

María Elena Díez Jorge
(ed.)

De puertas para adentro
La casa en los siglos XV-XVI



Granada, 2019

ENVÍO DE PROPUESTAS DE PUBLICACIÓN

Las propuestas de publicación han de ser remitidas (en archivo adjunto de Word) a la siguiente dirección electrónica: libreriacomares@comares.com. Antes de aceptar una obra para su edición en la colección «Comares Arte», ésta habrá de ser sometida a una revisión anónima por pares. Los autores conocerán el resultado de la evaluación previa en un plazo no superior a 90 días. Una vez aceptada la obra, Editorial Comares se pondrá en contacto con los autores para iniciar el proceso de edición.



Este libro está financiado con el proyecto de investigación «De puertas para adentro. Vida y distribución de espacios en la arquitectura doméstica (siglos XV-XVI)» financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad con referencia HAR2014-52248-P.



Miembros del proyecto que participan en esta obra: María Elena Díez Jorge (IP), María Isabel Álvaro Zamora, Ana Aranda Bernal, Sonia Caballero Escamilla, Esther Cruces Blanco, Pedro A. Galera Andreu, Inés Gómez González, María del Pilar López Pérez, Christine Mazzoli-Guintard, María Aurora Molina Fajardo, María Núñez González, Rosalía Oliva Suárez, Jean Passini, María Dolores Rodríguez Gómez, Felipe Serrano Estrella, Dolores Serrano-Niza, Dolores Serrano-Niza, María Jesús Viguera Molins

Este libro es fruto del trabajo realizado en la Unidad Asociada de I+D+i «Patrimonio cultural árabe e islámico», establecida entre la Universidad de Granada y el Consejo Superior de investigaciones Científicas a través de la Escuela de Estudios Árabes de Granada y del Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo de Madrid. Miembros de la unidad que participan en la obra: María Elena Díez Jorge, Antonio Orihuela Uzal y María Dolores Rodríguez Gómez.

Apoyo técnico para la edición: Encarnación Hernández López

Ilustración de portada:

Bocallave de la Casa del Almirante en el Albayzín, siglo XVI. Fotografía de Torcuato Hernández García

Diseño de cubierta:
Virginia Vilchez Lomas

© Los autores

Editorial Comares, S.L.

Polígono Juncaril • C/ Baza, parcela 208 • 18220 Albolote (Granada) • Tlf: 958 465 382
www.comares.com • E-mail: libreriacomares@comares.com
facebook.com/Comares • twitter.com/comareseditor • instagram.com/editorialcomares

ISBN: 978-84-9045-809-9 • Depósito legal: Gr. 941/2019

Fotocomposición, impresión y encuadernación: COMARES

Sumario

PRESENTACIÓN, M. ^a Elena Díez Jorge	IX
--	----

LA CASA DE PUERTAS PARA ADENTRO CONSTRUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN DE ESPACIOS

Un hogar para los marqueses. La transformación de la fortaleza medieval de Gibrleón en un palacio del quientos, Ana Aranda Bernal	3
Dibujo, análisis y propuesta metodológica sobre la evolución de la casa sevillana del siglo XVI, María Núñez González	39
Del interior de la casa toledana siglos XV al XVII: estado y transformación. Corpus de las casas de la Capilla de Reyes Nuevos y posesiones de los racioneros de la Catedral de Toledo, Jean Passini	69
Allende los mares. Primeras casas de españoles en La Habana del siglo XVI, Rosalía Oliva Suárez	101

HABITANDO LA CASA MODOS DE VIVIR Y OCUPAR LOS ESPACIOS

Algunas casas de la oligarquía malagueña: individuos, espacios y ajuares (1495-1516), Esther Cruces Blanco	119
Casas e interiores domésticos, vida y trabajo en la Zaragoza del siglo XVI, María Isabel Álvaro Zamora	151
La casa del artista y del artesano en el Antiguo Régimen, Pedro A. Galera Andreu	205
Del palacio de justicia a la casa del juez: espacios judiciales y ámbitos domésticos en la modernidad, Inés Gómez González	229
Las casas del clero capitular en el siglo XVI, Felipe Serrano Estrella	253
Estructura, organización y modos de vida en el espacio doméstico en Santiago de Tunja (1540-1637): la casa del fundador don Gonzalo Suárez Rendón, María del Pilar López Pérez	287

ENTRE TELAS Y TABIQUES

Ajuares dotal en casas nazaries aristocráticas: los casos de la nieta del <i>ṣayf al-guzāt</i> 'Utmān b. Abī l-'Ulā, y de Cetti Meriem Venegas, María Dolores Rodríguez Gómez	317
La casa en las miniaturas del Sulwān al-muṭā (Manuscrito de El Escorial número 528, s. XVI), Christine Mazzoli-Guintard y María Jesús Viguera Molins	341
Una habitación con telas. El mobiliario textil de origen andalusí en una casa morisca, Dolores Serrano-Niza	365

Item una pilica.....	II sueldos
Item dos chavicas.....	I sueldo
Item dos candiles.....	II sueldos
/163r/ Item seys ampollas y un pote.....	I sueldo, VI dineros
Item una pala.....	VIII dineros
Item un escabeix.....	II sueldos
Item unas tablas pedicras.....	V sueldos
Item un tajador viejo.....	III dineros
Item una vara de cojer olivas.....	I sueldo
Item un velador.....	I sueldo, III dineros
Item unas debanaderas.....	I sueldo, VI dineros
Item una falz de podar y una cendre.....	I sueldo, VIII dineros
Item una forca y dos picones.....	II sueldos
Item una silla de costillas.....	II sueldos
Item un candelero de fierro viejo.....	III sueldos
Item un cedaco de arcos.....	I sueldo, VII dineros
Item una cama daradro y otros fustes.....	I sueldo
Item una facera.....	I sueldo, VI dineros
Item un retabillo.....	VIII dineros
Item unos arquillos.....	VI dineros
Item un rosquadero y seys cestas y una cobaneta y una esportica.....	III sueldos
Item de fierros viejos.....	II sueldos
Item un orinal con su caja.....	I sueldo
Item una asta de lanca.....	I sueldo
Item una facera vieja.....	II sueldos
Item una cuchareta de plata.....	XVI sueldos

/165r/

[*Sigue cálculo económico de las mejoras hechas en la casa durante el matrimonio, y cita de las propiedades de campos y viñas*]

La casa del artista y del artesano en el Antiguo Régimen

Pedro A. Galera Andreu
Universidad de Jaén



Enunciar simplemente este título para un trabajo de investigación puede suscitar un cierto escepticismo toda vez que la distinción implícita que conlleva parecería más propia de la contemporaneidad, o a lo sumo propio del Régimen Liberal, antes que del Antiguo Régimen, cuando el artista —y mucho menos el artesano—, no habían alcanzado rango social y económico como lo alcanzarían en el marco de la sociedad industrial y postindustrial, salvo contadas excepciones. De cualquier modo en ninguno de los casos nos estamos refiriendo a la existencia de una tipología arquitectónica específica, que no existe como tal, sino a la presencia de ciertos espacios o modificaciones espaciales vinculados de forma especial con su actividad artística o artesanal y que a lo sumo puede dar origen a la combinación de dos tipologías: la vivienda, básica, y la de taller, fundida o anexa con aquella¹. Muestra de lo que decimos se puede comprobar al ponderar el número de casas de arquitectos de todo el mundo desde el siglo xv al xx, recogidas en el estudio de Adriano Cornoldi, de 309 archi-

¹ No existe mucha bibliografía respecto al análisis de la casa desde el punto de vista arquitectónico en España y mucho menos sobre la casa del artista por las razones expuestas. Obras básicas, no obstante, es la de Lampérez Romea, Vicente, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII* (Madrid: Calleja, 1922), 2 vols. y el más reciente y específico de Blasco Esquivias, Beatriz, *La casa: Evolución del espacio doméstico en España* (Madrid: El Viso, 2006), 2 vols., y con carácter interdisciplinar el volumen de Birriel Salcedo, Margarita (ed.), *La(s) casa(s) en la Edad Moderna* (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2017). Desde hace pocos años contamos también con la traducción de un ensayo en esta línea importante, el de Rybczynski, Witold, *La casa. Historia de una idea* (Madrid: Nerea, 1989). Mayor atención ha merecido la casa popular, desde el pionero ensayo de García Mercadal, Fernando, *La casa popular en España* (Madrid: Espasa Calpe, 1930) hasta la monumental obra de Flores López, Carlos, *Arquitectura popular española* (Madrid: Aguilar, 1973-1978), 6 vols.

rectos recogidos solo un 26% pertenecen al Antiguo Régimen, de los cuales casi la mitad trabajan en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX².

Hablar por tanto de la casa del artista o del artesano durante el Antiguo Régimen, y particularmente en España, es referirse al tipo de casa que por la posición socioeconómica y dentro de ellos las marcadas diferencias en función de la «maestría». Así, por ejemplo, en el campo de la arquitectura, el mejor pagado por lo común, existe una acusada distinción en ingresos y en consecuencia en estatus social entre el maestro mayor de una diócesis o de un concejo municipal, maestro de cantería de mayor preparación técnica e intelectual, al que empieza ya a considerarse en el siglo XVI como «arquitecto», y el oficial, cantero también, que trabaja a sus órdenes, o el simple sacador de piedra, que ocupa el nivel inferior en la profesión. En realidad solo el considerado arquitecto y su más inmediato colaborador en la obra, el aparejador, pueden alardear de casa propia y aun así, la vivienda en régimen de alquiler fue lo más usual, en el mejor de los casos simultaneada con la propia en razón de los desplazamientos con estancias obligadas que conllevaban encargos importantes, pero en otros, y muy frecuentes, de por vida.

Lejos queda por tanto la casa del arquitecto español, del que nos ocuparemos en primer lugar, de la idea de los teóricos italianos del Renacimiento acerca de lo que debía ser la morada de un artífice de la arquitectura, idea que en buena lógica racionalista siempre nos seducirá. Para Flavio Biondo, Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio Martini o Antonio Averlino (Il Filarete), cualquier especulación sobre la casa partía del modelo de la «casa anticha» vitruviana, si bien con las modificaciones pertinentes a la cultura de su momento, entre las cuales se contemplaba, al menos por los tres últimos, una particular variante para la casa del artista. Preocupados por la «intimidad» y la «comodidad», conceptos muy modernos del sentido de espacio privado que se iba imponiendo en la vivienda familiar, Giorgio Martini y Alberti apelan a la necesidad de un lugar específico donde recluirse el artífice para trabajar. El primero lo aborda en el *Códice Magliabechiano* bajo el título «Case di artisti», donde lo incluye como imprescindible para trabajar en su oficio «separata dalle stantia della dona e sua famiglia, accio liberamente possano libisongiosi della sua arte in chasa... et stare senza alguna molestia o incommodo della sua famiglia»³ (Fig. 1).

² Cornoldi, Adriano, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi* (Venezia: Marsilio Editore, 2001).

³ Giorgio Martini, Francesco di, *Codice Magliabechiano*. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.I.141 f. 16v. Reproducida fotográficamente en Paolo Fiore, Francesco y Tafuri, Manfredo (eds.), *Francesco di Giorgio* (Milano: Electa, 1993), t. I, p. 193. (La transcripción es nuestra).



Figura 1. *Le case di artisti*, Francesco di Giorgio Martini, *Códice Magliabechiano*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze II.I.141, f. 16v.

© Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Por su parte, León B. Alberti, atento siempre al objetivo de satisfacer las necesidades y la comodidad exigibles a la morada, en paralelo a lo que se exige de igual manera a la ciudad con la que ya compara a la casa desde el inicio de su *De Re Aedificatoria*, introduce para la concepción de la casa privada el hecho primordial de las necesidades familiares: «Es un hecho evidente —escribe— que la casa privada debe construirse en función de la familia para que resida en ella de la forma más confortable. La morada no podrá ser confortable de ninguna manera, si bajo su techo no se encuentra cada uno de los elementos que sus moradores pueda necesitar»⁴. Este principio de singularización, que inicia separando las habitaciones de invitados a la entrada de la casa, en tanto que relega al fondo y en torno a un patio principal —que denomina «seno»— las estancias familiares, lo lleva a separar no solo ámbitos de género, en recuerdo del gineceo griego, sino los dormitorios de los cónyuges en aras siempre de la comodidad y de la libertad de acción individual, que epitomiza en la «biblioteca» o estancia para el marido, anexa a su dormitorio.

En un tono de mayor erudición filológica, Antonio Averlino, «Il Filarete», afronta el tema de la casa del arquitecto en su *Tratatto d'architettura* (ca. 1465) dibujada incluso con un alzado de tipo palaciego, con torres y pórtico de entrada con arcos, y planta de tradición antigua nucleada en torno a un patio central más un amplio huerto o jardín con estanque para peces, todo bajo un sistema de proporción fielmente inspirado en Plinio y Vitruvio (Fig. 2).

Esta ampulosidad para la casa del arquitecto visible en Filarete, que la aproxima al tipo del palacio nobiliario, marca el planteamiento teórico en los tratados del Cinquecento, de Serlio a Scamozzi, aunque sin referirse a un específico modelo de casa de arquitecto, a lo sumo de «artífice». En el caso del primero, por su larga estancia en Francia, contaminada del «modo a la francesa» —así considerado por el mismo autor—, en virtud del principio hegemónico de comodidad que rige en la arquitectura francesa, derivado de la primordial atención al principio vitruviano de la distribución⁵. Así se justifica Serlio: «per che nel mio procederé io intendo di compagnare la commodita francese col costume italiano, io formarò una casa alla francese per lo povero artefice fuori della città»⁶.

Será precisamente un arquitecto francés del Quinientos, Philibert De l'Orme, teórico de igual manera, quien introdujera en el *Premier tome de L'Architecture* (1567), un diseño de su propia casa en la rue de Cerisaie en París, que no llegaría a habitarla, pero representativa de una clase media distinguida, «pour ceux qui veulent faire mediocre et petite dépense», como ha subrayado Pérouse de Montclos⁷. No obstante carecer del empleo de columnas y

⁴ Alberti, León Battista, *De Re aedificatoria* (Madrid: Akal, 1993), Libro V, cap. XIV, p. 225.

⁵ Para Jean François Blondel (*Cours d'architecture*, 1771) si los egipcios habían creado las «técnicas» en la arquitectura; los griegos y los romanos, la «decoración», a los franceses le correspondía la «distribución». Vid. Guillaume, Jean, «Du logis à l'appartement», en Jean Guillaume (ed.), *Architecture et vie sociale* (Paris: Picard, 1994), p. 7.

⁶ Fiore, Francesco Paolo (ed.), *Serlio Sebastiano. Architettura Civile. Libri sesto, settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna* (Milano: Edizione Il Polifilo, 1994), p. 50.

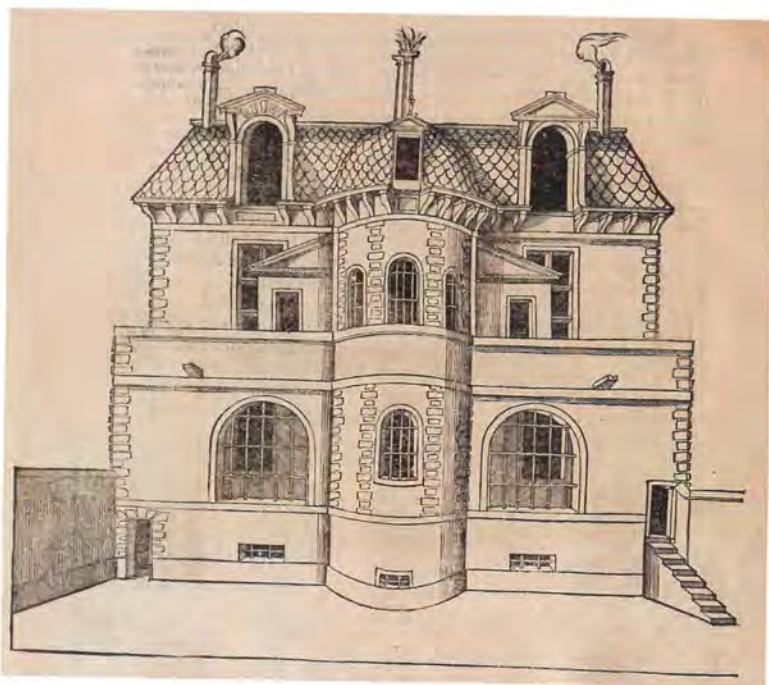
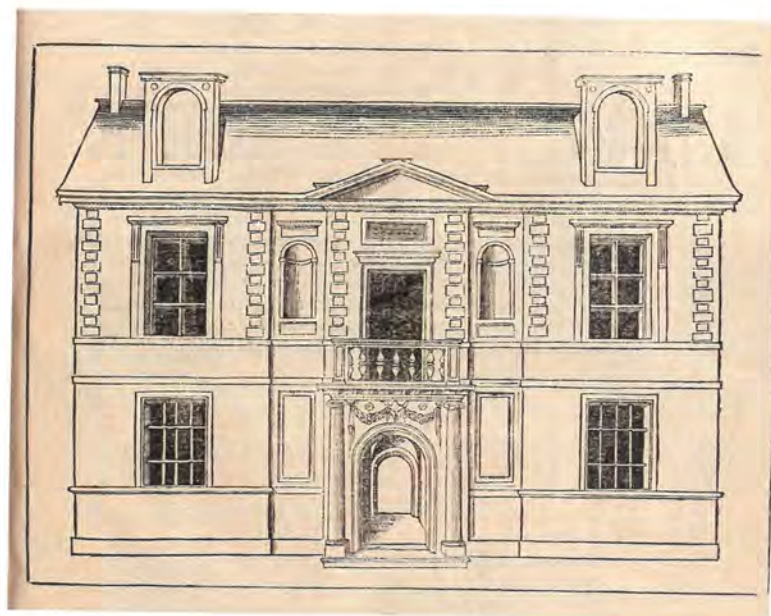
⁷ Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *Philibert De l'Orme, Architecte du roi (1514-1570)* (Paris: Mengès, 2000), p. 149.

pilastras, que le resta sin duda magnificencia, la casa se inserta dentro del tipo *hôtel* con dos cuerpos edificados separados por un jardín interior. Será en el segundo de ellos, dispuesto al fondo, donde en la torre cilíndrica con la que se cierra, dispone en la segunda planta un *cabinet* principal y otros menores, como espacios específicos para el aislamiento y comodidad del trabajo intelectual o artístico del arquitecto, en tanto que en la planta baja dispone una capilla (Fig. 3).



Figura 2. La casa del arquitecto, Antonio Averlino (Filarete). Dibujo inserto en su obra *Tratatto dell'architettura* (1461-1464), fol. 121r. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze II.I.140.

©Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.



Figuras 3a y 3b. Diseños de la casa de Philibert de L'Orme situada en la rue de Cerisaie de París. Las imágenes se encuentran dentro de la obra: L'Orme Philibert, *De l'Architecture, livre VIII*, París, 1567, ff. 254v y 255r. Obra disponible con licencia abierta en [<https://archive.org/stream/larchitecturedep00lorm#page/n3/mode/2up>, fecha de consulta 14 de agosto de 2018].

I. LAS CASAS DE DIEGO DE SILOE Y DE ANDRÉS DE VANDELVIRA

Como señalábamos, el panorama en España es bastante distinto de lo que acabamos de ver. Aparte de la frecuente modalidad de alquiler en la que viven los artistas españoles por lo general, cuando acceden a la propiedad lo hacen en casas preexistentes a las que a lo sumo introducen algunas reformas, aun cuando estas resulten significativas en ocasiones para su estatus social y profesional. Tal es el caso, por ejemplo, de la casa adquirida por Diego de Siloe en Granada en 1547 a raíz de su segundo matrimonio con doña Ana de Bazán tras vender previamente las casas que tenía Siloe en Burgos. El precio de adquisición, 1550 ducados de oro⁸, es indicativo de que se trataba de una vivienda cuando menos extensa, cercana a la catedral, cercenada por el trazado de la Gran Vía. Gracias a la descripción de Manuel Gómez-Moreno Martínez con documentación de archivo sabemos que se trataba de una casa de tipo «morisco» inserta en el interior de una manzana a la que se accedía por una estrecha calle, denominada Angosta de la Botica⁹. La antigua casa de origen nazarí se adaptó a los usos castellanos en torno a un patio central cuadrado con dos plantas y sendas galerías adinteladas con soportes columnarios y zapatas de madera; escalera en un ángulo con pasamano abalaustrado al igual que los antepechos de las galerías altas. Todas las dependencias se distribuían en torno al patio, del que recibían el único punto de luz. No se especifica el destino de estas estancias, salvo el comedor, la cocina y la despensa, dispuestas en la crujía occidental, que junto con la septentrional debían ser las principales, pues ambas contaban con escaleras desde la planta baja (Fig. 4). La de poniente, interior, daba acceso a otro corredor y azotea lo que induce a pensar en el lugar más apropiado para un espacio a modo de gabinete, que con seguridad debió tener el arquitecto para su trabajo.

⁸ Gómez-Moreno Martínez, Manuel, *Las águilas del Renacimiento español* (Madrid: CSIC, 1941), p. 100.

⁹ Gómez-Moreno González, Manuel, «Diego de Siloe, arquitecto y escultor», en Javier Moya Morales (ed.), *Manuel Gómez-Moreno González. Obra dispersa e inédita* (Granada: Instituto Gómez-Moreno, 2004), p. 323.

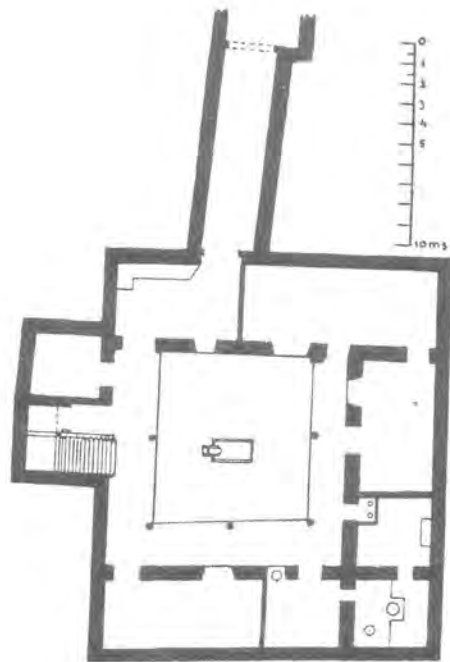


Figura 4. Planta de la casa de Diego de Siloe según Manuel Gómez-Moreno Martínez, 1941. Imagen publicada dentro de la obra: Gómez-Moreno Martínez, Manuel, *Las águilas del Renacimiento español* (Madrid: Xarait, 1983), p. 94 (primera edición del año 1941).

Un elemento particular presentaba la casa: el arco carpanel de entrada desde la calle, conocido por una vieja fotografía (Fig. 5), en el que campeaba la leyenda APARE MICHI DOMINE PORTAS IUSTICIE (sic)¹⁰. Aunque el padre del ilustre investigador, Manuel Gómez-Moreno González, da a entender que el arco ya existía cuando compró la casa Siloe, su hijo sin embargo apunta lo característico del tipo de arco en la arquitectura del maestro burgalés y desde luego la cita veterotestamentaria conviene bien al espíritu siloesco. En cualquier caso nos interesa subrayar el curioso paralelismo con el proceder de Alberti al construir un arco, más de tipo triunfal, a la entrada de la villa que poseía a las afueras de Florencia, «Paradiso degli Alberti», único elemento que subsiste. También Ph. De L'Orme, éste en el interior de la casa de la rue de la Cerisaie, construye un arco carpanel ornamentado con la figura de

¹⁰ La leyenda con seguridad debió ser reescrita. Sin embargo en el artículo antes citado de Manuel Gómez-Moreno González, la transcripción que da: APERI MIHI DOMINE PORTAS JUSTITIAE es más correcta de acuerdo con el Salmo 117/19: «Aperite mihi portas Justitiae/Ingressus in eas confitebor Domino» (Abridme las puertas de la Justicia, entraré por ellas y alabaré al Señor), en Scio de San Miguel, Phelipe, *La Biblia Vulgata latina traducida por el padre Phelipe Scio de San Miguel* (Valencia: Oficina de Joseph y Thomas de Orga, 1792), tomo V, p. 360.

Mercurio y de los Gemelos (Cástor y Polux), imágenes que se corresponden con el horóscopo del arquitecto¹¹. Esta peculiar manera de identificar la propia morada por parte de arquitectos cultos, auténticos humanistas, nos lleva a considerar a Siloe como otro artífice semejante y al que el arco o la inscripción, si no ambas, deban atribuírsele. De una parte, el salmo citado concuerda con el espíritu religioso, tan ligado a la cercana catedral que levantaba y tan bien considerado por su Cabildo, que le dio enterramiento bajo sus bóvedas. De otra, su cultismo manifiesta la autoafirmación de su estatus social elevado tras su matrimonio con su segunda mujer, de ascendencia noble y emparentada con la aristocracia de la ciudad, por lo que esta casa debía ser el principal referente a tenor de lo inventariado por Gómez Moreno en cuanto a esclavos, caballería y menaje de hogar (vajillas de plata; joyas) contenía.



Figura 5. Arco de entrada a las casas de Diego de Siloe. Fotografía tomada durante la visita que en 1889 realizó la Sección de Excursiones del Centro Artístico © Instituto Gómez Moreno.

¹¹ Pérouse de Montclos, Jean Marie, «Horoscope de Philibert de l'Orme», *Revue de l'Art*, 72 (1986), pp. 16-18.

El caso de Andrés de Vandelvira difiere del de Siloe quizás en formación, en la medida que el de Alcaraz no viajó a Italia o al menos no hay constancia de obra suya en la península itálica como sí la hay del de Burgos. Más joven que Siloe, Vandelvira hasta cierto punto puede considerarse discípulo de aquél, pues es criterio hoy ampliamente admitido la importancia que tuvo para él el asumir la obra de la Sacra Capilla de El Salvador (Úbeda) proyectada por el burgalés. Sí comparten ambos una extraordinaria capacidad para combinar tradición e innovación en su arquitectura dentro siempre del lenguaje «al romano», seguido por los dos, y el haber alcanzado una respetable situación social y económica, exhibida de forma orgullosa por parte de Vandelvira como fruto de su esfuerzo y trabajo personal a partir de su consolidación profesional en tierras jiennenses.

No hay en el maestro mayor de la catedral de Jaén el interés por entroncar por vía marital con la nobleza, como parece ocurrirle a Siloe, entre otras cosas porque no volvió a casarse aunque enviudara también; muy al contrario mantuvo hasta el final de sus días viva la memoria de su única mujer, Luisa de Luna, hija de otro maestro de la profesión y posiblemente su primer iniciador en el oficio. Orgullosa por igual de la fortuna labrada con su trabajo como de su vida familiar, el matrimonio tuvo siete hijos, de los cuales solo dos continuaron la profesión paterna, mientras que el resto o adquirieron estudios superiores o entraron en religión, menos la única hija, Catalina.

Acerca de su fortuna dan cuenta los bienes muebles e inmuebles, rústicos y urbanos, acumulados reveladores por otra parte de su mentalidad y aspiraciones. Así, desde el inicio de su carrera y hasta el final mantuvo una constante tendencia a la inversión en fincas, lo que lo convirtió en un terrateniente con más de 370 fanegas de tierra de cultivo (en torno a 250 ha), de viñedos y sembradura, concentradas en término de Villacarrillo (Jaén), localidad en la que fijó su primer domicilio familiar en tierras de Jaén. En la cabeza de la diócesis, la actual capital de la provincia, tenía viñedos por un total de 4.500 vides y una cantera. Además a su muerte era acreedor de cerca de 440.000 maravedíes en censos¹².

Reflejo de ese patrimonio acumulado era la propiedad también de casas para residencia propia y en distintas localidades, Villacarrillo y Úbeda con seguridad, mientras que en Jaén vivió en diferentes casas alquiladas, unas del Cabildo de la catedral y otras de particulares, y si pudo adquirir alguna otra, como parece desprenderse de alguna documentación, sería en todo caso como inversión pues en su testamento e inventario de bienes que siguió a su fallecimiento solo se mencionan las de los núcleos antes citados. Cuando muere, la casa principal de Villacarrillo (poseía otra, lo más seguro a modo de inversión), ya deshabitada y

¹² Información extraída del testamento e inventario del arquitecto. Perdido el original, registrado ante el escribano F. Sedeño de Jaén en abril de 1575, se conserva una copia sacada por el notario José Azpitarte en 1919 y publicado por entregas ese mismo año en la Revista *Don Lope de Sosa*. A esta siguió la edición de Chueca Goitia, Fernando, *Andrés de Vandelvira, arquitecto* (Jaén: Instituto de Estudios Jiennenses, 1971), pp. 391-412 y finalmente la publicada por Arco Moya, Juan del, en AAVV, *Andrés de Vandelvira. Vida y obra de un arquitecto del Renacimiento* (Jaén: Ayuntamiento, 2006), pp. 235-248, precedido por un artículo del mismo autor, «La muerte de Vandelvira», pp. 180-183.

hoy desaparecida, pero de la que hay constancia en la calle que actualmente lleva su nombre, cumplía función de almacenamiento del grano producto de las fincas rústicas (en el año de su muerte guardaba en ella unos 22.000 kg de trigo y 6.000 de cebada)¹³.

Parece claro que en Villacarrillo quisiera fijar la casa solar, dados los bienes raíces concentrados en el municipio y el hecho significativo de que en la iglesia parroquial de la Asunción fundara una capellanía en la que, a su muerte, dejaría por patrón a su hijo mayor, Alonso, y por capellán al tercer hijo, el licenciado Pedro de Vandelvira. Sin embargo, sus compromisos de trabajo le obligaron pronto, hacia 1536, a trasladarse a Úbeda, ciudad que lo catapultaría profesionalmente al cobijo de la poderosa familia Molina a la que pertenecían los dos famosos secretarios reales: Francisco de los Cobos y Juan Vázquez de Molina. En la calle entonces denominada Cózar o Cosar tuvo sus casas principales, así en plural, a las que le añadió otra «delante de la principal». En este domicilio nacieron casi todos sus hijos, si no todos. En ella murió su esposa, que no llegó a trasladarse a Jaén, pese a que desde 1553, cuando Vandelvira firmó contrato con el Cabildo catedralicio, una cláusula de dicho contrato le obligaba a poner casa y fijar su residencia en Jaén. Por tanto, la distribución de estancias y amueblamiento de la que nos da noticias el testamento y posterior inventario de bienes pensamos van relacionados con esta morada de Úbeda.

Ni el testamento ni el inventario de bienes describe el tipo y la distribución de las casas de Úbeda, pero sí permite entrever a través del mobiliario y algunas referencias espaciales concretas la imagen de unas casas de la época pertenecientes a una familia acomodada, de lo que entonces se denominaría un «home rico». Así, se vislumbra una parte dedicada al servicio, donde estarían los dormitorios de los dos esclavos negros que poseía, Haxa y Amador, sin descartar también algunos mozos. Unos y otros duermen en camas muy sencillas, de «cordeles» y de «tablas», bien diferentes de otras que podemos considerar de lujo: «una cama verde campo»; «otra cama de campo de escarlatín, con su cielo y cuatro sargas y sus cuatro goteras de las cantines (sic)», más «otra cama turquelada de paño de Londres, con su cielo y cuatro sargas» y «una cama de nogal buena de campo con sus verjas de hierro y manzanas doradas», todas estas, sin duda para la familia e invitados, que reivindican dormitorios, si no en idéntico número al de las camas, sí en un cuerpo de habitación de la «casa principal», junto con la «sala», donde se dice en el inventario que hay dos «morillos de azófar», indicativos de una chimenea de cierto lustre diferente de otra de cocina donde debía estar otro morillo, este de hierro, tenazas del mismo material, trébedes, badil, calderas y sartenes.

A dicha sala, pieza distinguida de la casa, deberían corresponder los «cuatro sillones de granada» y «tres sillas, digo medias sillas, de cuero, a más que medio traer», que denotan un uso frecuente en el caso de las sillas, número de asientos equiparado al de miembros de la familia. Sorprende la presencia del sillón, que en la acepción de la época era «silla de

¹³ Rubiales García del Valle, Ramón, «Andrés de Vandelvira y su patrimonio en Villacarrillo», en *Villacarrillo. Feria y Fiestas 2005* (Villacarrillo: Ayuntamiento, 2005), s.p.

mujer», según Covarrubias¹⁴, pero en mayor número al de mujeres de la familia. Es posible que por la referencia topográfica, Granada, apunte a las frecuentes sillas de cadera con labores de taracea, similares a las que se ven en el banco del retablo de San Pedro de Osma de la catedral de Jaén en las que se sientan los Padres de la Iglesia, obra de Pedro Machuca.

Esta sala debería hacer función también de comedor, sobre todo para reuniones especiales, donde luciría el menaje de plata que poseía: «seis escudillas de plata grandes, con sus dos orejas cada una»; Seis salseras de plata con sus dos orejas»; seis cucharas de plara, «los cabos cuadrados, con un remate a los cabos; y contra las palas, tres ochavos cavados»; una taza de plata con «una venera cavada que va a dar a una punta do está un torcal, y el pie y el rostro dorado»; otra taza, «donde en medio della, en la parte de dentro, está una medalla de mujer y alrededor unas estrías medio cavadas medio redondas». Dos porcelanas con pies de plata abalaustrados. Un bernegal con cuatro asas. Tres jarros de pico, uno de ellos con máscara esgrafiada en el pico. Una copa de plata de dos asas. Un salero de «dos piezas venerado por dentro y obrado», y otro más pequeño, también con dos piezas, dorado por dentro y la más suntuosa pieza, que debía servir de centro de mesa, «un barco de indias, con dos asas y su pie dorado por dentro, y en el rostro, por de fuera y dibujado y esgrafiado por dentro, una sirena y unos peces de plata». Un menaje de lujo, propio de una casa de un estatus social bastante elevado, tanto por su valor material como por la calidad artística, que revela asimismo un determinado nivel cultural.

Escasas son en cambio las obras plásticas y todas de temática religiosa: dos tablas, una de «San Gerónimo» y otra de la «Crucifixión de nuestro seños Jesucristo», más dos sargas de lienzo de Holanda, cada una de ellas con cinco Sibilas y otra más pequeña con las alegorías de la «Largueza y la Avaricia». Piezas todas ellas que por su contenido religioso y moralizante, deberían ocupar habitaciones reservadas, dormitorios posiblemente, pues de hecho las sargas aparecen anotadas al lado de guadameciles y ropa de cama. Por otra parte, en este aspecto sigue la tendencia dominante en el siglo de escasez o menor cuantía de este tipo de obras, frente a la joyería y platería y a otras piezas que podían unir funcionalidad y ornato, como eran los reposteros o paños, que en este caso se destacan. Así, las paredes con seguridad de la sala debían cubrirse con dos «paños» de lana de «figuras francesas», uno de seis varas y media y otro de tres y tercia de largo, más otro, denominado «pañó alegre» de cuatro varas de largo y tres y media de alto, de «verduras con aves», es decir un paisaje con aves, que junto con el tipo de figuras de los otros paños, concuerda con el gusto por el arte de Flandes, que no necesariamente deba hacernos pensar en ese especulativo origen del apellido Vandelvira que ha tentado a la historiografía artística¹⁵, sino que estaba muy extendido entre la nobleza castellana desde la Baja Edad Media. Todavía, con menor énfasis, se mencionan cinco paños más de buen tamaño, de lana de Flandes y con temática de «verduras».

¹⁴ Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua castellana* (Barcelona: Alta Fulla, 1993), Ed. De Martín de Riquer, p. 938.

¹⁵ Chueca, *Andrés de Vandelvira*, p. 67.

Para aislar el frío del suelo no faltan las tan apreciadas alfombras en la casa castellana, dos grandes de treinta palmos de vivos colores, de «verde y más verde», una, y de «campo colorado y las fajas verdes», otra, más una tercera de veinte palmos. Aunque no se cita la procedencia de todas ellas, si es tentador pensar que fueran las afamadas de Alcaraz, la villa natal del arquitecto.

Pero el espacio específico de esta casa de arquitecto es la existencia del «estudio», así denominado en el inventario, amueblado con una mesa de «un tablero con su banco y otro tablero para trocar (sic)», que entendemos por error de transcripción debería ser «traçar». Otros enseres de su profesión que estarían en el estudio, aparte de los útiles como compases, reglas, etc., —que curiosamente no se citan en el documento— son un «escritorio, donde tengo mis papeles y cuentas» y además un arca para guardar más «papeles»; una «caja de hojas de Milán, para las trazas», o sea, planchas de hojalata para hacer los cilindros en los que enrollar y guardar los planos. Y como en todo gabinete particular, aquí tendría su librería, no muy extensa, en la que se combinan libros de arquitectura con otros de devoción, subrayando su acusado espíritu religioso. Entre los volúmenes relacionados con su profesión destaca un «Vitruvio en latín», versión de fra Giocondo o de Cesariano; dos «Serlios», el libro de Perspectiva y otro sin especificar y un «Orencio Fide (sic) en latín», que también por posible error de transcripción, pensamos que se trata de Orencio Finé, el matemático francés¹⁶.

Hasta aquí, lo que sería el núcleo principal de la casa de Úbeda articulada con seguridad en torno a un patio. Pero, como era normal en las casas acomodadas en el contexto socio-económico de una ciudad que tenía en la agricultura su mayor fuente de riqueza, estas han de tener sus espacios «ad hoc». Las cámaras o terrados en la parte superior con su preceptiva apertura de vanos, era elemento bastante común, incluso en casas-palacios como el de Vela de Cobos, construido por Vandelvira en la calle Real de Úbeda. Sin embargo no tenemos constancia por el inventario de sus bienes de la existencia de tal parte en su casa, sobre todo teniendo en cuenta que las fincas rústicas que poseía y el consiguiente grano recogido lo guardaba en la casa de Villacarrillo, pero tampoco hemos de descartarlo. ¿Dónde guardaría si no las cuatro colmenas y dos enjambres registrados, por ejemplo, aparte de los frutos del campo necesarios para una casa bien poblada? Lo que si tenía la casa era una bodega en el sótano de la crujía delantera o principal, muy corriente en las casas ubetenses de la época¹⁷. En ella guardaba más de 150 arrobas de vino (unos 2.400 litros) más «300 arrobas de vasos», que podría entenderse como vasijas grandes de vino puro, en la acepción que le da Terreros en su *Diccionario*¹⁸, aunque también pueden ir referidos a otro Ísquido¹⁹.

¹⁶ Galera Andreu, Pedro A., *Andrés de Vandelvira* (Madrid: Akal, 2000), p. 31.

¹⁷ Ruiz Fuentes, Vicente M., «Andrés de Vandelvira: El arquitecto de obras menores», en AAVV, *Andrés de Vandelvira. Vida y obra*, p. 118.

¹⁸ Terreros y Pando, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de Ciencias y Artes y sus correspondientes de las tres lenguas, francesa, latina e italiana* (Madrid: Ibarra, 1787), vol. III, p. 760.

¹⁹ Covarrubias, *Tesoro de la Lengua*, p. 995 lo refiere también a la colmena.

Además de contar con este espacio de bodega, de considerable amplitud, pues nada más que las 150 arrobas de vino podían suponer alojar como 90 tinajas (dos tinajas que tenía en Jaén eran de 16 arrobas), y que remite a una cierta actividad agrícola, la casa de Úbeda conocía también otras actividades relacionadas con la profesión del arquitecto como la fabricación de tinta, para lo que contaba con una artesa, similar a otra para hacer pan, que evidentemente no debía estar en el estudio como tampoco estaría el «tinajón grande» en la que se almacenaba. Naturalmente esta actividad justifica la presencia de los mozos en la vivienda y que habría que situarla en torno a otro patio en el que sitúa un pozo y junto a él una pila de piedra grande. A esta parte, que pensamos en la trasera de la casa se situaría la cuadra donde encerraría el caballo mediano de alzada, un «cuartago de color rosillo» que tenía a su muerte, aunque también hubo de tener una mula, puesto que en el inventario se registran arreos de esta cabalgadura. Animales asimismo muy relacionados con su profesión, habida cuenta de los frecuentes desplazamientos que hacía y a gran distancia a veces, como cuando compartió la maestría de las catedrales de Jaén y Cuenca en la década de 1560.

En resumen, la casa de Andrés de Vandelvira en Úbeda es exponente de un estatus de tipo señorial alcanzado por los beneficios del trabajo profesional, sin descartar que pudiera tener ciertas raíces de nobleza, a juzgar por un pleito de hidalguía que parientes suyos mantuvieron contra el Concejo de Alcaraz²⁰. De hecho está en posesión de armas propias de un caballero: dos espadas de representación, una «dorada con su funda de cuero» y otra de «dos manos», aparte de una «pequeña de cada día», que si podría usar en razón de los riesgos de su continuo viajar, pero también una lanza y un lanzón. Pero es que además del menaje de plata de mesa, de clara nota señorial, para los desplazamientos utilizaba cubiletes, saleros y jarros igualmente de plata. E incluso en las prendas de vestir, aunque pocas son las que contiene el inventario, denotan asimismo un cierto refinamiento sin exceso de lujos (sayo de raso; tres capas, una de «telilla de seda de capullos»; «gorra de terciopelo negra»; cuatro puños de Holanda, con lechuguilla y jardines; «dos forgas de cabezones de hombre con su lechuguilla y jardines de Holanda»), acorde con la personalidad de un hombre que manifiesta la distinción de quien ha conseguido una buena posición social con su trabajo profesional y un talante moral y religioso.

II. LA CASA DEL ARTISTA PLÁSTICO

No son tampoco abundantes las casas de pintores y escultores y de igual forma diferirían en calidad en virtud de la categoría del artista. Muchos no alcanzarían a tener vivienda en propiedad nunca, incluso alguno de primera categoría como el Greco, en tanto que otros mucho más modestos si la tuvieron, quizás por vía matrimonial, como pudo ser el caso del Miguel de Urenya, activo en Valencia en la segunda mitad del siglo XVI, casado con la hija de un mercader²¹. En cualquier caso no serían distintas del tipo estándar para familias de

²⁰ Chueca, *Andrés de Vandelvira*, p. 68.

²¹ Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes, «El inventario de bienes del pintor Miguel de Urenya. La biblioteca de un artista en la Valencia del siglo XVI», *Arts Longa*, 5 (1994), pp. 125-131.

mediana fortuna en las que el espacio distintivo será el «estudio», que en los artistas plásticos se agranda con el taller. De forma excepcional, la casa de Alonso Berruguete, que en parte ha sobrevivido, se sitúa en un nivel superior.

II.1. La casa del Greco

Nada queda de las casas de Doménico Theotocópuli, pues tuvo varios domicilios el «griego de Toledo en la ciudad imperial, y la que hoy ostenta tal denominación transformada en Casa-Museo, próxima a la última residencia en que vivió es una hábil recreación museística con fines turísticos, alimentada por el éxito y estimación de su pintura²² (Fig. 6). Un fenómeno similar que se repite en el caso de Bartolomé Esteban Murillo en Sevilla, donde la actual Casa-Museo, rehabilitada en 2017 con motivo del centenario del pintor, es discutida en cuanto a su exacta pertenencia, en la que además a lo sumo residió el último año de su vida²³. Por otra parte, al parecer el Greco no tuvo casa en propiedad, sino que vivió en régimen de alquiler, en parte por razones económicas, dado el perenne endeudamiento en que anduvo sobre todo en sus últimos años, pero tampoco hay que descartar que lo fuera por razones profesionales, dada la gran y variada actividad, que precisara de un amplio taller en el que vino a sumarse la de su hijo Jorge Manuel en la recta final de su vida, aparte de una determinada localización de cara a disponer de un buen mirador sobre el magnífico paisaje de la ciudad y su entorno.

²² Así formula Bartolomé Cossío la invención de la Casa del Greco por iniciativa del marqués de Vega Inclán: «En el tradicional solar de Villena, es esta resto de aquella época; esta deliciosa amalgama de civilizaciones; este hogar burgués de otro tiempo resucitado, más que conservado, para la patria por la generosa idealidad de un noble espíritu, el único que reúne todos los caracteres de realista, cuasi-auténtico convencionalismo para encarnar, material o espiritualmente, a gusto del contemplador, la desaparecida vivienda del Greco en Toledo», en el Prólogo al libro de San Román y Fernández, Francisco de Borja, *El Greco en Toledo* (Madrid: Victoriano Suárez, 1910).

²³ El inmueble actual que ostenta el título de la Casa-Museo de Murillo en la calle Santa Teresa, no parece que fuera su residencia habitual, sino a lo sumo la casa donde vivió y murió el último año de su vida (1682), según nuevos datos publicados por Julio Mayo. La casa adquirida por la Junta de Andalucía en 1972, parte de la afirmación del escritor sevillano Félix González de León en *Noticia del origen de los nombres de las calles de Sevilla* (1839), que contradecía a idea lanzada por Richard Ford de que habitó en la plaza de los Alfaro, seguida por todos los historiadores del siglo XIX, hasta que Angulo Íñiguez, Diego, *Murillo* (Madrid: Espasa Calpe, 1981), vol. I, trató de conciliar ambas hipótesis, admitiendo la casa de Santa Teresa como la que habitaba en el momento de su muerte. Nuevas aportaciones documentales lo sitúan viviendo como feligrés de la parroquia de Santa Cruz en la casa n.º 3 de la denominada entonces calle de «la Puerta chica», próxima a la de Santa Teresa: Mayo, Julio, «Falsa Casa-Museo de Murillo», *ABC de Sevilla*, 6 de marzo de 2017.



Figura 6. Postal antigua con la vista general de la Casa-Museo del Greco, Toledo © Colección particular.

La casa en la que residió por más tiempo fue en las desaparecidas casas del marqués de Villena, primero desde 1585 a finales del siglo y posteriormente de nuevo en 1604 hasta su muerte, en 1614. Entre medias vivió en otras de don Luis Suárez de Toledo, señor de Galves y Jumela. Las casas del marqués de Villena, ya desaparecidas, ocupaban una buena extensión, próximas a la sinagoga del Tránsito, en lo que hoy es el paseo del Tránsito, un espacio verde abierto sobre la hoz del Tajo de inmejorables vistas. La amplitud de la residencia palaciega del marqués, ya bastante deteriorada en el siglo XVI, se alquilaba compartimentada al parecer con predilección por diferentes artesanos, teniendo en cuenta áreas bien diferenciadas jerárquicamente entre las «principales» y las accesorias. Como cabía esperar, el Greco alquiló las primeras ya en su primer contrato de 1585 suscrito con el mayordomo del marqués y duque de Escalona, Juan Antonio de Cetina, en consonancia con el estatus que el artista consideraba apropiado a su autoestima profesional. De este modo, Doménico Theotocópuli, alquilaba «tres moradas de casa en las casas del Ilustrísimo Señor marqués de Villena, que es una de ellas el cuarto real con la cocina principal y la otra es en el portal que está entre los dos patios, primero y segundo, con un sótano que está junto al pozo de dicho patio. E asimismo una quadra real, que dixen de los aparadores, con una pieza que está en bajando la escalerilla del infierno»²⁴.

La adjetivación de los aposentos, «reales», no deja duda de que ocupaba la parte más noble del viejo palacio, que aunque «arruinado» por esas fechas —como sostenía Luis Hurtado de Toledo—, aún mantenía «la magestad que tiene su edificio»²⁵ y lo corrobora el precio pagado: 596 reales al año, algo más de 54 ducados, muy por encima de la media, incluso en las mismas casas del marqués, por lo común entre 50 y 100 reales²⁶. Todavía resulta más elevado el alquiler de las casas del señor de Gelves, 2.375 reales por un año y medio aproximadamente, aunque no sabemos si eran mejores o estaban en mejor lugar. Evidentemente el coste se elevó en la vuelta a las casas del marqués de Villena en 1604, ahora más justificado por el mayor espacio

²⁴ San Román, *El Greco en Toledo*, p. 140.

²⁵ Matías Franco, Fernando, *El Greco* (Madrid: Nerea, 1997), p. 176.

²⁶ San Román, *El Greco en Toledo*, p. 118 (nota 2).

ocupado, nada menos que 24 aposentos comprendidos en «una casa que es el cuarto real y el del jardín y patinillo de las mujeres con la cocina principal y sótano el corredor largo, que son todo veinticuatro aposentos de las casas principales que el marqués tiene en esta ciudad por tiempo de un año y tres meses y treze día [...]»²⁷ por las que pagaría 1929 reales. En esta súbita ampliación del espacio es lógico pensar que se deba al incremento de trabajo, sobre todo retablistico, con el consiguiente crecimiento del taller. «Sótano» y «corredor largo», apuntan a espacios vinculados a la actividad artística. Pero también habría que tener en cuenta la incorporación a la casa-taller de su hijo, Jorge Manuel, quien cuatro años más tarde, en 1608, ya habitaba con seguridad en la vivienda paterna según se desprende de la renovación de alquiler que ambos, padre e hijo, hicieron en 1611, al afirmar que «los susodichos an vivido de lo corrido desde primero de henero del año pasado de mil e seiscientos ocho hasta fin de este mes de agosto de mil seiscientos honze», reiterando que se trata de «los aposentos principales, corredores e entrada de las casas grandes de su excelencia en que nosotros de presente vivimos e según e como hasta aquí las abemos tenido a nuestro cargo»²⁸. Previamente, el 2 de julio 1610, Domenico y su hijo renovaban el contrato de arrendamiento con la ampliación de una nueva pieza «questa en entrando en el patio primero a mano derecha, que solía ser cochera, que tengo en arrendamiento yo, el dicho Dominico Theotocopuli por tiempo de dos años»²⁹. Y el mismo día, Jorge Manuel hace lo propio con los cuatro aposentos en las mismas casas, que desde 1608 también los tenía alquilados, aunque debían ser en las accesorias donde las venía usando un maestro de la seda.

Es evidente, por tanto, que la incorporación de Jorge Manuel al taller del padre multiplicó la actividad y en consecuencia la necesidad de ampliar el espacio de trabajo. Resulta significativo al respecto que en el documento de renovación del arrendamiento de 1611 se señale el alquiler de la «cochera» por separado por una cantidad anual de mil reales, así como ciertas reformas llevadas a cabo por Jorge Manuel en 1613 que afectaron al corredor o «mirador grande que cae al río y está sobre la coraja»³⁰. Reforma esta, que al margen de la mejora para la casa por lo que podía suponer de placentero «belvedere» propio para unos inquilinos de un determinado nivel cultural, entendemos que pudo estar más relacionado asimismo con motivo de su condición de pintor en tanto que inmejorable atalaya para dominar la panorámica paisajística, lo que vendría a desmontar la leyenda de un artista que para ensalzar su condición intelectual pintaba con las ventanas cerradas.

Pese a la cuantía del precio del alquiler y ocupar la parte distinguida de la casa palacio de un noble, que nunca la habitó, pero que poseía un «cuarto real» con un corredor o mirador que se correspondería con la delantera o crujía principal de la vivienda, no parece sin embargo que bastara por sí solo para deducir que el Greco viviera con el boato o el esplendor que el Humanismo preconizaba para un hombre de alto nivel social, ni siquiera posiblemente

²⁷ San Román, *op.cit.*, p. 162.

²⁸ San Román, *op.cit.*, p. 174.

²⁹ San Román, *op.cit.*, p. 171.

³⁰ San Román, *op.cit.*, p. 198.

como un hombre rico, porque desde luego no lo era a tenor del constante endeudamiento en el que estaba, aunque el pintor y teórico Jusepe Martínez sostuviera que mucho ganó pero también mucho gastó en «demasiada ostentación de su casa»³¹. Lo cierto es que a la vista del inventario de bienes que hizo su hijo a la muerte del padre ni el mobiliario ni el ajuar muestran indicios de dicha ostentación. Lo más destacado entre los muebles es un «pabellón de damasco carmesí» y «media cama de nogal»; ocho sillas, sin especificar tipo ni material; una mesa de nogal y el resto casi está relacionado con su oficio: cajón de pino grande y mesa con gavetas; dos bufetes y otro también con gavetas, alhacenas, de madera y de lienzo. Escaso es el ajuar textil: cuatro colchones; cuatro sábanas; cuatro almohadas; dos cobertores y una colcha, es todo lo que hay de ropa de cama. Dos tablas de manteles; ocho servilletas y tres paños de manos, por lo que toca a la mesa. Y como indumentaria: cuatro camisas; una «ropilla de sarga de seda»; unas calzas; dos pares de medias de hilo; cuatro pares de escaupines; ferreruero; sombrero y «una espada y daga con tiros y pretina», que en conjunto denotan una estampa caballeresca, aunque sobria.

Mayor interés reviste en el inventario los útiles de trabajo y sobre todo la gran cantidad de obra almacenada, que vienen a confirmar la amplitud e importancia que hubo de tener el taller en estas casas del marqués de Villena. A los muebles antes reseñados hay que sumar «tres bancos de pintar»; tres escaletas; dos banquillos; una losa de pórfido y dos moletas o piedras para moler colores y más de 130 cuadros; 20 modelos de yeso y 30 de barro y cera; 200 estampas; 150 dibujos; 30 trazas; 28 «cornisas para pintura»; parte de retablo, etc.³². Parte de esta obra ya la vio «in situ» Francisco Pacheco cuando visitó al cretense en 1611, dejando en su *Arte de la Pintura* constancia de la admiración por el trabajo y la organización del mismo en la casa: «Me mostró [el Greco] una alhazena de modelos de barro de su mano para valerse dellos en sus obras. I lo que escede toda admiración, los originales de todo, cuanto avía pintado en su vida, pintados a olio en lienzos más pequeños en una cuadra, que por su mandado me mostró su hijo»³³. Testimonio que no solo concuerda con lo contenido en el inventario, sino que apunta otro dato singular: la existencia de un espacio dedicado a guardar una versión miniaturizada de todos sus cuadros, a modo de una peculiar galería reservada para disfrute propio y mostrada a visitas de personas especiales, entendidas, como Francisco Pacheco o quizás para clientes y amistades. En cualquier caso revelador del carácter intelectual, impregnado de gustos y aficiones de los ambientes culturales del Manierismo que conoció en Italia antes de su llegada a Toledo en 1577. Un carácter intelectual, que debió impresionar a Pacheco más que la propia pintura, confirmado de forma clara por los 64 volúmenes que integran la librería descrita en el inventario, dividida entre «libros griegos» y «libros italianos», en la que se dan cita textos filosóficos, literarios, religiosos y un destacado conjunto de libros de arquitectura (19).

³¹ Martínez, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (Madrid: Cátedra, 2006), ed. crítica de Manrique Ara, M.ª Elena, p. 290.

³² El inventario completo, en San Román, *El Greco de Toledo*, pp. 189-198.

³³ Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura* (Madrid: Cátedra, 2009), ed. crítica a cargo de Bassegoda i Hugas, Bonaventura, p. 440.

II.2. La casa de Alonso Berruguete en Valladolid

Si el Greco fue el pintor extravagante por su idea y concepto del arte y del artista en la España del Quinientos, Alonso Berruguete en cierto modo fue su equivalente en la escultura. Ambos, con un conocimiento del medio italiano y ávidos por alcanzar un estatus social que entendían acorde con su personalidad y traducido de manera especial en su modo de vida en el que la casa ocupa un papel representativo de primer orden. No es casual por tanto que nuestros ya conocidos tratadistas, Francisco Pacheco y Jusepe Martínez o en Juan de Arfe, los ponderen por su capacidad inventiva, que en el caso de Berruguete adquiriría valor de primicia en España³⁴. No obstante el diferente origen geográfico de uno y otro pesan también a la hora de encarnar su papel en la sociedad de la época. Alonso Berruguete, con pruritos de hidalgo, trata de situarse en el estamento de la nobleza y encauza los beneficios de su trabajo en adquirir bienes y privilegios que lo representen como tal. Cosa que alcanza con la adquisición del señorío de Ventosa de la Cuesta (Valladolid) en 1559, tras otro primer fallido de Villatoquite, y mucho antes consiguió fundar mayorazgo (1527)³⁵, privilegio especial conseguido del favor de Carlos V, en cuya Corte anduvo entre los años 20 y 30 del siglo XVI como «Fourrière»³⁶.

Después de unos años de trashumancia artística a la vuelta de Italia en 1515, de Zaragoza a Granada y de Granada a Oviedo, como buen cortesano, hacia 1522 recalca en Valladolid, ciudad que mantuvo a lo largo de la centuria pujos de capitalidad, donde obtuvo en 1523 la prebenda de escribano del crimen, oficio bien remunerado e indicativo de sus aspiraciones sociales y económicas, que siempre hizo compatibles con su labor artística a lo largo de su vida. Poco después, en torno a 1526 se casa con una hija de un mercader, Juana de Pereda, «y luego se fabricó una gran casa, en lo más céntrico de la villa, para su morada», como culmen, concluye Manuel Gómez-Moreno, de dichas pretensiones³⁷.

Las casas —pues como corresponde a las ínfulas de un señor han de ser plurales— se sitúan en las inmediaciones del convento de San Benito en Valladolid y están estrechamente relacionadas con el encargo del gran retablo para dicha iglesia, pues con el dinero adelantado por los benedictinos para su construcción en 1528 comenzaba la obra en un solar y en casas que previamente había adquirido al carpintero Juan de Salamanca, al licenciado Pablo de Santa Cruz y a Francisco de Saldaña. El solar de esta última, en la esquina de la actual calle del Almirante con la de San Benito, constituye el núcleo de la «casa principal», que en 1535

³⁴ Marías Franco, Fernando, «A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI», en John Sherman, *Manierismo* (Madrid: Xarait, 1984), p. 30. Más adelante, Fernando Marías alinea curiosamente al Greco y Berruguete «vitalmente con la *maniera*».

³⁵ Arias Martínez, Manuel, «Sobre la fundación de mayorazgo del escultor Alonso Berruguete», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 45 (2010), pp. 19-28.

³⁶ Azcárate Ristori, José María de, *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos* (Salamanca: Colegio de España, 1988), p. 12.

³⁷ Gómez-Moreno, *Las Águilas del Renacimiento*, p. 150.

ya estaba concluida, a la que siete años más tarde le añadiría dos casas más, colindantes, destinadas a taller³⁸.

Pese a las comprensibles transformaciones sufridas tras la muerte del artista en 1561 en las sucesivas transmisiones familiares hasta pasar a manos de la Corona en 1770, con destino a cuartel, y posteriormente en 1839 a Comandancia de Ingenieros del Ejército³⁹, es de las cuatro casas que elegimos la única que subsiste e incluso con algunos elementos de origen. En la planta actual delineada puede percibirse la diferenciación de los dos cuerpos o casas, principal y accesoria, aun cuando hoy se hallan unificadas al adaptarse para Comandancia de Ingenieros (Fig. 7). La principal, de planta rectangular y con fachadas a las dos calles, San Benito y Almirante, y la accesoria, perpendicular al eje de la anterior, de planta ligeramente trapezoidal y con fachada y entrada por la calle Almirante. Ambas articuladas en torno a un patio; el principal, más regular y en la misma forma y proporción a la de la planta, precedido de una amplia crujía con fachada a la calle de San Benito, hoy libre, pero que en su día pudo y debió estar compartimentada, en cuyo extremo abre la puerta principal.

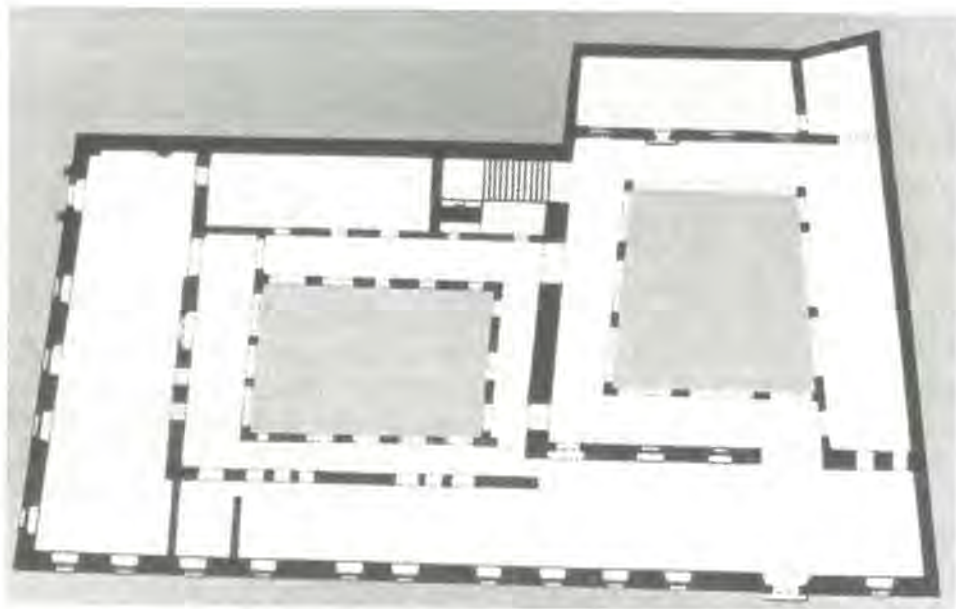


Figura 7. Planta de la casa de Alonso Berruguete, publicada en: Travieso Alonso, José Miguel, «La casa de Alonso Berruguete. La historia de una ambición», en AAVV, *Trazas de la arquitectura palaciega en el Valladolid de la Corte* (Valladolid: Gatón, 2013), p. 99. © José Miguel Travieso Alonso.

³⁸ Travieso Alonso, José Miguel, «La casa de Alonso Berruguete. La historia de una ambición», en AAVV, *Trazas de la arquitectura palaciega en el Valladolid de la Corte* (Valladolid: Gatón editores, 2013), p. 96.

³⁹ Travieso, op. cit., pp. 107-108.

Es esta fachada de la calle de San Benito la que conserva algunos vestigios de la magnificencia, atento a la imagen más fidedigna que nos transmite el dibujo de Valentín Carderera, de la década de 1830, realizado a raíz del encargo recibido de la Real Academia de San Fernando de viajar por toda España para recoger testimonios del patrimonio artístico⁴⁰ (Fig. 8). Según este testimonio, el lienzo de fachada tenía dos alturas bien diferenciadas, la inferior o planta baja, compacta y unos vanos pequeños cuadrados con una puerta con arco de medio punto cegada, y el segundo ordenado por pares de columnas con entablamento abriendo amplios vanos en los intercolumnios, en tanto que la entrada dispuesta en el extremo se destaca mediante un cuerpo prismático, tipo torre, de mayor elevación que el resto de la fachada, en cuya planta inferior abre un elevado arco de medio punto flanqueado por un par de columnas toscanas que actualmente perviven, aunque el vano se ha cegado, y en la superior un buen balcón. Un segundo documento gráfico, ya de la segunda mitad del siglo XIX, cuando había pasado el inmueble a dominio del Ejército, unifica las dos fachadas, la de San Benito y la de la calle Almirante, para destacar la apertura de la entrada por esta última con el escudo militar, ya con la puerta principal desaparecida, pero con las columnas y el entablamento todavía visibles.

La impronta de casa palaciega merced a este cultismo de lenguaje arquitectónico se corresponde con la configuración interior del patio al que se accedía desde el zaguán principal, no en enfilada, sino desviada para entrar por el ángulo suroriental, como era común en residencias de este tipo en la arquitectura española (por ejemplo, en el Palacio Vázquez de Molina de Úbeda). Dicho patio de doble galería reproduce los soportes de la fachada, columnas toscanas en la galería inferior y de capitel jónico en la superior, ambas adinteladas con apoyos de zapatas sobre las columnas siguiendo tradiciones locales. Frente al acceso, en el ángulo suroccidental se vislumbra la posición de la escalera de acceso al segundo piso.

El otro patio, denominado del «Taller», repite el mismo sistema de soportes en las dos plantas, si bien con un orden compuesto, aunque solo en tres de sus lados, solución también frecuente en la arquitectura vallisoletana de la época⁴¹. Las transformaciones aquí son más acusadas a raíz de la adaptación para los usos de la Comandancia de Ingenieros y así, la comunicación entre patio y entrada desde la calle ya es recta.

Además de parte residencial y de trabajo, tan claramente definidas, las casas tenían su correspondiente semisótano para caballerizas y bodega, igualmente imprescindible en unas casas principales de aquel entonces, exponente de la riqueza y de otras actividades productivas, como en este caso hubo de ser la del vino, si tenemos en cuenta la cláusula de prohibición de venta del mismo que le impuso la orden benedictina cuando le vendieron el solar para la construcción y que no cumplió, según se desprendió del pleito interpuesto por

⁴⁰ Reproducción y recreación virtual a partir del dibujo, en Travieso, op. cit., p. 100. Sobre el encargo de la Real Academia, Calvo Martín, Rocío, «La intervención de la Real Academia de San Fernando en la protección del Patrimonio: La comisión de Valentín de Carderera», *Espacio, Tiempo y Forma*, 20-21 (2007-2008), pp. 229-266.

⁴¹ Travieso, «La casa de Alonso Berruguete», p. 104.

los monjes en 1555 y la sentencia condenatoria de la Audiencia dos años más tarde, que le obligaba a mantener en bodega solo el vino para consumo familiar.

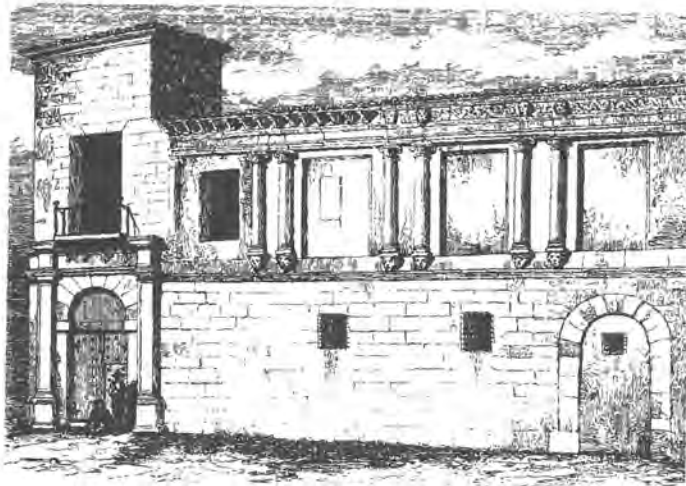
84

EL ARTE EN ESPAÑA.

de las más conocidas estatuas de Miguel Ángel. De todas ellas siete son las que más importancia tienen, porque su ejecución es más completa y acertada, aunque como todas las demás se resientan también de que los extremos sean algo cortos para el tamaño de los cuerpos. Además de las que reproducimos entre estas líneas, merece citarse una que representa San Sebastián atado al árbol y aseteado; obra bellísima, en la que a pesar de estar cubierta de la gruesa capa de pintura con que la encarnaron, nótase gran estudio del natural y en el rostro del Santo una sublime expresión, tan dulce, tranquila y resignada cual conviene al mártir cristiano.

Pero no debe extrañarnos la desigualdad que se advierte en la ejecución de las estatuas de este retablo, si tenemos en cuenta las desazones que produjo esta obra a Berruguete, circunstancias que dejaremos para indicadas en el próximo artículo.

D. GONZALO VILLALBA.



Casa donde vivió Berruguete, en Valladolid. De su agente del Sr. Gálvez.

Figura 8. Casa donde vivió Berruguete en Valladolid, Valentín de Cardenera. Dibujo que ilustra el texto dedicado a D. Alonso Berruguete González y que se encuentra dentro de la obra «El Arte en España. Revista quincenal de las Artes del Dibujo», Madrid, Imprenta de M. Galiano, 1862. © Biblioteca Nacional de España.

En resumen, la casa de Berruguete en Valladolid es de las pocas casas de artistas españoles que conocemos y sobre todo que han llegado en parte hasta hoy, la de mayor singularidad tanto por amplitud como por la calidad de su arquitectura, en ponderado equilibrio entre residencia señorial y taller. Exponente bastante fiel de la personalidad del artista hidalgo, magnificante, que acoge a una familia amplia, pues no solo vivieron bajo el mismo techo el matrimonio y sus cuatro hijos, sino que se sumaron también los dos yernos y un sobrino, Inocencio Berruguete, más la servidumbre y temporalmente aprendices de un taller polifacético, al igual que ocurrió con el del Greco, sin renunciar tampoco a actividades comerciales relacionadas —al menos durante un tiempo— con rentas agrarias, que completan el perfil de un artista culto imbuido del gusto por la antigüedad clásica aprehendida en Italia, pero a la vez enraizado en los valores tradicionales de la sociedad castellana de hidalguía, combinados con una ambición de riqueza y de éxito profesional propios de un burgués.

III. LA CASA DEL ARTESANO

Nos referimos bajo este epígrafe a la casa de quienes ejercieron un oficio, que considerado artístico, no aspiraban a la «noble» consideración del arte y a sus secuelas económicas de liberación de impuestos y reconocimiento social. Para ellos el oficio artístico es en sentido estricto un modo de vida, que se cifra en la venta de un producto, suntuario por lo general, pero que necesita no solo de un espacio de fabricación, sino también de exposición y comercio. En pocas palabras, la casa de este tipo de artesanos: plateros, orfebres, talabarteros y artesanos del barro, fundamentalmente, llevan asociada y de forma preeminente el espacio tienda. Por lo mismo su destino son las calles céntricas o principales de una ciudad o villa, no necesariamente amplias en extensión, pero sí exigentes de dos alturas al menos, la inferior a ras de calle, destinada a la parte comercial y la superior, la casa propiamente dicha⁴².

Sirva de muestra la descripción de unas tiendas en la calle Maestra de Jaén, esquina a una plaza, cuyo nombre falta, pero que no debe ser otra que la Audiencia donde además de la Justicia estaba la casa del corregidor, contenida en un contrato de concierto entre dos albañiles, maese Francisco y Antonio Fernández, para construirlas conforme a las condiciones dadas por el maestro Francisco de Escalona y el promotor, Hernando de Molina, en 1553⁴³. Dichas tiendas ya existían, pero, y esto es interesante, se remozan con materiales y formas de mayor calidad a tono con la arquitectura doméstica que estaba renovando la

⁴² Texto revelador sobre este tipo de casa-tienda es el Memorial de Hurtado de Toledo a propósito de la ciudad imperial de 1576: «Otras casas ay de oficiales y tratantes que por ser en plazas, mercados y calles de negocios las hazen muy estrechas, muy pequeñas y sin patios a ratos tan estrechas que más parecen jaulas de páxaros que moradas de hombres». Citado en Marías Franco, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)* (Toledo: Instituto Provincial de Estudios Toledanos, 1983), vol. I, p. 177.

⁴³ Archivo Histórico Provincial de Jaén (AHPJ), leg. 334, en Galera Andreu, Pedro A y Ruiz Calvente, Miguel, *Corpus documental para la Historia del Arte en Jaén. Arquitectura del s. XVI (I)* (Jaén: Universidad, 2006), pp. 145-148.

escena ciudadana, es decir la arquitectura de piedra, aunque no desaparezca el ladrillo y el yeso, pero relegados a elementos secundarios. La estructura de la esquina, parte clave de la reforma, se concibe ya pétreo: «Primeramente es condición que el oficial que de esta obra se encargare a de ser obligado a derrozar desde los umbrales debajo de las puertas de las tiendas y haga un pilar de piedra labrada de un cabo y dentro a la parte de fuera la puerta labrada y por de dentro aviada. Y esto se entiende que sean ambas puertas y que la puerta que sale a la plaza suba la cantería hasta el primer suelo y que vaya todo ligado i con el esquina que está asentada [...] Y estos pilares an de ser con sus garabatos de piedra, labrados como dicho es por ambas partes».

Pero lo más llamativo es la prioridad dada al vano, en lo que podemos considerar una vocación de escaparate: «Y es condición que a de derribar todos los pilares que están de entre el suelo primero y el segundo y a de hazer una ventana por esquina en la dicha esquina a la calle Maestra y a la plaza con su arco de ladrillo que venga a descargar sobre una columna que a de aver en medio [...] Y es condición, que la ventana del esquina a de tener cinco cuartas desde el pilar claro. Y adonde fueren a parar estas cinco cuartas se haga un pilar de pyedra labrada de media vara, y dende allí vaya una puerta de pino de un quarto entero, que no le quiten nada de grosura. Y que en medio de esto pongan un pilar de piedra que haga dos ventana, y a parte de la plaza, en todo lo que diere dende la ventana del esquina hasta el padrón del barbero, sea una ventana metiendo un pilar de piedra labrada [...]».

En resumen, un elemento de frecuente uso en la edificación civil como es el vano geminado abierto en esquina mediante un parteluz, que en Jaén puede verse en los palacios realizados por Vandelvira en Úbeda, como los del Deán Ortega o el de Vela de Cobos, es que se aplica aquí solo que no con la finalidad de mirador que en la vivienda señorial adquiere, abierta a dos ejes viarios, sino para invertir la mirada de afuera hacia dentro a fin de mostrar la mercadería y facilitar el acceso ahuecando al máximo las dos fachadas, la más corta de la calle Maestra, de una sola ventana, y la más larga de la plaza que duplica el vano.

Del palacio de justicia a la casa del juez: espacios judiciales y ámbitos domésticos en la modernidad

Inés Gómez González
Universidad de Granada



En los últimos años la historiografía ha hecho hincapié en el papel que jugó la justicia en la creación del espacio público en los tiempos modernos. No en vano, como es bien sabido, los palacios de justicia se convirtieron en el centro de la vida pública de las ciudades europeas¹. Sin embargo, los grandes edificios judiciales no fueron exclusivamente ámbitos públicos en el Antiguo Régimen, ya que en su interior no solo se impartía justicia, sino que también vivían algunos miembros del cuerpo judicial. Por otra parte, es preciso subrayar que la justicia real no se administraba únicamente dentro de los muros de estos palacios, pues algunas tareas judiciales se desempeñaban en las casas de los jueces, abogados y subalternos de los tribunales. De este modo, estas viviendas fueron, además de un espacio eminentemente privado, lugares con una cierta «dimensión pública». En las páginas que siguen mostraré cómo fueron y cómo se configuraron estos «espacios judiciales» en los inicios de la Modernidad en Granada, una ciudad con una fuerte impronta judicial y administrativa. Para ello me centraré en su institución judicial más relevante: la Chancillería.

I. EL PALACIO DE LA REAL CHANCILLERÍA: SEDE JUDICIAL Y HOGAR DEL PRESIDENTE

La Chancillería se instaló en Granada en 1505. Se trataba de una institución extraordinariamente reputada, que tenía a su cargo la administración de justicia y el gobierno al sur del Tajo. Con la llegada del tribunal, Granada se convierte en la «tercera corte de España»².

¹ Sobre la cuestión resulta fundamental Bastien, Pascal; Fyson, Donald; Garneau, Jean-Philippe et Nootens, Thierry (dirs.), *Justice et espaces publics en occident, du Moyen Âge à nos jours. Pouvoirs, publicité et citoyenneté* (Québec: Presses de l'Université du Québec, 2014).

² Bermúdez de Pedraza, Francisco, *Historia eclesiástica, principios y progresos de la ciudad y religión católica de Granada* (Granada: Universidad, 1989), facsímil de la edición de 1638, f. 6v.