

EL PALACIO DE RIQUELME: INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA

*A mi padre, un hombre bueno
In memoriam*

El palacio de Riquelme constituye, sin duda, una de las joyas del Renacimiento civil jerezano. Aunque por su factura, algo torpe en ocasiones, no llegue a la altura de otras obras como pueden ser el Cabildo, el ventanal esquinado del palacio de Ponce de León, o el palacio de Benavente, es sin embargo, por su programa iconográfico equiparable a las citadas obras. Es precisamente en el mensaje contenido en su fachada en el que centraremos nuestro estudio.

Aunque este palacio ha sido objeto de varios estudios,¹ creemos, no obstante que existen varios aspectos relativos a su iconografía que merecen algunas puntualizaciones y/o matizaciones.

El palacio está situado en la Plaza del Mercado, uno de los centros económicos más importante del Jerez del siglo XVI, dentro de la collación de San Mateo, iglesia en la que la familia Riquel tenía enterramiento. El palacio ocupa el solar de un grupo de casas preexistentes, pertenecientes a la familia, que se transforman en este momento con el fin de construir una mansión acorde con el prestigio y poder económico de los dueños.

D. Fernando Riquel, veinticuatro de Jerez desde 1535, era descendiente de D. Juan Riquel, el Viejo, seguidor del Marqués de Cádiz, al que facilitó la entrada, cuando defendía la Puerta de Rota en 1471.² Pertenecía, por tanto, a una de las familias de más rancio abolengo de Jerez, a pesar de lo cual, es puesta en duda su hidalguía, habiendo de litigar por ella desde 1563, obteniendo su hijo Manuel, la Real ejecutoria favorable el 9 de octubre de 1572.³ Casa D. Fernando con su sobrina D^a. Inés Riquelme, única heredera de su primo hermano D. Fernando Riquel, la cual aporta al matrimonio una dote de 700.000 maravedís, en tanto que el esposo lleva 500.000. Como puede verse, suman entre los dos una nada despreciable fortuna para la época, a la que hay que sumar los 30.000 ducados heredados por la esposa posteriormente, al fallecimiento de su padre. Es evidente que semejante fortuna exigía un palacio acorde con ella, que fuera el exponente de la riqueza de los dueños, y que confiriera una cierta prestancia al apellido, cuya hidalguía se ponía ahora en duda. Es en este contexto de búsqueda de un prestigio, es en el que hay que ver el mensaje iconográfico contenido en la fachada. Esta, es encargada por D. Fernando Riquel al maestro jerezano, desconocido hasta ahora, Fernando

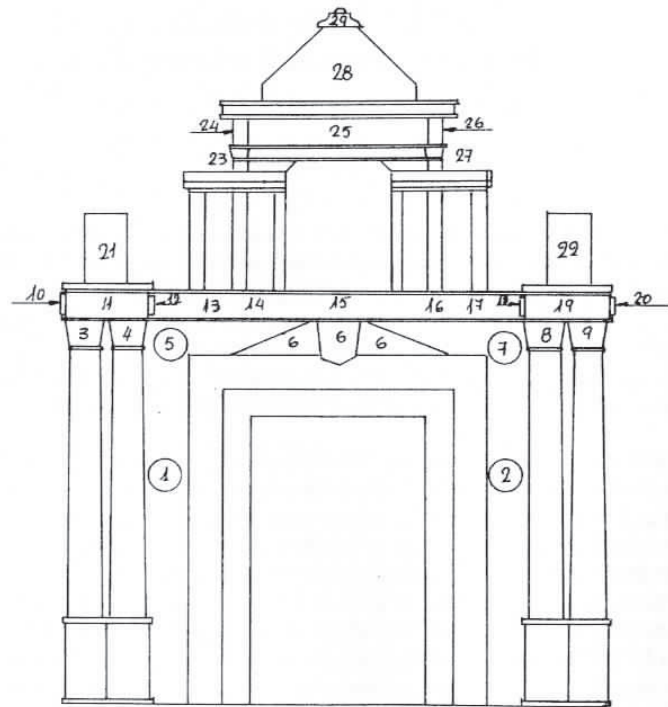
¹ GUZMÁN OLIVEROS, Natividad; ORELLANA GONZÁLEZ, Cristóbal: "El Palacio renacentista de Riquelme (Jerez de la Frontera, 15412)". *Historia de Jerez*, núm. 7, Jerez, 2001

LÓPEZ CAMPUZANO, Julia: "Humanismo y arte en el Renacimiento jerezano". *Rev. Trivium*, núm. 6, Jerez, 1994
LÓPEZ CAMPUZANO, Julia: *Humanismo en la arquitectura del siglo XVI de Jerez de la Frontera*. Caja San Fernando. Sevilla, 1995

RÍOS, Esperanza de los: "Arquitectura civil jerezana en el siglo XVI. (Conferencia dictada en la Academia de San Dionisio de Jerez, el 22 de Marzo de 1990)". *Rev. Páginas*, núm. 6, Jerez, 1991

² MORENO DE GUERRA Y ALONSO, Juan: *Bandos en Jerez: los del puesto de abajo*. Segunda parte. 1932. Pág. 23.

³ *Ibidem*, pag. 44. Para todo lo referente a la familia Riquelme, y su genealogía seguimos el citado estudio.



- | N ^o FIGURAS | |
|--------------------------------|-------------------------|
| 1 NABUCODONOSOR | 16 LA LUSURIA |
| 2 CAMILA | 17 PANTERA ALADA |
| 3 CAPITEL | 18 VENUS |
| 4 CAPITEL | 19 HERCULES Y DELLANIRA |
| 5 CONSTANTINO | 20 VULCANO |
| 6 ESCUDO Y TRITONES | 21 HERCULES |
| 7 ROMULO Y REMO | 22 TESEO |
| 8 CAPITEL | 23 TROMPETERO |
| 9 CAPITEL | 24 UNICORNIO |
| 10 MINERVA | 25 CABEZA CORDONADA |
| 11 HERCULES Y EL LEON DE NEMEA | 26 VIRGEN |
| 12 MARTE | 27 TROMPETERO |
| 13 LOBO ALADO | 28 FIERAS ENCADENADAS |
| 14 FUROS | 29 MASCARA CON FRENO |
| 15 LA CONCORDIA Y CORNEJAS | |

PALACIO DE RIQUELME
FACHADA

Ilustración 1. Fachada. Esquema general

Álvarez,⁴ con quien firma contrato en 1542. El maestro Fernando Álvarez, que se confiesa analfabeto, presenta al comitente unas trazas que son modificadas por este en el contrato, lo que prueba a nuestro juicio, de manera casi indudable, que es D. Fernando Riquel el autor del programa iconográfico, del cual no hace partícipe ni siquiera al maestro con quien contrata la obra, reservándose el derecho de modificar a su antojo el programa iconográfico siempre que lo considerara necesario. Prueba de ello es que no especifica los motivos iconográficos que situará en los distintos puntos de la fachada, sino que se limita a decir: "cuatro rostros de varones e dos de hembras", por ejemplo,⁵ sin aclarar la identidad de los personajes representados. Por todo ello quisiéramos hacer hincapié en que en el documento citado no se hace mención explícita de ninguna iconografía, por lo que creemos que no se podrá utilizar como dato fiable a la hora de la interpretación iconográfica.

La fachada está concebida en dos cuerpos, ambos adintelados, sostenidos por columnas. (Ilustración 1)⁶ Es de destacar como las volutas de los capiteles, de orden compuesto romano, se metamorfosean en cabezas humanas. Este proceso de transformación en motivos quiméricos es algo muy típico del primer Renacimiento, que podrían tener su origen en la *Hypnerotomachia poliphili* de Francesco Colonna, o en el *Tratado de Arquitectura* de Filarete.⁷ En el segundo cuerpo se alza, siguiendo el eje de la puerta, un vano flanqueado por tres columnas, que le confieren un aspecto de templete. Esta ventana, cegada por no haberse construido el piso superior previsto inicialmente, figura en el contrato: "con una ventana encima de la dicha portada"⁸

Comenzamos el análisis iconográfico por los cuatro medallones que perfectamente identificados por rótulos, flanquean la puerta. Aunque no nombrados expresamente en el contrato, pero sí aludidos, representa en el lado izquierdo, (del espectador) a Nabucodonosor (fig. 1) y Constantino (fig. 5). En el lado derecho, Camila (fig. 2) y Rómulo y Remo (fig. 7). Es de destacar que las figuras inferiores tienen una iconografía suplementaria en la corona y casco. Nabucodonosor porta en su corona la escena en la que, castigado por su soberbia e iniquidad, es obligado a vivir como los animales y a comportarse como ellos.⁹ Debido a su carácter alec-



Ilustración 2. Nabucodonosor arrastrándose como los animales

⁴ GUZMÁN OLIVEROS, Natividad; ORELLANA GONZÁLEZ, Cristóbal: *Opus cit.* Este maestro es citado por Hipólito Sancho, como autor de muy diversas obras, pero se desconocía su autoría de la fachada de este palacio.

⁵ *Ibidem.* Pág. 71

⁶ Cuando nos refiramos a los números de las figuras siempre lo haremos a los que figuran en este esquema. Dibujos de Xoan Xosé Braxe

⁷ MÜLLER PROFUMO, Luciana: *El ornamento icónico y la arquitectura 1400 - 1600.* Madrid. Cátedra. 1985. pags. 134 y ss.

⁸ GUZMÁN OLIVEROS, Natividad; ORELLANA GONZÁLEZ, Cristóbal: *Opus cit.* Pág. 71. En este artículo, y como apéndice documental, está la transcripción completa del contrato.



Ilustración 3. Corona de Nabucodonosor

ros y lapitas, tal como es descrita por Ovidio. (Ilustración 4) Los lapitas celebraban la boda de su rey Piritoo con Hipodamia. Una vez en el banquete, los centauros quisieron raptar a la novia, pero gracias a Teseo, que se encontraba entre los invitados a la boda, pudieron ser vencidos.

Esta lucha, en la Edad Media y el Renacimiento, ha significado el triunfo de la razón sobre los instintos, de la civilización sobre la barbarie. El tema está en relación con la propia Camila, prototipo de mujer virtuosa por su heroísmo y virginidad, hasta el punto de hacerla Petrarca símbolo del Pudor y de la Fama.⁹

Sobre Nabucodonosor se encuentra la figura del emperador Constantino. Es sobradamente conocido el sueño, gracias al cual se convierte al catolicismo él mismo, y se erige en su gran defensor, hasta el punto que manda hacer el Lábaro con la X y la P encima y con la Alfa y Omega, símbolo de Dios. Constantino se convierte así en el símbolo de la Fe. Es curioso señalar como en el palacio jerezano se copia un medallón de la Cartuja de Pavía, obra de Giovanni Antonio Amadeo. Tan sólo se diferencia en la orientación, fruto sin duda del hecho de copiar un grabado.

El último de los medallones representa a los fundadores de Roma, Rómulo y Remo, hijos ambos de la vestal Ilia, violada por Marte.



Ilustración 4. Casco de Camila. Lucha de centauros y lapitas.

cionador y moralizante, este episodio ha sido representado a menudo por los artistas, como símbolo del castigo a la soberbia, tal como puede verse en esta xilografía de autor anónimo del siglo XV. (Ilustración 2)

Esquemáticamente, en la corona está representada la misma escena. Un hombre desnudo se arrastra entre serpientes y dragones que arrojan fuego por la boca. (Ilustración 3)

En el casco de Camila se representa la lucha entre centauros

⁹ TOSTADO, Alonso: *El Tostado sobre Eusebio. Mineral de letras divinas y humanas en la historia general de todos los Tiempos, y Reynos del Mundo*. Parte Tercera. Capitulo CXCIV, pag. 670.

¹⁰ PETRARCA, Francesco: *Triunfos*. Madrid. Editora Nacional. Triunfo del Pudor, 70, pag. 95. Triunfo de la Fama II. 121-123.

Analizaremos, aunque sea muy someramente, los capiteles de las columnas, que sostienen el friso superior. (figs. 3, 4, 8, 9) Estos capiteles, tienen la peculiaridad de transformar sus caulículos en cabezas humanas. Que los capiteles se transformen, es algo relativamente frecuente en el primer renacimiento. Sin embargo en estos capiteles se aprecia algo, cuando menos llamativo. Los capiteles situados en los extremos, representan cabezas humanas, perfectamente definidas, cuyos rostros, de perfil clásico, expresan serenidad y calma. Por el contrario, los situados mas cercanos a la puerta, aparte de denotar la mano de otro maestro, se alejan bastante de la figura humana. Parecen cabezas de seres simiescos, con bocas grandes y deformes, propias de animales. Hay también otra diferencia. Mientras que entre las figuras de los extremos, lo único que podemos ver es el capitel, sin embargo, en las interiores, de las cabezas, que se prolongan en sendas colas que se unen, penden una especie de medallones, que recuerdan condecoraciones militares, o incluso un camafeo clásico. Creemos que esta diferencia entre los capiteles responde a una clara connotación simbólica.

A la misma altura de los capiteles y ocupando el centro del friso se halla el escudo de los Riquelme, tal como se especifica en el contrato: "*e subir las columnas fasta el alquytrave de la /dicha portada e quel escudo de la dicha portada con mis armas / a estar 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*"¹¹

Los aquí llamados petafyos, son en realidad dos tritones. (Ilustración 11) Estos son los mensajeros de Neptuno y pregoneros de la fama de los hombres, tal como lo expresa Alciato. Deza lo deja claro en su traducción de Alciato:

*"La Fama favorece a el hombre entero
En letras, y pregon a así su estado,
Que le haze retumbar hasta que asombre
La tierra y mar con gloria de su nombre".*¹²

Sobre las columnas se encuentran dos relieves, representando ambos sendos trabajos de Hércules. El situado a la izquierda representa la lucha con el león de Nemea, (fig. 11) en tanto que el otro, muestra el episodio en el cual el centauro Neso intenta raptar a Deyanira, esposa de Hércules. (fig. 19)

Ambos trabajos adquieren un sentido moral y simbólico. Así el episodio en el cual Hércules mata al león de Nemea, obteniendo con él uno de sus atributos más característicos, como es la piel de león que lo identificará en adelante, simboliza el sometimiento de la soberbia.

*"Esto denota, que luego que uno fuere incitado a la virtud, ha de apaciguar y matar el mas fuerte de todos los monstruos, que es la soberuia y furor de animo, que este es Leon Nemeo que le apacienta en el bosque del poco sufrimiento y poco saber de nuestro animo que destruye los ganados de todas las virtudes."*¹³

¹¹ GUZMÁN OLIVEROS, Natividad; ORELLANA GONZÁLEZ, Cristóbal: *Opus cit.* Pág. 71.

¹² ALCIATO: *Emblemas*. Edición de Santiago Sebastián. Akal. Madrid, 1985. Pág.173.

¹³ PEREZ DE MOYA, Ioan: *Philosophia secreta*. Çaragoça. MDXCIX. pag. 278.



Ilustración 5. Solís. Deyanira raptada por el centauro Neso

Iole, Deyanira le envía la camisa, la cual en el momento de ponérsela, acaba con su vida, abrasándole. Hércules muere así, cumpliendo la venganza de Neso, a causa de su lujuria, el mismo motivo por el que él mató al centauro. Neso es el símbolo de la lujuria desenfrenada, vencida por la virtud, al tiempo que Deyanira es la imagen de la buena fama robada. No hay que olvidar que Hércules, en las psicomaquias medievales, representa el triunfo de la virtud sobre el vicio. Por su valor alegórico, ya que en última instancia, es la causa de la muerte del héroe tebano, el rapto de Deyanira es representado con asiduidad. Sirva como ejemplo este grabado de Solís, que se corresponde casi exactamente con el relieve del palacio. (Ilustración 5)

En los laterales de los relieves de Hércules, se hallan las cuatro figuras que se citan expresamente en el contrato: *"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"*¹⁴ Resulta clarificador el hecho de que el comitente haga hincapié en la realización de estos cuatro rostros. Es evidente que a pesar de no nombrar los personajes representados en ellos, son fundamentales para el programa iconográfico. De hecho remarca el sexo que han de tener cada una. A pesar de ello, carecen casi por completo de atributos identificativos.

A la izquierda del relieve de Hércules y el león de Nemea se encuentra una figura femenina, muy deteriorada. (fig. 10) Recoge su cabello con una redcilla y de su cuello desnudo pende un colgante. (Ilustración 6) El único atributo que permite su identificación es una flor, situada sobre la frente. Ripa en la descripción que hace de la Virginitad le pone como atributos iden-

El otro trabajo tiene un sentido contradictorio. El centauro Neso intenta huir con Deyanira, en tanto que Hércules, engañado, permanece al otro lado del río. Ante la huida del centauro, Hércules lo atraviesa con una saeta, lo cual será, al mismo tiempo, causa de su propia muerte, y por el mismo motivo, símbolo de la lujuria. Neso, sintiéndose morir, le entrega la camisa ensangrentada a Deyanira, haciéndole creer que si Hércules perdía su amor, poniéndole la camisa, de nuevo se enamoraría de ella. En efecto, habiéndose enamorado Hércules de

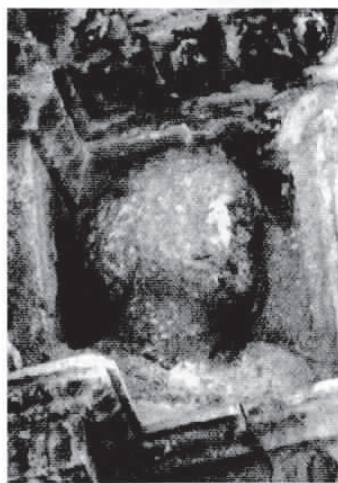


Ilustración 6. Minerva

¹⁴ GUZMÁN OLIVEROS, Natividad; ORELLANA GONZÁLEZ, Cristóbal: *Opus cit.* Pág. 71.



Ilustración 7. Marte



Ilustración 8. Venus

tificativos una flor y una esmeralda.¹⁵ Este dato nos permite suponer que el colgante con que se adorna pudiera tratarse de esta piedra.

El busto situado a la derecha, representa un guerrero, joven y vigoroso, identificado por el casco alado con que se cubre. (fig. 12) Se trata de Marte, dios de la Guerra. Este dios, de carácter violento, no goza de especial afecto en la antigüedad. Los corceles que tiran de su carro son Terror y Pavor. Es hermano de Minerva, con la cual llega a enfrentarse en la guerra de Troya, siendo vencido rápidamente por esta. Una vez identificado el personaje, se puede a su vez reconocer la virgen situada en el lado opuesto. Se trata de Minerva. (Ilustración 7)

*"En hazer a Minerva hermana de Mars, quisieron mostrar los sabios ser necessario tener dos cosas: el Capitan, conviene a saber, prudencia para poder gouernar en las cosas que conuiene hazerse en la guerra, y esfuerço para executar aquello que la prudencia hallare deuserse hazer. Lo primero se denota por Minerva. Lo segundo por Mars: porque a Mars atribuyen los poetas mas esfuerço que consejo. Y por quanto estas dos cosas son diuersas, pusieron los Gentiles diuersos Dioses, y assi diffiere Pallas de Mars, en que por el uno entienden la sabiduria, y por el otro el esfuerço."*¹⁶

El significado de ambos personajes es contrapuesto. La virgen Minerva es la protectora de las artes, de las ciencias. Es en definitiva el símbolo de la razón. Frente a ella, Marte, es el dios de la guerra. De carácter iracundo y colérico, es el símbolo de la fuerza bruta, de la acción sin raciocinio.

¹⁵ RIPA, Cesare: *Iconología*. Akal. Madrid, 1987. T. II, Pág. 422.

¹⁶ PEREZ DE MOYA, Ioan: *Opus cit.* Libro III, Cap. VIII, Artículo VIII. pag. 246.



Ilustración 9. Vulcano

"Pintauan a Vulcano, de figura de un herrero lleno de tizne, y ahumado y muy feo, y coxo de una pierna, con un martillo en la mano; y la pintura mostrando como que los Dioses con impetu le echaban del Cielo. Venus su muger amò al Dios Marte, y auia con el ayuntamiento: lo qual el Dios Apolo conociendo, como a el cosa no se le asconda, lo descubrio a Vulcano: el qual quando lo supo, hizo unas cadenas tan suiles que aun ver no se podian, y tan fuertes, que a los uarones prender podian: las quales puestas con gran ingenio y soltizeza en el lugar donde los adulteros juntar se solian, que con pequeño peso, o mouimiento se cerrauan, fueron luego en ellas trabados. Sintiendo Vulcano abrio las puertas, y hallo a Venus y a Mars desnudos: y assi torpemente estando, llamo a los Dioses y Deesas que los viessen: las Deesas por verguença no fueron alla: los Dioses fueron y todos reyan dellos"¹⁷

El texto permite la identificación, no sólo del personaje, sino también de su compañera. Se trata de su esposa Venus. La redecilla que ambos lucen pudiera hacer mención a la que tejó Vulcano para atrapar a Venus con su amante Marte. Hay que recalcar la posición en que están situados ambos esposos, dándose la espalda, en tanto que Venus se halla frente a Marte, el amante.

"Vulcano caso con Venus; porque por Vulcano se entiende el calor, y por Venus el carnal ayuntamiento. Ser casada Venus con Vulcano, denota, que assi como el matrimonio es un atamiento perpetuo que no se puede dissoluer; assi el carnal ayuntamiento no se puede apartar del calor, como sin el sea imposible acabarse resolucion seminal, como dize Sant Isidoro."¹⁸

¹⁷PEREZ DE MOYA, Ioan: *Opus cit.* Libro II. Cap. XV, pag. 111.

Flanqueando el relieve de Hércules y Deyanira se hallan otras dos figuras, estas mucho mejor conservadas. Se trata de nuevo de una pareja. La figura de la izquierda representa una mujer, joven y bella. (fig. 18) Está representada desnuda, y el artista ha puesto especial atención en remarcar sus rasgos: la perfección del rostro, grandes ojos, la nariz recta y la boca de labios carnosos y sensuales. (Ilustración 8)

En el lado opuesto se representa un hombre, también desnudo. (fig. 20) Carece de atributos identificativos, excepto una redecilla que le sujeta el cabello. Este rasgo es importante ya que carece de melena. Llama la atención la expresión de gran tristeza que expresan sus grandes ojos, remarcada por unas profundas ojeras. Se trata de Vulcano. (Ilustración 9)



PALACIO DE RIGUELME

Ilustración 10. Esquema del friso. El Furor y la Lascivia

"El ayuntamiento adultero de Venus y Mars, significa que los torpes y necios amadores en cadenas de sus viles desseos presos, nunca cessan de ser auidos por viciosos, ni de sus malos hechos ser publicados, hasta que el tal ardor en ellos se amata, obedeciendo a la virtud."¹⁹

Vulcano significa el calor necesario para engendrar en el matrimonio, en tanto que Marte es la realización de los más torpes instintos. Esto hay que ponerlo en relación con el relieve de Deyanira. Cuando Hércules se olvida del amor conyugal, enamorándose de Iole, al ponerse la camisa empapada en sangre de Neso, muere abrasado. Hércules muere a causa de su lujuria, al igual que le sucedió al centauro.

Situado entre los relieves, se halla el friso que situado sobre la puerta ocupa el lugar principal. Está compuesto por tres medallones, completado por otras figuras de seres híbridos, que a manera de grutescos completan el programa. (Ilustración 10)

El primero de medallones representa un guerrero, de aspecto fiero y enérgico. Aunque el grado de deterioro nos impide apreciar bien su vestimenta, parece ir recubierto de una armadura, y cubre su cabeza con casco. Lo más llamativo es la planta que adorna ostensiblemente el hombro. Aunque no hay demasiados elementos, se puede identificar como el Furor Soberbio e Indómito, tal como lo describe Ripa.²⁰ Mayor dificultad presenta la planta con que se adorna. Por su significado creemos que puede tratarse del adianto. Esta planta es parecida a un helecho. San Isidoro habla de esta hierba, haciendo hincapié en que su semilla mezclada con el vino incita a la liviandad, y tomada en grandes cantidades a la locura.²¹ Es por esto,

¹⁸PEREZ DE MOYA, Ioan: *Opus cit.* Libro II, Cap. XV, pag. 114.

¹⁹Ibid. pag. 117.

²⁰RIPA, Cesare: *Opus cit.* T. I, pag. 453.

²¹HORAPOLO: *Hieroglyphica*. Edición de J. M. González de Zárate. Akal. Madrid, 1991. Pág. 563.

que pensamos que pueda tratarse del adianto, ya que unida al Furor, pueda llevar a la locura, a la privación de la razón.

La figura de la derecha representa una mujer joven y bella, vestida con túnica, mostrando sobre el pecho la hoja de una planta, aunque lo más significativo son los racimos de uvas con los que a manera de diadema, se adorna el cabello. Se trata de la Libidinosidad, según la descripción que de ella hace Ripa, el cual coloca entre sus atributos la hiedra y las uvas.²² Esta descripción permite identificar la hoja con que se adorna como la hiedra.

Flanqueando los medallones se hallan dos animales alados, cuyas partes traseras tienden a metamorfosearse en formas vegetales, finalizando en cabezas de distintos animales. Dado el aspecto metamórfico de las figuras y su carácter esquemático, no ha de esperarse que se representen unos animales en el sentido estricto, sino que el artista lo que ha pretendido es remarcar los rasgos más significativos del animal representado. El primero de ellos, situado junto al Furor, presenta un aspecto fiero, recalcado por la boca, los ojos de mirada penetrante y las orejas puntiagudas. Estos rasgos permiten identificarlo como un lobo. Este animal, ciertamente sanguinario, tiene un carácter negativo, siendo el compañero de Marte, adquiriendo incluso en el simbolismo cristiano una connotación demoníaca. Su cola, retorcida como pámpanos de vid, finaliza en una cabeza de león rugiente. Esto es totalmente lógico, habida cuenta que este animal es uno de los atributos del Furor.

El animal que acompaña a la Lascivia es un felino, caracterizado por las fauces abiertas y la pequeña barba en forma de perilla. Al igual que sucedía con el lobo, se adorna con unas pequeñas alas, significando con ellas la velocidad. El felino representado es la pantera, animal asociado tradicionalmente a los vicios. Este animal, atrae al resto de los animales con su aliento perfumado para poder de esta manera devorarlos. Se asemeja así a las sirenas, seres híbridos que atraen a los hombres con sus cánticos, y como ellas, son el símbolo de la lujuria, equiparándolas a las ramerías.²³ La cabeza de animal en que finaliza la cola vegetalizada de la pantera, es la de un mono. Este, a lo largo de la Edad Media se relacionó con la pantera. El hombre del Renacimiento veía en el mono una forma inferior de sí mismo, por lo que representa el mundo de los vicios, fundamentalmente la lujuria.

Ocupando el centro del friso, justo encima del escudo de la familia, se encuentra un pequeño medallón, hacia el cual convergen las miradas del Furor y la Lascivia. Este medallón ocupa casi el centro geométrico de la fachada, reforzando de este modo su importancia dentro del programa iconográfico. (Ilustración 11)

La medalla central representa una figura femenina de gran belleza. Adorna su cabello, que cae sobre los hombros en abundantes rizos, con una diadema entretejida de flores y frutos. Del cuello pende un colgante en forma de corazón. A ambos lados del medallón, dos aves se acercan con el pico abierto, aunque no denotan en absoluto agresividad. La figura representa la Concordia, según la descripción de Ripa:

"Mujer hermosa y de mucha majestad; lleva en la diestra un recipiente, en el que se verá una granada, y en la siniestra un cetro rematado por flores y frutos de las más diversas especies. Sobre su cabeza lleva también corona de granadas, entremezclándose con las hojas los frutos. Y rematando el tocado, junto con la corona, se pondrá

²² RIPA, Cesare: *Opus cit.* T. II, pag. 20.

²³ GUGLIELMI, Nilda: *El Fisiólogo. Bestiario medieval.* Buenos Aires. EUDEBA. 1971. Pág. 96.



Ilustración 11. Escudo de la familia Riquelme y la Concordia

Concordia ya aparecía en Alciato, en el emblema XXXVIII. (Ilustración 12)

Al igual que en el emblema de Alciato, las cornejas aparecen una a cada lado, pero en vez del cetro, aquí es la propia imagen de la Concordia la que ocupa el centro. De manera similar a los animales vistos anteriormente, aquí también la cola de las aves se metamorfosea, finalizando la de la izquierda en una cabeza de león, quedando enmarcado el Furor entre dos cabezas de león, en tanto que la de la derecha finaliza en una manzana. Esta es atributo de Venus, y por tanto de la lujuria. Esto es lógico si ha de estar al lado de la Libidinosidad.

Sobre las columnas se hallan las dos figuras más interesantes de la fachada, por su ambigüedad, y que más polémica han suscitado en los sucesivos estudios que de la fachada se han realizado. La iconografía de las dos figuras es casi idéntica. (figs. 21, 29) Dos hombres de aspecto gigantesco, con el rostro cubierto de espesa y larga barba. Se hallan semidesnudos, apenas cubiertos con un escueto manto que permite apreciar unos cuerpos fornidos. El atributo de ambos es el mismo, una nudosa maza, más larga la del situado a la izquierda. La mirada de ambos converge en el centro, en la parte superior. A los lados, sendos leones rampantes parecen revolverse contra ellos. Estas polémicas figuras, se han interpretado como alusivas al tema del salvaje, haciendo proceder la iconografía de la novela de Diego

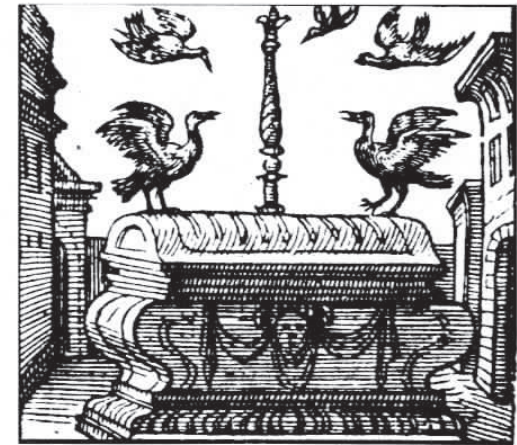


Ilustración 12. Alciato. Emblema XXXVIII. El símbolo de la Concordia.

²⁴ RIPA, Cesare: *Opus cit.* T. I, Pág. 209.

²⁵ RIPA, Cesare: *Opus cit.* T. I, Pág. 208.

de San Pedro: *Cárcel de Amor*, editada en Sevilla en 1492.²⁶ Si bien es cierto que el tema del salvaje se repite asiduamente en las fachadas castellanas y andaluzas a lo largo del siglo XV, sin embargo la iconografía no se corresponde exactamente con los gigantes aquí representados. El gigante suele estar completamente cubierto de pelo y desnudo, no siendo imprescindible la aparición de la maza.²⁷ El tema parece haberse dado por zanjado al aparecer el documento del contrato, donde se dice expresamente: “*donde estan agora dos niños figurados con dos bastones / aveys de faser dos hombres salvajes bien fechos*”.²⁸ Sin embargo, no creemos que esto sea determinante en absoluto. Ya hemos visto anteriormente como el comitente no explicita en absoluto la iconografía, tan sólo se limita a señalar el número de figuras que han de adornar la fachada, omitiendo por completo la identidad de las figuras representadas. Así los dioses de los intercolumnios son “*quatro rostros dos de varones e dos de henbras*.” La iconografía se corresponde con la figura de Hércules, armado con la maza y vestido con la piel del león. Este héroe ha sido tradicionalmente identificado con la idea de virtud, y como tal solía ponerse a la puerta de las casas como defensa de sus moradores. El problema podría estribar en que aquí hay dos figuras de Hércules. Se ha pensado que la imagen del héroe tebanó se repetía para mantener la simetría de la fachada,²⁹ pero pensamos que no es el caso. Aunque la iconografía de los relieves es muy parecida, las expresiones de los rostros son diferentes. Parece evidente que el artista ha querido diferenciarlos. Existe otro héroe, de iconografía muy parecida a la de Hércules, con el cual suele aparecer formando pareja. Nos estamos refiriendo a Teseo.³⁰ Teseo es el héroe del Ática por excelencia. Desde muy joven quiso emular las hazañas de Hércules. También es el vencedor de los centauros en las bodas de Hipodamia. No hay que olvidar que se encuentra sobre el relieve del rapto de Dejanira y en el mismo lado que Camila, en cuyo casco se representa el combate de centauros y lapitas, con lo cual su significado queda absolutamente claro.

Muy interesantes son las figuras, que situadas sobre los balaustres, forman parte del friso superior, aunque al estar sobre el capital quedan en resalte, y en cierta manera aisladas del resto del friso. La figura de la izquierda representa un animal, de aspecto equino, que parece arrodillarse. (fig 24) Lo más llamativo es el pequeño cuerno que adorna su frente (Ilustración 13). Se trata sin lugar a dudas del unicornio:

“*El monocero o unicornio, tiene esta peculiaridad: es un animal pequeño, semejante al macho cabrío, muy fiero y con un solo cuerno en medio de la cabeza. Es tan temible que no hay cazador que se le aproxime. ¿Cómo cazarlo, pues? Se presenta ante él una doncella casta, salta entonces al regazo de la virgen, ella lo acaricia, lo alimenta y lo lleva al palacio real.*”³¹

²⁶ RIOS MARTINEZ, Esperanza de los: *Arquitectura civil jerezana en el siglo XVI*. pag. 54.

²⁷ AZCÁRATE, José María de: *El tema iconográfico del salvaje*. Archivo Español de Arte. 1948. En el estudio del maestro Azcárate se pueden ver gran cantidad de ejemplos del tema del salvaje. En todos ellos es una constante su desnudez y su cuerpo absolutamente cubierto de pelo, que le confiere un aspecto exótico, probablemente en relación con los libros de viajes.

²⁸ GUZMÁN OLIVEROS, Natividad; ORELLANA GONZÁLEZ, Cristóbal: *Opus cit.* Pág. 71.

²⁹ LÓPEZ CAMPUZANO, Julia: *Opus cit.* Págs. 50 - 51

³⁰ SEBASTIÁN, Santiago: *Interpretación iconológica del Palacio del Conde de Morata en Zaragoza*. Revista Goya, N.º. 132. 1976. Págs. 363 y ss.

³¹ GUGLIELMI, Nilda: *El Fisiólogo*. pag. 74.



Ilustración 13. El Unicornio



Ilustración 14. La virgen

Aunque la apariencia del animal cambia según los distintos bestiarios, la característica constante es la manera de cazarlo, ofreciéndole una doncella. El animal, al sentir la presencia de la virgen, corre dócilmente a su regazo, posibilitando que los cazadores puedan atraparlo. La figura desnuda que se acurruca a la derecha se trata obviamente de la virgen ofrecida por los cazadores, la cual se tapa la cara, aterrorizada para no ver la bestia. (fig 26) (Ilustración 14) El unicornio simboliza por tanto, el hombre salvaje e indómito, que abandona su furor y se humilla ante la pureza de una virgen.

El relieve que ocupa el centro del friso, representa una figura de aspecto ambiguo, de rasgos suaves y casi femeninos que parece querer transmitir la sensación de tranquilidad y serenidad. (fig. 25) La cabeza se adorna con hojas y flores. A ambos lados de la figura, sendos monstruos de aspecto informe parecen arrodillarse y humillarse ante ella. Estas representaciones de monstruos que atacan una figura humana representan habitualmente los pecados.³² Al igual que sucedía con las figuras inferiores, también estas metamorfosean su cuerpo, finalizando la de la izquierda en una cabeza de león, cuyo significado ya conocemos, en tanto que la de la derecha remata en una cabeza de carnero. Este hace alusión a la lujuria:

“*Acostumbraban los Antiguos pintar a Venus subida encima de un carnero para mostrar la Lujuria, indicando con ello la sujeción de la razón a los sentidos y a las ilícitas concupiscencias.*”³³

Creemos que en este texto podemos hallar la clave de la figura central. Se trata de la Razón, a la cual han de someterse los sentidos, y consecuentemente los pecados cometidos por estos. En cuanto a la corona de hojas con que se adorna, estas pudieran ser de laurel, árbol que constituye uno de los atributos característicos de la Razón, según Ripa.³⁴ No está claro de que tipo de hojas se trata, ya que pudiera tratarse, igualmente de hojas de morera, en cuyo caso estaría haciendo referencia a la Prudencia.³⁵ Se trata, por tanto, de una alegoría de la Virtud, pero no la Heroica, sino la Virtud Racional, la Virtud-Prudencia.

³² GUGLIELMI, Nilda: *El Fisiólogo. Bestiario medieval*. EUDEBA. Buenos Aires, 1983. Introducción. Pág. 19.

³³ RIPA, Cesare: *Opus cit.* T. II, Pág. 34.

³⁴ RIPA, Cesare: *Opus cit.* T. II, Pág. 247 - 248.

³⁵ RIPA, Cesare: *Opus cit.* T. II, Pág. 235.

Flanqueando el friso, en un escalón inferior, se hallan dos niños, tocando ambos una trompa. Junto a ellos arde una llama en un pebetero. La trompa es el símbolo de la Fama, en tanto que la llama es el del Cielo y también de la Religión. Estamos pues ante el anuncio de la fama, pero de una fama conseguida a través de una vida virtuosa.

Remata la fachada, en el ático, un grupo de figuras, flanqueadas de nuevo por candelabros de los que surgen llamas. El grupo principal lo constituyen, de nuevo dos fieras, semejantes a la situadas en torno a la Razón, pero en tanto que allí aparecían arrodilladas, aquí se da un paso más y ya aparecen sujetos sus cuellos por una gruesa cadena que les impiden cualquier movimiento. Los monstruos, impotentes, vuelven sus rostros hacia las llamas. Sobre sus cabezas, se halla la cabeza de un ser monstruoso, o cuando menos disforme, con los ojos cubiertos por unas greñas, provisto de grandes orejas y, lo más significativo, un palo, que a manera de freno, se coloca sobre la boca entreabierta. Aunque los elementos identificativos son muy escasos, creemos que se trata de la representación esquemática del Vicio, coincidente con la descripción que de él hace Ripa:

“Se pintará un enano, enteramente desproporcionado, de bizqueante mirada, pelo rojizo y tez oscura, viéndosele en el momento en el que abraza a una hidra.”³⁶

Aunque la figura no está representada entera, sí puede apreciarse su deformidad en la cabeza y la orejas, haciéndose hincapié en el defecto de los ojos por medio de la tela de araña con que se cubren. En cuanto al freno es un motivo muy usado en el lenguaje emblemático, significando con él la idea de sometimiento, siendo atributo constante de la Templanza, la Ética o la Razón:

“El freno puesto en la boca del León representa a los sentidos y pasiones sometidos por completo a la virtud”³⁷

El sentido de esta parte superior es el de pasiones y los vicios refrenadas por medio de la virtud, que los somete y aherroja definitivamente.

Análisis iconológico

Antes de comenzar el análisis iconológico de la fachada hemos de recordar que el palacio pertenece a D. Fernando Riquel, caballero veinticuatro de Jerez, que casa con su sobrina D^a. Inés Riquelme, formando parte ambos del grupo de personajes de más rancio abolengo de la sociedad jerezana, a pesar de lo cual su hidalguía es puesta en tela de juicio. La fortuna del matrimonio es cuantiosa, pero poco importa esto en una sociedad en que lo más importante es la grandeza del linaje y la limpieza de sangre. Es en este contexto en el que hemos de analizar la fachada. El palacio ha de ser no sólo el exponente de la riqueza del dueño, sino el reflejo de las virtudes que lo adornan.

Lo primero que salta a la vista son los cuatro medallones, que con rótulos identificativos flanquean la puerta: Nabucodonosor, Constantino, Camila y Rómulo y Remo. Estos personajes están tomados como espejo de futuras generaciones, para imitar sus virtudes y evitar sus maldades. Se busca un modelo a seguir. Todo está ya dicho en la antigüedad. Pero los modelos aquí expuestos no parecen tener nada que ver entre sí. Al estar situados a derecha e

³⁶ RIPA, Cesare: *Opus cit.* T. II, Pág. 204.

³⁷ RIPA, Cesare: *Opus cit.* T. II, Pág. 246 - 247.

izquierda, parece que hay que verlos por parejas. Por un lado estarían Constantino y Nabucodonosor, y por Otro Camila y Rómulo y Remo.

Nabucodonosor es el paradigma de gobernante soberbio y orgulloso, que osa compararse a Dios, siendo castigado por ello a vivir como los animales y comer como ellos. Es por ello, que el castigo está representado en su corona. Por el contrario, Constantino es el modelo de buen gobernante, humilde y virtuoso, que cuando el día anterior al combate ve en sueños la cruz, con el signo IN HOC VINCES, no duda en adoptarlo como enseña de las legiones imperiales.

Camila es el ejemplo de heroína clásica, fuerte, aguerrida y ejemplo de castidad. En la lucha frente a Eneas muere sin haber perdido su virginidad. Por el contrario Rómulo y Remo son hijos de una vestal, violada por Marte. No hay que olvidar que Rómulo, fundador de Roma, con el fin de incrementar la población, ordenó el rapto de las sabinas. Este hecho, aunque comenzó como un ultraje, finalizó al cabo con la alianza entre los pueblos romano y sabino, ante la intervención de las jóvenes raptadas, ya madres y esposas de romanos. De nuevo se vuelve a jugar con el enfrentamiento entre la virtud virginal de Camila, y la violencia de las pasiones desatadas por Rómulo. Este enfrentamiento es el que igualmente se representa en el casco de Camila. Es la lucha entre la razón, representada en Teseo y la animalidad del centauro.

En el nivel superior se encuentran los dos relieves de Hércules, fundamentales para la comprensión del programa iconográfico: Hércules y el león de Nemea, y el rapto de Deyanira por el centauro Neso. Hércules es el prototipo de héroe virtuoso. Su fortaleza no es solo de cuerpo, sino de espíritu. En la psicomaquia medieval representa el triunfo de la virtud frente al vicio.³⁸ El primero de sus trabajos, y que le va a proporcionar uno de sus rasgos más significativos como es la piel del león, tiene un significado moral muy claro. Es el sometimiento de la soberbia, el peor de todos los vicios, para poder entrar en el mundo de la virtud. Este trabajo, para Enrique de Villena, puede aplicarse al estado de Caballero.³⁹

En el otro relieve Deyanira es raptada por el centauro Neso. Los centauros son seres bestiales, siempre dados a la lascivia y a la lujuria. Aquí este rasgo está más acentuado por ser Deyanira, la esposa del héroe prototipo de virtud, el objeto de su desenfrenado deseo. Sin embargo, lo más aleccionador de la escena, es que la muerte de Neso será asimismo la causa de la muerte de Hércules, aunque para que esto ocurra, el héroe habrá de dejar de amar a su legítima esposa y buscar el amor fuera del matrimonio. Hércules morirá abrasado por la camisa de Neso, que de esa manera verá cumplida su venganza. En esta escena no hay que ver sólo la lujuria de Neso, sino la futura de Hércules, al buscar el amor en Iole. Deyanira, causante involuntaria de la muerte de su esposo, al ver lo ocurrido se suicida, desesperada.

Mediante estos dos episodios se representan los dos vicios fundamentales que hay que someter: la soberbia y la lujuria. En relación con estos episodios, tal y como se indica en el contrato: *“e que en relacion dello en el friso questa encima de las columnas se / pongan quatro rostros dos de varones e dos de henbras”* hay que ver los bustos de los dioses. Minerva y Marte, junto al episodio del león de Nemea. Venus y Vulcano, junto al rapto de Deyanira.

³⁸ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: *Arquitectura e iconografía en la Universidad de Oñate*. Pág. 87.

³⁹ VILLENA, Enrique de: *Los doce trabajos de Hércules*. Edición de Margherita Morreale. Madrid. Real Academia Española. 1958. Págs. 27 - 28.

Minerva es la diosa de la razón, frente a Marte que es el dios de la guerra. Ambos encarnan el combate entre la Razón y la Pasión, en el cual siempre ha de salir triunfante la razón. Vulcano es el dios benefactor, que enseñó a los hombres el uso del fuego, el protector de los artesanos. Se le representa cojo y feo, siempre manchado de hollín. Casó con Venus, la diosa de la belleza y del amor, pero esta no le fue fiel. Venus es también la madre de Cupido, el dios del Amor, que con sus flechas nos atraviesa a todos, y es imposible oponerse a él. Vulcano representa el calor benefactor, necesario para la procreación, al tiempo que significa la fidelidad en el matrimonio. Venus, por el contrario, busca el amor fuera del matrimonio, en el guerrero fuerte y aguerrido que es Marte. El amor de Venus, dentro del matrimonio es procreación, fuera se convierte en adulterio. Se trata por tanto de dos dioses positivos, Minerva y Vulcano, y otros dos negativos, Marte y Venus. Esta misma contraposición se puede apreciar en los capiteles situados bajo los dioses. En tanto que los que sostienen a Minerva y Vulcano transforman sus volutas en bellas cabezas de aspecto clásico, los situados bajo Marte y Venus figuran cabezas simiescas, en clara alusión al vicio simbolizado por este animal.

El friso abunda en la misma idea. Lo expresado implícitamente por medio de los relieves de Hércules y los dioses es explicitado en las figuras del Furor Indómito y la Lascivia, ambos acompañados de sus animales más significativos. El Furor está escoltado por el lobo cuya cola se metamorfosea en león, y la Lascivia, es acompañada de la pantera que transforma su cola en simio.

El centro del friso y de la fachada lo ocupa la Concordia Marital, identificable por la corona de frutas y el colgante en forma de corazón. En este mismo sentido abundan las cornejas. Esta ave, una vez que se une con su pareja, guarda fidelidad eterna, incluso más allá de la muerte. La cornejas también transforman sus colas, una en león, la otra en manzana. Lo que están uniendo las aves en la figura de la Concordia Marital es el furor, propio del caballero, con la lascivia, propia de la mujer.

Sobre el friso, en los extremos se encuentran las figuras identificadas como Hércules y Teseo. A pesar de tener una iconografía prácticamente idéntica, hay un intento por parte del artista de individualización. Hércules, el de la izquierda, parece mayor, aunque sin llegar a anciano. Tiene un rostro de gran serenidad, impregnado de un sentimiento trágico. Teseo, por el contrario, más joven, parece estar más anhelante. Tanto uno como otro son los héroes fuertes y valerosos, ejemplo de virtud.

En el cuerpo superior, el furor simbolizado por el unicornio se humilla y abandona su cólera ante la virginidad de la joven. Esta, aterrorizada, se tapa los ojos ante una muerte que cree segura. Sin embargo, nada puede la furia de la bestia ante su virginal pureza. Del mismo modo, las bestias que les acompañan y que simbolizan el furor y la lascivia, según la transformación de sus colas, se humillan ante la cabeza coronada, símbolo de la Razón. Esta es una Razón basada en la Prudencia. El triunfo de esta Razón sobre los vicios es pregonado por los *putti*, que haciendo sonar las trompas anuncian la apoteosis final, en la cual las pasiones han sido domadas y aherrajadas, y el vicio, feo y contrahecho, ha de morder el freno definitivamente, enmarcado por las llamas de los pebeteros. Estas antorchas que simbolizan el Cielo y la Religión nos hablan de otro dios, no tan alto, pero asimismo excelso: el Amor.

La fachada está dividida claramente en dos partes: la parte izquierda es lo que se podría denominar parte masculina, o parte del Furor indómito, de la cólera del guerrero. En esta parte se hallan representados: Nabucodonosor, Constantino, Hércules y el león de Nemea, Minerva y Marte, el Furor Indómito, Hércules gigante y el unicornio.

La parte derecha o femenina, es la parte de la lascivia. En ella están representados: Camila, Rómulo y Remo, Hércules y el rapto de Deyanira por el centauro Neso, Venus y Vulcano, la Lascivia, Teseo gigante, y la virgen.

Estas dos partes confluyen en una línea central que unificaría ambas. Esta línea central estaría formada por: la Concordia Marital, la Razón-Prudencia, y el Vicio sojuzgado y enfrenado, y por supuesto el escudo de la familia Riquelme.

¿Cuál es el mensaje final de esta fachada? ¿Qué significa esta psicomaquia? ¿Se queda todo reducido a una simple psicomaquia al estilo medieval?. Creemos que no.

Esta fachada del palacio de Riquelme ha de ser vista como el auténtico templo del Amor Marital. La clave de toda la fachada se encuentra en la figura que representa la Concordia Marital, que ocupa casi el centro geométrico de todo el conjunto. El furor masculino, y la lascivia femenina, aisladamente son vicios, pero juntos, y sometidos al imperio de la Razón y la Prudencia, son una virtud necesaria para el cristiano matrimonio.

Este mismo sentido tiene el colocar frente a frente a Marte y Venus. Es cierto que ambos cometen adulterio, pero son al mismo tiempo una alegoría del Valor y la Belleza. Este tema, durante el Renacimiento adquiere un matiz humanista, en donde las armas de la guerra son vencidas por el Amor. Este tema se suele emplear para conmemorar los esponsales, en cuyo caso Marte y Venus pueden adoptar los rasgos de los jóvenes desposados.⁴⁰ En el caso que nos ocupa, de la fachada de este palacio jerezano, pensamos que tal vez, los retratos de los dueños del palacio pudieran estar representados en las alegorías del Furor Indómito, y la Lascivia. En estos pequeños medallones sobre todo en el masculino, se pueden ver unos rasgos totalmente individualizados, alejados de lo que puede ser la copia de un grabado. Sin embargo esto es algo que en modo alguno podemos, ni queremos asegurar. Tan solo lo apuntamos como una posibilidad, que podría darse dentro de un marco humanista y erudito.

En este sentido cabe analizar el escudo portado por tritones. En primer lugar vemos como este escudo ocupa el centro, el eje axial que sirve como punto de unión entre ambos lados, el masculino y el femenino. No podía ser de otro modo. Cada uno de los tritones viene de uno de los lados, sosteniendo el escudo entre los dos. No existen dos familias, no existen dos apellidos. Solo hay uno: **RIQUELME**. D. Fernando Riquelme y D^a. Inés Riquelme.

El mentor o ideólogo del programa, no se sabe quien pueda ser. Nos gustaría aventurar la posibilidad de que fuera el propio D. Fernando Riquel, ya que tanto en los tritones, como en los *putti* trompeteros, se puede reconocer un intento de búsqueda de la fama, no a través del dinero o hechos heroicos, sino a través de la vida intelectual.

Creemos que tras el hallazgo del contrato entre D. Fernando Riquel y el maestro albañil Fernando Álvarez, puede descartarse casi completamente que fuera el maestro el autor del programa iconográfico, ya que se declara analfabeto, y como se ha visto, para la elaboración de este programa se precisa una cultura y erudición que estaría completamente fuera de su alcance. Nos inclinamos más por la autoría del comitente, hombre necesariamente más culto. Por otro lado, en el contrato se especifica que la traza de la fachada ya existía, firmada de su nombre por el propio Riquel:

*"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"*⁴¹

⁴⁰HALL, James: *Opus cit.* Págs.310 - 312.

Tal parece que las trazas están firmadas por el propio comitente, aunque este no sea un dato determinante. Lo cierto es que en el contrato no se explicita de ninguna manera la iconografía que habrá de llevar la fachada, tan sólo se mencionan algunos cambios, podríamos llamar menores. El programa iconográfico se lo irá dictando poco a poco al artista, el cual poco podrá hacer más que copiar las estampas y grabados que le muestren. Pensamos que también puede existir un cierto secretismo por parte del comitente para que su idea, su programa no sea copiado por terceras personas. De esta manera el significado del mensaje expresado en la fachada quedaría restringido a una cierta élite, a un círculo restringido de amigos, entendidos y allegados.

Este palacio sería por tanto un homenaje de D. Fernando Riquelme, caballero veinticuatro de Jerez, a su esposa y sobrina D^a. Inés Riquelme, por el cual D. Fernando, como si de un nuevo Marte se tratase, reconoce su derrota a manos del Amor, logrando juntos vencer los excesos que acechan la vida de un matrimonio, mediante la Razón y la Prudencia.

EL ESCULTOR FLAMENCO JOSÉ DE ARCE: REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA Y NUEVAS APORTACIONES DOCUMENTALES

Los escritores sevillanos del siglo XVII registraron el nombre del escultor José de Arce al comentar, por su singularidad en el arte andaluz, las colosales esculturas de piedra de los Evangelistas y de los Padres de la Iglesia Latina que realizó para la iglesia del Sagrario de Sevilla, en donde “dexó a la prosperidad su mejor memoria Joseph de Arce, Phidias de nuestro tiempo”¹.

En el siglo siguiente, la historiografía de ámbito nacional, producida por el pintor barroco Palomino y los académicos Ponz y Ceán, también recogió su actividad sevillana y jerezana, aunque mezclada con algunos errores que provocaron cierta confusión.

La fortuna crítica de Arce no comenzó a ser positiva hasta la década de 1920 con las investigaciones de Celestino López Martínez (1928) y Heliodoro Sancho Corbacho (1931) en Sevilla y las de Hipólito Sancho Sopranis y Eduardo Martín en la provincia de Cádiz. A pesar de la aportación documental, la fortuna crítica de Arce no ha comenzado a ser valorada positivamente hasta el estudio parcial de la profesora Esperanza de los Ríos (1991) sobre *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*. En esta última década, se ha avanzado en el conocimiento de su personalidad artística con los nuevos estudios de la misma autora y con las aportaciones documentales y las atribuciones estilísticas realizadas por otros historiadores. Las investigaciones en los archivos y los trabajos de inventario y catalogación del patrimonio artístico siguen contribuyendo a la revalorización del escultor flamenco José de Arce (Aaerts).

Debido a la disparidad de opiniones sobre las etapas artísticas de José de Arce y su relaciones artísticas y familiares, hemos considerado necesario documentar las distintas fases de su actividad, determinar algunos aspectos de su relación con Jerez de la Frontera, como la cronología de su actividad artística, sus relaciones familiares e incorporar nuevas consideraciones sobre el entorno profesional sevillano.

1. Su fortuna crítica según la historiografía de los siglos XVII y XVIII²

El pintor y tratadista de arte Antonio Palomino de Castro y Velasco publicó³ en 1724 el primer corpus sistemático de vida de artistas españoles, incluyendo las primeras noticias importantes sobre el escultor José de Arce. Los historiadores posteriores, que han tratado sobre él, no han valorado suficientemente la información de Palomino por la presencia de algunos errores, como considerarlo miembro de la familia Arfe, prestigiosa dinastía de plateos españoles. No obstante, este primer biógrafo informó de su perfeccionamiento artístico en Roma, de las esculturas de la iglesia del Sagrario de Sevilla a las que elogió como “cosa superior” y de la fecha de muerte en 1666 a los sesenta y tres años⁴. Estos datos nos confirman que el artista denominado “José de Arfe, escultor” por Palomino era el flamenco José de Arce.

¹ Torre Farfán, Fernando de la. *Fiestas... al nuevo culto del Señor rey Fernando III el Santo...* Sevilla, 1671, p. 213.

² Torrejón Díaz, A. y Romero Torres, J. L. “Hacia una nueva visión de la escultura en la Andalucía Barroca”, *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía, 2001 Córdoba 2002*, tomo 9, pp.325-344.

³ Palomino de Castro y Velasco, A.: *El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1724, 943, biografía “José de Arfe. Escultor”.

⁴ Aún se desconoce la fecha exacta de su nacimiento. El artista declaró su edad en diferentes documentos lo que ha permitido calcular el año (ca. 1607, según Ríos Martínez, E. “El Cristo de las Penas de José de Arce: una medi-

⁴¹ GUZMÁN OLIVEROS, Natividad; ORELLANA GONZÁLEZ, Cristóbal: *Opus cit.* Pág. 71.