesionales.

Durante gran parte del XVI coexistieron, como sabemos, los estilos *moderno* o gótico y *antiguo* o *a lo romano*² hasta que mediado el siglo se consumaba el predominio de los modos clásicos, a niveles relativamente generalizados.

Sin embargo, durante el siglo XVII y tras un largo destierro intelectual, el gótico fue considerado un orden arquitectónico cuya importancia se situaba en el mismo rango de aquéllos procedentes de la Antigüedad.

Sin haber desaparecido por completo de algunas zonas donde nunca se había dejado de lado, algunos tratadistas comprendieron el valor técnico, estético e histórico de sus formas y entre algunos eruditos pasó de ser considerado un vestigio de los tiempos "bárbaros" a adquirir una consideración y un prestigio capaces de competir con el valor de las ruinas clásicas.

El arquitecto y tratadista Juan Caramuel de Lobkowitz, Obispo de Vigevano, confirmó lo que debió ser un sentimiento generalizado en su libro *Arquitectura civil Recta y Oblicua* editado en dicha ciudad italiana en 1678³. Los ascendientes familiares de Caramuel, de origen centroeuropeo, su compleja formación intelectual y el desarrollo de sus actividades religiosas, docentes y diplomáticas por diversas ciudades de Europa, en algunas de las cuales no existían restos ni tradición de un pasado grecorromano, le hicieron especialmente sensible a

¹ Esperanza de los Ríos Martínez: *Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez en la arquitectura jerezana del siglo XVII*.- Tesis Doctoral. Sevilla, 1994 (En prensa). Fernando Aroca Vicenti: *Urbanismo y arquitectura en Jerez en el siglo XVIII*.- Tesis Doctoral. Sevilla, 1993 (En prensa)

² Víctor Nieto; Alfredo Morales y Fernando Checa: *Arquitectura del Renacimiento en España*.- Madrid, 1989. Fernando Marías: *El largo siglo XVI*.- Madrid, 1989.

³ Juan Caramuel de Lobkowitz: *Arquitectura Civil Recta y Oblicua considerada y dibujada en el templo de Jerusalén*.- Vigevano, 1678. Acerca de esta obra tratan: Juan Antonio Ramírez: *Edificios y sueños. (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*.- Universidades de Málaga y Salamanca, 1983; Dora Wiebenson: *Los tratados de arquitectura de Alberti a Ledoux*.- Madrid, 1988; Antonio Bonet Correa: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*.- Madrid, 1993.

comprender la importancia de la arquitectura medieval cuyo significado simbólico fue el primero en reivindicar sin complejos, avalado por su excepcional erudición.

Su tratado es de carácter eminentemente especulativo y va dirigido a los arquitectos de espíritu "libre" y "contrarios a la secta vitruviana". Se nos muestra, en consecuencia, como un espíritu completamente barroco, a quien la normativa resultaba restrictiva para los espíritus creativos y convencional en sus planteamientos formales. Con estos postulados, que podemos considerar un avance de las ideologías contemporáneas al respecto, alentaba la libertad creativa y la investigación personal del artista, dinamitando así la infalibilidad de los clásicos.

Caramuel, como pionero en reivindicar el valor de los edificios góticos y su belleza, consideraba que, por seguir a los tratadistas, las fábricas eclesiásticas y civiles realizaban obras en los edificios de la Edad Media para intentar darles un aspecto supuestamente acorde con los estilos clásicos; para ello se gastaban un capital que, en ocasiones, excedía sus presupuestos, lo cual era, en su opinión, un dispendio inútil y una forma segura de arruinar edificios de gran valor arquitectónico, sin conseguir la modernización perseguida.

Este tratado tuvo una repercusión escasa en nuestro país, por lo cual es prácticamente imposible que lo conociesen los Maestros Mayores de los cuales nos ocuparemos más adelante; sin embargo, también algunos de ellos participaron de esta sensibilidad hacia los estilos medievales buscando, a través de ellos, formas de expresión más libres, acordes con la inquietud investigadora del Barroco. Este cambio de actitud con respecto a épocas pasadas ha comenzado a ser objeto de estudio en época contemporánea, si bien aún quedan muchos campos que investigar.

Respecto al estado de la cuestión, en 1903, Alois Riegl⁴ comenzaba a indagar acerca del interés que sentían los eruditos y estudiosos de la Edad Moderna por el pasado y las ruinas históricas conservadas desde la Antigüedad Clásica e, igualmente, acerca de la protección que las leyes otorgaban a estos vestigios. Este autor se remontaba hasta un Breve otorgado por el Papa Paulo III en 1534, con la finalidad de evitar el expolio de las ruinas romanas, muy cotizadas ya entonces en el mercado de las antigüedades, convertidas en objetos codiciados por los coleccionistas y anticuarios; su intención era la de impedir que las obras de arte fuesen sacadas fuera de Roma; podemos considerar este Breve como la primera Ley de Conservación del Patrimonio Histórico y Artístico. Riegl, con respecto al arte de la Edad Media, consideraba que al principio de la modernidad solamente se apreciaban las ruinas clásicas pero pronto los países que no pertenecían al mundo latino, como la propia Alemania y los Países Bajos, se inclinaron hacia los monumentos medievales considerándolos como el mejor soporte material para mantener vivo su pasado histórico y su identidad cultural.

En 1926, Paul Parent estudió este fenómeno en Bélgica centrandose, sobre todo, en la relación que tuvo la Compañía de Jesús en el uso de la tradición gótica de sus iglesias durante el siglo XVII, precisamente en fechas cercanas a las del tratado de Caramuel, quien pudo conocer de cerca estas prácticas arquitectónicas⁵.

Con respecto al libre uso del gótico dentro de los estilos barrocos de los siglos XVII y XVIII en Italia, Austria e Inglaterra, Christian Norberg-Schulz ofrece interesantes puntos de vista⁶.

⁴ Alois Riegl: *El culto moderno a los monumentos*.- Viena y Leipzig, 1903 (Reedición, Madrid, 1988); p.p 23 y ss.

⁵ Paul Parent: *L'architecture des Pays-Bas méridionaux (Belgique et Nord de la France) aux XVIe, XVIIe, et XVIIIe siècles*.- Paris et Bruxelles, 1926.

⁶ Christian Norberg-Schulz: *Arquitectura Barroca*.- Madrid, Aguilar, 1972 y *Arquitectura Barroca tardía y Rococó*.- Madrid, Aguilar, 1973.

Alicia Cámara⁷ analiza la importancia que tuvo la impresión de libros de Historia en la España del Siglo de Oro. Este fenómeno fue habitual tanto a nivel nacional como local, de historia sagrada y profana. De igual manera, aquellos historiadores se remontaban desde el pasado mítico que intentaba dar una explicación acerca de la fundación de las ciudades.

En esto hace radicar la Doctora Cámara la clave para "comprender la mentalidad histórica que se da en centros que, aunque importantes, resultaban alejados de la Corte" y cuyo resultado final no era otro, en nuestra opinión, que adelantarse en muchos años al Romanticismo, en cuanto a reivindicación de la Edad Media y de su aura legendaria.

Hasta el momento falta un estudio detenido de la cultura libresco durante la Modernidad y, específicamente, de la difusión de la tratadística arquitectónica en la actual demarcación del Obispado Asidonense-Jerezano que nos permitiese conocer la difusión de los impresos que pudiesen arrojar luz acerca de este asunto. Sin embargo, la documentación consultada unida a las construcciones que nos han llegado, así como las tradiciones y técnicas artísticas de la zona en que fueron realizadas nos permiten relacionar la arquitectura con los planteamientos intelectuales que, en este sentido y para la generalidad del momento histórico, hemos mencionado.

La cultura del siglo XVII estuvo, como sabemos, llena de contradicciones. Durante ese período se derribaron muchos edificios medievales considerados entonces como de escaso interés; sin embargo, muchos eruditos se volcaron en el estudio de algunos edificios de mayor envergadura como fueron las grandes abadías. La Doctora Cámara considera que, solamente en contadas ocasiones, la valoración estética del edificio se generaba con independencia de su significación histórica⁸. Pero observaremos que en Jerez no solamente no se derribaron templos medievales, sino que se gastaron fortunas en conservarlos, terminarlos y mejorarlos. Además, en las expresiones del historiador Fray Esteban Rallón y del propio Diego Moreno, se evidencia que la idea de belleza en estos edificios, unida a su importancia histórica, se convierte en trascendente; son modélicos precisamente por este tipo de "hermosura" de orden superior y no exclusivamente sensorial.

Con este concepto de *hermosura* que alaban y resaltan Rallón en sus textos y Diego Moreno en su documentación, se refieren a los grandes edificios medievales de la ciudad, construcciones emblemáticas y respetadísimas por su fundación, real en muchos casos y por la calidad de los tracistas y artífices que intervinieron en su larga gestación.

Fray Esteban Rallón compuso una historia de la ciudad de Jerez que, si bien fue escrita en la segunda mitad del siglo XVII no sería publicada hasta 1860, pero su manuscrito pudo ser conocido en círculos eruditos⁹.

En el último tomo de su tratado, el más interesante para los historiadores del arte, describe el origen cristiano de las iglesias jerezanas que, como es bien sabido, estriba en la repartición por parroquias realizada por Alfonso X *El Sabio* a raíz de la inclusión de la ciudad en la Corona de Castilla. Cuatro de las siete Parroquias intramuros y, posteriormente, las extramuros de Santiago el Real y San Miguel, fueron reedificadas, con el transcurso de los años, en

⁷ Alicia Cámara Muñoz: *Arquitectura y Sociedad en el Siglo de Oro: Idea, traza y edificio*.- Madrid, 1990.

⁸ Alicia Cámara, op. cit. p. 23.

⁹ Fray Esteban Rallón: *Historia de Jerez de la Frontera*.- Jerez, 1926 (Reedición, Jerez, 1998). El historiador nació en Jerez en 1608; profesó en el convento de Nuestra Señora del Rosario, de la Orden Jerónima de la Villa de Bornos, donde murió en 1689.

estilo gótico; solamente San Dionisio y San Lucas lo fueron con las características denominadas *mudéjares*.

La Colegiata del Divino Salvador, hoy Catedral, fue levantada "ex novo" a partir de 1696 y la Capilla de Santa María la Real del Alcázar se conservó en toda su integridad de mezquita palaciega islámica¹⁰, rodeada del antiguo Alcázar musulmán que Fray Esteban aún conoció en buen estado y describió con detallismo cargado de respeto y carente de prejuicios.

Rallón mostraba todo su interés y admiración por los edificios musulmanes y cristianos, sin regatear elogios para ninguno de ellos. Repitió con frecuencia los calificativos laudatorios cuando los describe; así, al referirse al claustro principal del Convento de la Merced Calzada, utilizó el término "grandezas", para indicar la calidad y belleza de su arquitectura. Describiendo la Parroquia de San Mateo no duda en identificarla como "una de las mayores fábricas de España", refiriéndose a la atrevida anchura de su nave única. Cuando llega el turno de explicar al lector la calidad artística del presbiterio de la de San Miguel, se expresa diciendonos que se trata de una "hermosísima obra" e igualmente califica de "hermosa" la nave central de la de Santiago. Es evidente el aprecio que en Jerez se tuvo en este siglo por los recuerdos de la grandeza pretérita de la ciudad y, al mismo tiempo, por las bellezas artísticas que su historia nos había legado. El interés por mantenerla y acrecentarla era, pues, una consecuencia lógica, al haberse legado. El interés por mantenerla y acrecentarla era, pues, una consecuencia lógica, al haberse legado. El interés por mantenerla y acrecentarla era, pues, una consecuencia lógica, al haberse legado.

La importancia del Renacimiento jerezano es bien conocida a nivel de sus monumentos, aunque el conocimiento documental que se tenía de éstos en la actualidad, está sufriendo una profunda revisión¹¹. A pesar del peso que las formas "a la romana" tuvieron en muchos de los edificios construidos de nueva planta, en otros se conserva tradición medieval, especialmente en aquéllos de carácter religioso que se venían levantando desde tiempos anteriores, evidenciándose un lógico solapamiento de estilos. Un ejemplo de las fechas en que se estaban cerrando las bóvedas de los edificios medievales lo constituye una inscripción de la Parroquia de San Mateo, donde se indica que la bóveda más cercana a la cabecera se estaba cerrando en 1501 por el Maestro Fernando Alvarez; en ella se combinan las nervaduras con un repertorio de medallones con motivos renacentistas¹².

Otro interesante ejemplo que une, ya en el siglo XVII, las formas clásicas con la tradición gótica es el claustro del que fue Convento de la Merced Calzada, actualmente convertido en patio de recreo del Instituto de Enseñanza Media Santa Isabel de Hungría.

El claustro conventual correspondiente a la fundación monástica era muy pequeño y de poca elegancia; cuando la devoción por su Titular, la Virgen de la Merced, fue en aumento y creció el número de frailes, éste se quedó obsoleto y fue derribado en 1600, comenzando inmediatamente las obras para hacer uno nuevo de mayor importancia y más acorde con la

¹⁰ Alfonso Jiménez: *Arquitectura gaditana de época alfonsí*, en: "Actas conmemorativas del VII Centenario de la muerte de Alfonso X "El Sabio", Cádiz, 1983.

¹¹ Manuel Romero Bejarano está realizando su Tesis Doctoral con el título "Arquitectura jerezana del Siglo XVII", bajo la dirección del Catedrático Don Alfredo Morales, en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Hispalense.

¹² Agradecemos al Museo Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera y, especialmente a su Directora, Doña Rosalía González, la amabilidad de suministrarnos estos datos apenas fueron conocidos.

categoría adquirida aunque los constantes endeudamientos de la comunidad retrasaron su terminación hasta el año de 1614, según consta en las Actas Capitulares de la ciudad¹³. El historiador Rallón especificaba que habría de "servir de habitación a más de cien religiosos", posible exageración para justificar sus dimensiones.

Sus anónimos tracistas combinaron en este recinto dos estilos diferentes: cubrió el interior con campos de bóvedas nervadas de tradición tardogótica. Estas son de tipo decorativo y sin función tectónica alguna, están inspiradas en la cubierta de la iglesia de la Cartuja de Santa María de la Defensión. También pretendía igualarse en prosapia a los claustros de los Conventos de Santo Domingo, conservado hasta nuestros días y el de San Francisco, derribado en el siglo XIX. El exterior de las arquerías está sustentado por fuertes pilastras a las cuales se les han adosado semicolumnas dóricas y en el intradós del arco, columnas más pequeñas, con capiteles del tipo conocido como de "cogollos".

Hubo un período durante el cual la actividad del Maestro Mayor del Cabildo, Antón Martín Calafate, entre 1621 y 1659, hace olvidar el legado medieval de la ciudad, enlazando su obra con los conceptos constructivos vigentes en el Arzobispado Hispalense durante estos años; en toda ella se evidencia el uso de un repertorio formal inspirado en la tratadística clásica¹⁴.

Sin embargo, su sucesor en el cargo, Diego Moreno, enlaza sin la menor traba, con todo el pasado gótico de la ciudad, creando un estilo propio sumamente ecléctico, por manejar conjuntamente casi todos los elementos formales en uso en el área de influencia sevillana unidos a otros de tipología más controvertida. Los años de actividad de este "Maestro Arquitecto", fallecido en 1700, coinciden con aquéllos en que Rallón componía su historia y describía con admiración los templos góticos. Ignoramos, por el momento, si entre ambos pudo existir relación e, igualmente, desconocemos el testamento de Moreno y, en consecuencia, si tuvo una biblioteca o un repertorio de estampas que le ayudasen a realizar sus trazas que acostumbraba a especificar y controlar personalmente hasta el último detalle.

El material utilizado en los edificios jerezanos de todas las épocas, es una piedra que se extrae de las canteras cercanas a la ciudad y cuya característica fundamental radica en su escasa calidad, al ser extremadamente frágil y porosa, lo cual impide tallar motivos de alto relieve; esta circunstancia, unida al tradicional apego a los motivos ornamentales heredados por las familias de canteros podría explicar, en parte, la continuación de formas tardomedievales en los diseños de Diego Moreno. Sin embargo, las mismas familias de canteros trabajaron con la misma piedra durante el período en que su antecesor, Antón Martín, fue Maestro Mayor de la ciudad, sin que existan atisbos de goticismo. Una posible respuesta a esta interrogante podría encontrarse en la primera obra, documentada hasta el momento, que realizó Diego Moreno. Nos referimos a su intervención en la inconclusa portada principal de la Parroquia de Santiago. Ésta, comenzada en época de los Reyes Católicos había sido concebida tan ambiciosamente que no pudo acabarse en su época; en ella podemos observar las interpolaciones realizadas en la década de 1660. Iniciando el recorrido a partir de las jambas, entre los evidentes motivos ornamentales propios del XVII jerezano, figuran los habituales del "bestiario" medieval; otros, son de origen desconocido, tal vez pertenecientes al propio repertorio de los tallistas locales; por último, en el momento de concluir los pináculos que enmarcan la porta-

¹³ Archivo Municipal de Jerez de la Frontera. Actas Capitulares de 1613-1614. Cabildo de 17 de Marzo de 1614; f.º 1.228 r.º-1229 v.º. Juan de la Lastra y Terry: *La Merced. Patrona de Jerez de la Frontera*.- Madrid, 1973.

¹⁴ Esperanza de los Ríos, *op. cit.* cap. III.

da, advertimos entre la masa de cardinas, seres fitomórficos de rostros humanizados que decoran otras edificaciones tardogóticas de la ciudad. Los resultados son desconcertantes debido al empeño de los tallistas del 600 en imitar la obra de sus antecesores pero evidenciándose en los resultados la secuencia temporal y las diferencias formales que los separan.

La torre que cierra la composición fue comenzada en 1662 y está situada a eje sobre la portada, componiendo un esquema de torre-fachada muy difundido en la ciudad y cuyos orígenes son, igualmente, medievales¹⁵. La torre es de planta cuadrada, de dos cuerpos y se remata con un chapitel piramidal cubierto de azulejos. En su primer cuerpo, del que vamos a ocuparnos aquí, presenta una organización diferente en cada una de sus caras, a diferencia del segundo que las organiza dos a dos. En este primer piso, podemos observar elementos que proceden, reinterpretados, de la tratadística clásica y que fueron utilizados por Antón Martín Calafate en la primera mitad del siglo. Otros, son motivos geométricos, a base de sucintos retalles, tradicionalmente usados en la comarca y de características atemporales. Sin embargo, en la cara que da sobre las bóvedas, una zona muy difícil de observar a simple vista, se ha tallado una banda de tracerías idénticas en todo a las que decoran las puertas laterales de esta iglesia y de otros edificios medievales de la ciudad, sin afán de reinterpretación sino de copia fiel.

Muy posiblemente el diseño se deba al propio arquitecto, pues nos consta documentalmente el cuidado que prestaba a todos los detalles de sus obras; posiblemente este diseño guarde relación con el hecho de que las personas que intervenían en la talla de la piedra conservasen, por tradición familiar, las plantillas para elaborar estos motivos que fueron incluidos para dar continuidad entre la nueva torre y el edificio preexistente.

En 1673 Diego Moreno trazó y comenzó a dirigir la construcción de la conocidísima y criticada torre-fachada de la Parroquia de San Miguel¹⁶. De ella nos interesa particularmente la hornacina que, en el segundo cuerpo, alberga la imagen del Arcángel titular. Dicha hornacina aparece insertada en un arco de medio punto cuyo fondo lo compone una celosía de tracería similar en todo a las usadas en época medieval. La intención aparente del arquitecto es la de haber respetado el rosetón de la portada original. Lo que sorprende al visitante del templo que se arriesgue a subir por la escalera que recorre el interior de la torre es encontrar el primitivo rosetón de la inacabada portada tardogótica, oculto tras la máquina barroca. La separación entre ambos y la pantalla que establece la nueva torre entre este elemento y el espectador impide que pueda ser visto desde el exterior. El arquitecto se esmeró en diseñar una tracería gótica en la década de 1670 sin miedo a caer en la falsificación o el *pastiche*.

Estudiando las alargadísimas proporciones de la torre, indispensables para ocultar al exterior la altura del edificio, comparte el espíritu ascensional de su modelo, desvirtuando, con su elevación, el repertorio ornamental de tipo vignelesco que la complementa. De igual manera, las comentadas y nunca bien comprendidas pilastras y columnas cubiertas de menuda y estilizada decoración vegetal no hace otra cosa que participar el espíritu libre e imaginativo del mundo gótico, no sujeto, igual que el Barroco, a reglas clásicas tal como pretendía Juan Caramuel, permitiendo así al arquitecto

¹⁵ Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera; Libro de Fábricas y Visitas de 1656-1664, nº 43. La terminación está constatada en *Idem.*, años de 1666-1673, nº 51-54. La abundante documentación intermedia, donde se detallan todos los incidentes de la obra, los estudiamos pormenorizadamente en el capítulo IV de nuestra Tesis Doctoral ya citada.

¹⁶ La primera noticia que nos ha llegado de esta obra: Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera, Felipe Martín de los Cameros, Oficio 22; T. 706, nº 164. En cuanto a su finalización, A.H.D.J.F., Parroquia de San Miguel; Libro de Fábricas y Visitas, 1702, nº 119-133, citado en nuestra Tesis Doctoral.

expresarse con mayor libertad e imaginación que quienes se ataban a la rígida normativa clásica.

Este no fue el único trabajo que Diego Moreno realizó para esta Parroquia lo cual le permitió estudiarla, conocerla y admirarla a fondo. Así pues, cuando en 1695 fue reclamado de nuevo para trabajar en la restauración de la Parroquia de Santiago¹⁷, nuestro arquitecto conocía como pocos la técnica constructiva, las formas y el espíritu de aquellos vetustos edificios.

En esta ocasión Diego Moreno debía reparar el derrumbe de dos pilares del tramo de los pies de la nave principal con la consecuencia de la caída de seis campos de bóveda y tres ventanas; en el exterior se habían caído también dos arbotantes; la causa de este desastre había sido la intensidad de las lluvias invernales. La fábrica de la iglesia insistió en el cuidado que debía ponerse en rehacer lo destruido, tanto en el aspecto puramente tectónico como en el ornamental para que en el momento de rehacer tallas y molduras no se notase diferencia alguna con el original.

Las obras comenzaron inmediatamente y de cada uno de los pasos seguidos se informó con todo detalle, mostrando la precisión de la tarea realizada, pues estuvo continuamente a pie de obra. En sus informes se expresa en términos que van más allá de lo puramente técnico: **"...y si asisto a dicha obra es por caridad que tengo de ver algunas cosas colgadas en el aire ...y no es de apetererlo por los riesgos que tiene y por la altura..."**

Sin embargo, cuando ya estaban terminados los pilares, antes de comenzar a tallarlos, giraron visita a la iglesia los Maestros Mayores del Arzobispado Hispalense, José Tirado y Lorenzo Fernández de Iglesias. Sus opiniones fueron bastante negativas para el Maestro Mayor jerezano; en la opinión de los visitantes, los pilares nuevos tenían un diámetro superior al de los originales y el dinero invertido superaba con creces lo presupuestado.

Diego Moreno no dudó en defender su profesionalidad apoyado por la fábrica de la Parroquia con lo cual surgió una agria polémica que, al final, se saldó a favor del arquitecto local. Entre los argumentos que éste esgrimió para defenderse, utilizó uno que es especialmente interesante por lo que expresa en cuanto a su forma de pensar y a su sensibilidad artística. Indica que sus conocimientos para realizar su intervención en Santiago, eran fruto de la experiencia adquirida trabajando en edificios góticos, cuya construcción había estudiado a fondo y le causaba una gran admiración, no solamente en cuanto obra técnica, sino también por su belleza; como ejemplo cita los cuatro pilares del crucero de la Parroquia de San Miguel: **"...que es primor del artífice hacerlos cada pilar de diferente obra en lo vestido no faltando a la formalidad en sus vivos y resaltes ...y la paridad de esto esta en la iglesia de señor San Miguel de esta ciudad que cada pilar esta de diferente labor y estan todos muy hermosos y con mucho arte..."**

El Maestro jerezano pretendía sobre todo explicar la razón de que el diámetro de los pilares nuevos fuese mayor que los originales pues los resaltes y las medias cañas estaban aún por tallarse, momento en el cual se igualarían los antiguos y los rehechos.

Sin embargo, sus palabras tienen una doble lectura puesto que resume en pocas palabras muchas ideas: el espíritu barroco del arte como variedad de formas, sorpresa y juego de ingenio así como de respeto a la creación artística personal, unido al espíritu medieval, aún no sujeto a las reglas clásicas e influenciado al mundo fantástico e imaginativo de quien no está sometido al criticismo científico del mundo Moderno, como propugnaba Caramuel. Una combinación de ideas que se adelanta al soñador y ecléctico mundo del Romanticismo y a sus reivindicaciones del pasado y de la libertad espiritual más absoluta.

¹⁷ A.H.D.J.F. Ordinarios, Clase 2ª (Fábricas) Expediente 11. 1696, citado en nuestra tesis doctoral.

La importancia de su obra y su posición como Maestro Mayor de la ciudad fueron determinantes cuando realizó su último trabajo, puesto que falleció en 1700. En calidad de su maestría mayor se le debieron encargar las trazas para construir de nueva planta la Iglesia Colegial de Jerez, tras la irreparable ruina del edificio medieval a consecuencia de su perpetuo mal estado, agravado por un derrumbe ocurrido en 1694. Aunque en las Actas Capitulares se hagan constantes referencias a los proyectos del edificio y se mencionase la fecha del 8 de Junio de 1693 para su aprobación definitiva, ésta no llegó a tener lugar a causa de una enfermedad del Corregidor. Hasta el momento no se ha documentado su autoría pero ésta no parece quedar en entredicho a la vista de las características del edificio, en la línea estilística y conceptual de su posible tracista¹⁸.

Antonio Sancho Corbacho¹⁹ basaba la autoría de estas trazas alegando la similitud entre las plantas de las Colegiatas homónimas de Jerez y Sevilla. El arquitecto que nos ocupa debía conocer bien esta última pues este investigador documenta la intervención de Diego Moreno en la Colegiata hispalense como responsable de la extracción de la cantería que habría de utilizarse en aquel edificio. Las semejanzas entre ambos, sin embargo, son mucho más profundas, si bien este tema queda pendiente de estudio para próximos trabajos. Nos parece más interesante realizar la atribución de las trazas jerezanas teniendo en cuenta la línea de continuidad ininterrumpida que une los trabajos aquí consignados y la forma de pensar y sentir la arquitectura y el respeto hacia el pasado que sentía nuestro Maestro Mayor, respaldado, sin lugar a dudas, por las autoridades civiles y eclesiásticas que lo responsabilizaron del proyecto.

Tras este análisis de sus obras más señaladas, queda más clara la razón de ser de la unión en un edificio comenzado en los últimos años del siglo XVII y concluido en el XIX, de elementos tan dispares como los arbotantes y contrafuertes del exterior y la combinación, en el interior, de bóvedas de crucería y columnas de orden romano junto con motivos ornamentales netamente seiscentistas. La historia tradicional no ha podido encontrar una explicación a este eclecticismo; esta razón solamente puede ser encontrada, en nuestra opinión, en ese culto por el pasado que, en ocasiones como ésta, consideraba lo más digno para una ciudad histórica y llena de episodios gloriosos, levantar la iglesia mayor en el estilo arquitectónico que se consideraba más grandioso y representativo, en este caso el estilo gótico. De esta forma, el arquitecto quiso unir la tradición de las grandes iglesias medievales con las formas vigentes en su propia época.

Sin embargo, aunque Diego Moreno solamente alcanzó a ver el templo sacado de cimientos, podemos suponer que su proyecto debió llevarse a cabo con fidelidad, incluyendo como novedades los nuevos motivos decorativos en boga durante el siglo XVIII.

No son éstos los únicos ejemplos que se conservan en la ciudad de Jerez y en sus proximidades, de arquitectura gótica realizada durante los siglos del Barroco. Muchos edificios, datados en algunos casos pero de autor desconocido en vienen a incidir en este apego a unas formas cuya continuidad enlaza con el estilo neogótico del siglo XIX.

La tendencia goticista prosiguió en la ciudad durante el siglo XVIII, como estudia en su Tesis el Doctor Fernando Aroca y, como se ha indicado, esta pervivencia enlazaría directamente con el neogoticismo decimonónico.

¹⁸ A.P.N.J.F. Lorenzo Meléndez. 1695, Oficio 4; T. 908, f.º 148. En abril de 1695 es la primera fecha conocida de que se estaban realizando trabajos de cimentación del nuevo templo.

¹⁹ Antonio Sancho Corbacho: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*.- Madrid, 1984. José Luís Repetto Betes: *La obra del templo de la Colegial de Jerez de la Frontera*.- Cádiz, 1978.

MOLINOS DE ACEITE DEL SIGLO XVIII EN JEREZ. ÚLTIMOS TESTIGOS DE UNA ACTIVIDAD ECONÓMICA OLVIDADA EN NUESTRA CIUDAD

Introducción

Los trabajos arqueológicos que se vienen desarrollando en los últimos meses en el interior del Alcázar de Jerez, bajo la dirección de técnicos del Servicio Municipal de Arqueología¹, han permitido la identificación de una serie de dependencias correspondientes a una antigua almazara o fábrica de aceite.

Se sitúa en la esquina entre la Alameda Vieja y el solar que ocupó el desaparecido teatro Eslava y aprovecha en parte para su cimentación los restos del primitivo sistema defensivo islámico del ángulo norte del propio Alcázar, que sabemos por las crónicas se encontraba en un estado bastante ruinoso en momentos avanzados de la Edad Moderna.

De todos es conocida, por su visibilidad desde la calle, la existencia en este lugar de una torre cuadrada con fábrica de sillares que remata en una cornisa, cuyo rasgo más destacado es la ornamentación barroca que presenta en la cubierta (Foto 1).

El único dato que poseíamos sobre dicha torre es un plano del Alcázar fechado en 1750 que se conserva en el Archivo del Palacio Real de Madrid², donde se le denomina específicamente "Torre del molino" y aparece representada con las mismas características que muestra en la actualidad (Lam. I).

Nos encontrábamos por tanto ante un molino construido y en uso como mínimo a mediados del siglo XVIII, pero del que desconocíamos su sistema de funcionamiento, dependencias y producto objeto de molturación. Era necesario aclarar estos aspectos con un objetivo de conocimiento histórico y a la vez con la finalidad de poder acometer con rigor su posterior rehabilitación y puesta en valor³.

El análisis arqueológico de las estructuras emergentes, así como las excavaciones realizadas en su interior, han permitido definir que se trata de un molino aceitero. Como es habitual en este tipo de instalaciones debió contar con varias dependencias necesarias en el proceso de extracción del aceite de las que las más características eran⁴:

- **Sala de molturación** o molino propiamente dicho. A través de una o varias piedras movidas por tracción animal (molino de sangre) sobre una *solera* en la que previamente se había vertido la aceituna se conseguía la masa triturada. Esta solera o muela yacente descansaba a su vez

¹ Quiero expresar mi agradecimiento a mis compañeros del Servicio Municipal de Arqueología, Laureano Aguilar Moya y Francisco J. Barrionuevo Contreras por la ayuda e información facilitada para la elaboración de este artículo.

² Una fotografía de este plano fue publicada en el año 1997 por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

³ Los trabajos de rehabilitación están siendo realizados por J.R. Díaz Pinto, arquitecto de la GMU de Jerez.

⁴ Los datos sobre el funcionamiento de las antiguas almazaras han sido tomados de la siguiente bibliografía: RODRÍGUEZ BECERRA, S.: *Emografía de la vivienda. El Aljarafe de Sevilla*. Universidad de Sevilla. Publicaciones del Seminario de Antropología Americana. Vol. 11-1973; ARAMBARRI, A.: *La oleicultura antigua*. Edit. Agrícola Española. S.A. Madrid. 1992; ROJA SOLA, J. I.: *Estudio histórico-tecnológico de molinos y prensas para la fabricación de aceite de oliva. Aplicación al estudio en detalle y reconstrucción gráfica de una prensa de viga y quintal*. Instituto de Estudios Gienenses. Diputación de Jaén 1997; Catálogo de la Exposición *Viejas Máquinas*. Junta de Andalucía (Consejería de Agricultura y Pesca) y Asociación de Amigos del Museo de Artes y Costumbres Populares. CD-Rom. Sevilla, 1999.