

Potivs Mori Quam Foedari

CRISTÓBAL BELDA NAVARRO

SUMMARY

The title of this paper (potius mori quam foedari) recalls the device engraved on the arms of Juan de Guevara which emblazon the main entrance to his house, completed in 1694, in the town of Lorca. The aim of the paper is to relate the dweller's personality to the decorative elements of the façade and to the possibility of analysing it in the context of the literature on emblems and devices that were so in vogue in the Baroque period.

The hypothesis of this paper is based on the concept of personal honour and on the prevalent values of a society in which the distinctive traits of class and lineage were not alien.

El año 1694 revistió una singular importancia para la ciudad de Lorca que comenzó su decidida andadura por los caminos del Barroco. La transformación operada en la arquitectura local, en la retablistica y en la ornamentación vivió con antelación el resurgir artístico tan paradigmático del siglo XVIII murciano. A las condiciones económicas tan favorables se unieron las iniciativas de órdenes religiosas, cabildo colegial y nobles e hidalgos, plasmando los nuevos ideales que fraguaron en las artes.

El palacio Guevara no fue más que la consecuencia de ese nuevo despertar a unas formas que ya consagraron el triunfo del barroco. Edificado en los años anteriores, concluirá su magnífica portada en el año 1694 como símbolo del poder y de la gloria de una de las familias más ilustres de la localidad. Todo el conjunto revela la importancia concedida a los elementos simbólicos que enorgullecen a un linaje, su antigüedad y ejecutoria, siendo el ejemplo más vivo y permanente de los ideales caballerescos que aún seguían vivos en el siglo XVII y de las modas y usos existentes en la ornamentación y embellecimiento interiores.

Su historia, plagada todavía de incógnitas, resume perfectamente la mentalidad de una época ya en franca tendencia a los ideales del nuevo siglo, aunque con evidentes recuerdos

a la forma de ser que hizo del honor personal y del orgullo de estirpe uno de sus más consagrados principios.

Todas las teorías que hasta el presente se han esgrimido para explicar la génesis de su portada, objeto de este estudio, han valorado la novedad de la misma y la posibilidad de averiguar el nombre del autor de su diseño. Nada hay hasta este momento claro si no es la posibilidad de que su trazador estuviera en perfecto contacto con las soluciones compositivas y formales del barroco levantino además de aventurar conjeturas más o menos verosímiles sobre los ejecutores materiales de la obra. Los nombres de Nicolás de Bussy, de Laureano de Villanueva o de Antonio Caro han supuesto un intento de acercamiento a la explicación de una portada, todavía enigmática. La relación existente entre las reformas del presbiterio de la catedral de Valencia con un sentido ornamental muy próximo al modelo lorquino o las similitudes advertidas entre la portada de Santa María de Elche, realizada por Nicolás de Bussy, ya anuncian muchas de las posibilidades de encontrar una explicación basada en criterios estrictamente formales, primer camino para encontrar a ese trazador que además tuviera en cuenta, como posteriormente veremos, la utilidad de un lenguaje simbólico hecho para la exaltación. Por otra parte, las semejanzas de sus columnas salomónicas, las cabezas de querubines entre ramas de palmas, conectan ciertos detalles ornamentales de esta portada con otras obras lorquinas, como el retablo mayor de San Francisco, signo evidente de que las novedades introducidas calaron pronto en los ambientes artísticos de la ciudad de Lorca y en otras zonas del viejo reino de Murcia¹.

Un aspecto importante a tener en cuenta en la comprensión de esta portada, además de los ya indicados sobre la génesis de su diseño, hay conectarlo con la personalidad de su promotor, un noble perteneciente a una linajuda familia cuyas raíces se hunden en el reino de Navarra. La importancia de la misma ya vino marcada por los acontecimientos ocurridos desde la Reconquista de la ciudad y por el hecho de haber estado presente en las acciones de armas de esta ciudad fronteriza con Granada y en las escaramuzas más o menos exitosas que los jóvenes lorquinos protagonizaron para demostrar su valor. Lógicamente los enlaces familiares vinieron a enriquecer un árbol genealógico ya de por sí brillante, aumentando sus riquezas personales, añadiendo timbres de gloria, pomposamente proclamados en sus escudos y enseñas. Muchas de esas afirmaciones y sus ejecutorias de nobleza quedaron prendidas en la ornamentación de la portada en la que hay que analizar la manera más o menos coherente con la que fueron dispuestos para determinar la procedencia y alcance de un lenguaje que tiene todos los signos imborrables de la más rancia literatura de empresas. De ahí que el lema o *subscriptio* que acompaña al blasón de Guevara (*potius mori quam foedari*) se haya convertido en el eje de este trabajo con el objeto de intentar una lectura de sus signos y la posibilidad de que estos respondan a una concepción global de la misma.

1 La más reciente publicación sobre este tema ha sido realizada por Pedro SEGADO BRAVO («Don Juan de Guevara y su Casa-Palacio de Lorca (Murcia), un prototipo de mentalidad barroca en el sureste español», *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*, Oporto, 1991), por lo que las referencias bibliográficas deben ser referidas a las contenidas en ese trabajo. Vid igualmente E. SÁNCHEZ ABADÍE y S. de TORRES MORA, *Casa de Guevara. Selección de Bienes Muebles*, Lorca, 1992. Para el conjunto pictórico decorativo y sus intenciones moralizadoras, vid. M. MUÑOZ CLARES, *El pintor Pedro Camacho Felizes de Alisén (1644- 1716) y su entorno artístico*, Murcia, 1988.

Es muy posible que ese misterioso trazador tuviera gran parte de responsabilidad en una fácil elección del repertorio utilizado, en la adaptación a la rancia estirpe del promotor de elementos simbólicos muy comunes, cuya originalidad residía en la forma unitaria y de recorrido que hay que efectuar desde la portada hasta la escalera y en el carácter predominante que los emblemas de la Orden Militar de Santiago ofrecían.

No basta con interpretar en el vacío el repertorio empleado, sino averiguar si se adecua todo el lenguaje empleado a la persona de D. Juan de Guevara, un personaje aficionado a los caballos más que a la lectura, celoso custodio de la herencia conyugal recibida, aunque orgulloso de mostrar un linaje limpio (la limpieza de sangre era una de las grandes preocupaciones hispánicas) y una gran lealtad inquebrantable a la corona. Vaya por delante que D. Juan de Guevara habitó la casa-palacio en fecha muy tardía, pues su residencia habitual fue la casa en la que moraba su mujer.

DESCRIPCIÓN DE LA PORTADA (Figura 1)

El palacio de Guevara o Casa de las Columnas, como popularmente se le conoce, ofrece una singular portada, rica en elementos ornamentales y simbólicos. Su cuerpo bajo aparece centrado por las poderosas columnas salomónicas que enmarcan el acceso principal. Dos retopilastras con cabezas de putti y ornamentadas de flores y frutos permiten marcar una suave transición a los elementos ornamentales extremos a manera de pulseras de retablos, siguiendo el patrón antes mencionado de la fachada de Santa María de Elche. Este juego decorativo ya recoge los primeros indicios de un elemental repertorio iconográfico en el que destacan cabezas infantiles situadas en los extremos de las cornisas. Bajo ellos un animal (grulla o garza, que ambos son válidos, como después veremos) cuyos picos tocan las cabezitas y cuyas garras se posan sobre unos ángeles trompeteros con largas tubas en espiral. Bajo ellos aparecen los frutos, creando la sensación de un hermoso tapiz que van a morir junto a unos angelitos, portadores de espada de fuego o lanza, en actitud de combatir a un dragón o quimera (el estado de conservación con la corrosión de la piedra no permite identificarlos mejor) que hay a sus pies. Todo este cuerpo inferior se posa sobre un zócalo, desnudo de ornamentación. Sobre el dintel, una cabeza de querubín entre ramas curvas enlaza el poderoso trazado de la cornisa que da acceso al cuerpo superior en el que se despliegan todos los elementos heráldicos que flanquean el escudo nobiliario de la familia Guevara.

Este segundo cuerpo repite en parte la organización del inferior con unas columnas salomónicas desprovistas de decoración para dejar un cuadrado central en el que pomposamente campea el escudo de D. Juan de Guevara, sostenido por dos leones tenants de ingenua fiereza. Las armas familiares están bien claras: un escudo partido en cuatro, en el que en primero y cuarto aparecen, de oro, tres bandas de gules, cargadas de cotizas de plata, cargadas éstas a su vez de armiños de sable. En segundo y cuarto, de gules, con cinco panelas de plata dispuestas en sotuer. Flanqueando el blasón la conocida leyenda *POTIVS MORI QVAM FOEDARI*, es decir, antes morir que ser deshonrado, un mote muy común en la heráldica y en la literatura de empresas que condicionará gran parte de todo el repertorio iconográfico. La corona ducal y la cruz de Santiago completan las armas. En los extremos sobre plintos,



Figura 1. *Palacio Guevara. Portada principal. Lorca. (Murcia).*

dos mancebos tenantes sostienen los escudos de la familia García de Alcaráz, la rama materna de D. Juan de Guevara, en cuyo campo aparece la garza como símbolo que acompaña al castillo sobre ondas y al guerrero con maza. Sobre la cornisa de este segundo cuerpo, dos putti con cuernos de la abundancia y las armas de las familias Pérez de Meca y Ponce de León, las que por matrimonio se vincularon al promotor de la casa-palacio. De nuevo el coronamiento de la portada exhibe orgullosamente el escudo de la Orden Militar de Santiago, como si quisiera estar presente en todos los elementos, aislados o de conjunto, de la mansión. Esta insistencia en la demostración nobiliaria se conjuga perfectamente con la orden militar a la que perteneció D. Juan de Guevara desde 1689, repitiendo tales blasones en las enjutas de los arcos del patio, en los arcones que hay allí conservados y en la clave de la caja de la escalera, en la que se conserva, en muy mal estado, el retrato ecuestre de tan ilustre inquilino. Todo parece indicar que la elección de los símbolos tendrá la misión de mostrar las ejecutorias de nobleza de D. Juan, que si eran muchas por su ascendencia familiar y por los hechos de armas en los que se había distinguido, ahora se acrecentaban con la concesión del hábito de Santiago, lo cual suponía la consagración de su nobleza por las duras condiciones y averiguaciones que había que realizar antes de obtener la prebenda de manos reales. Aún cuando entró a formar parte del escogido grupo de Caballeros de la Orden seguía viva la tradición de que un lejanísimo pariente, seguramente el fundador de la estirpe familiar, había protagonizado el fabuloso hecho de rescatar del vientre de la asesinada madre, la reina de Navarra D.^a Urraca, en improvisada cesárea, el cuerpo de un niño que andando el tiempo se convertiría en el rey Sancho Abarca. La lealtad al rey parecía quedar corroborada con estos inverosímiles acontecimientos y la posibilidad de demostrar que sus raíces se hundían nada menos que en algunas de las ramas familiares de la casa real de Navarra.

PROGRAMA. TEMAS Y ORNAMENTOS

Aparentemente todos los elementos decorativos y simbólicos de la portada aparecen identificados por una intención simplemente decorativa sin la menor intención iconográfica, salvo los que se encuentran en el elemento superior, dedicado a la gloria familiar por medio de la heráldica. Sin embargo, dentro de los límites controvertidos a que da lugar el desconocimiento del autor y, por lo tanto, de las verdaderas intenciones en la elección del repertorio iconográfico, es posible aventurar cierta lectura que, si no obedeciera a un programa calculado, tiene todos los visos de serlo. No parece descabellado pensar que siendo la portada el elemento fundamental para demostrar la nobleza de sus habitantes se haya renunciado a la posibilidad de incluir en ella algo más que un lenguaje enfático limitado a su más pura esencia ornamental y a la riqueza con la que la decoración muestra la poderosa casta de sus habitantes. La decoración es signo de riqueza, pero también es la base sobre la que se escribe un texto simbólico que haga recordar las razones por las que un individuo deba ser recordado. Pero es que en ella se advierte un deseo, más o menos intuitivo, de realizar recorridos que vayan de lo general a lo particular, como si las razones que movieron a sus promotores vieran en ello la posibilidad de afianzar aún más su rango y poder. En efecto, si los elementos emblemáticos empleados en el exterior sirven de soporte a la afir-

mación de un sentimiento de linaje, a medida que el visitante accede al interior del palacio comprende cuáles fueron los motivos que sustentaron esa fama, desde la familia hasta el individuo, cuyo retrato, ecuestre y no de otra manera, como después veremos, se hizo colocar en la escalera y hoy día se contempla junto a una Inmaculada cuya situación no es posible precisar si es la originaria, pero cuya presencia tampoco resulta banal conectada con la efigie ecuestre de D. Juan de Guevara revestido de todo el aparato ceremonial de esta escogida iconografía ecuestre.

Todo parece apuntar a que los dos niveles en los que se divide la portada tienen sentido diverso, pero relacionado entre sí. Un mundo de delicadas alegorías domina el nivel más bajo como soporte del panegírico familiar desarrollado arriba. La garza o la grulla fue signo de permanente vigilancia, extraído de la observación naturalista que desde Plinio se convirtió en la más aguda de las lecciones simbólicas. Los animales ofrecían en su estado natural un remedo de los temperamentos humanos como reflejo de conductas individuales o colectivas. Explorar sus costumbres, conocer sus cualidades y determinar su jerarquía, dió paso a un selecto conjunto de representaciones en las que se codificó el repertorio natural más completo. La fiereza o mansedumbre de un animal, sus formas de defensa, su vida en común o en solitario, permitieron establecer un cuadro de correspondencias con el hombre y la apropiación de aquellas cualidades que mejor convenían a su carácter. No hay más que repasar los Bestiarios, los libros de emblemas o empresas y la heráldica para comprender su significado. La garza, además, era el animal que aparecía en el blasón familiar de los García de Alcaráz en los extremos de una representativa fortaleza como primer elemento que nos conecta, aunque aislado, con la heráldica del nivel superior. Por otra parte, si tal animal fuera asimilado a la grulla, igualmente podría sacarse tal conclusión. Contaban los antiguos (y así los emblematistas lo entendieron) que la grulla mantenía una intensa vigilancia mientras dormía, teniendo a una de ellas como centinela con una piedra sujeta de sus garras para advertir a las restantes de un inminente peligro.

Esta idea viene a responder al sentido que hay que encontrar en la parte baja de la portada de los Guevara. Arriba y abajo de esos animales (garzas o grullas, que tanto da) aparecen los ángeles trompeteros, eternos anunciadores de la Fama y los que combaten a esa fiera fantástica con espada o lanza. Se ha pretendido mostrar el valor de la virtud en su dimensión más moralizadora, la lucha contra el mal y la victoria sobre el enemigo. La fama del individuo no solo se cimenta sobre sus hechos de guerra, sino también por la rectitud de su conducta o por el amor a las letras. Fue Alciato en su Emblema CXXXII quien dió una representación bastante elaborada de este simbolismo al representar a un tritón tocando la carambola envuelto en la clásica serpiente que se muerde la cola². La traducción que se dió a esta representación en la iglesia orensana de Santa Baia de Banga transformó el personaje mítico en una figura similar al angelito que toca la trompeta en la fachada del palacio de Guevara bajo el que aparece también un dragón de fauces abiertas³.

2 Vid. Emblemas de Alciato (edic. de Santiago Sebastián, Madrid, 1985, p. 172). Con el número CXXXII aparece el lema *Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri*.

3 A. A. ROSENDE VALDÉS, «Las pinturas de Santa Baia de Banga: un «emblematum libellus pictus», *Lecturas de Historia del Arte, II, Ephialte*, Vitoria, 1990.

Este sentido moralizante del honor y de la fama fue visto por Saavedra Fajardo al comparar su transitoriedad a la de los fuegos artificiales. *Dum luceam peream* dice el mote de su empresa, porque «como los fuegos artificiales, arrojados por el aire, imitan a los astros, y lucen desde que salen de la mano hasta que se convierten en cenizas, así en ellos (pues los compara el Espíritu Santo a un fuego resplandeciente) ardiese siempre en ellos el deseo de la fama y la antorcha de la gloria. Sin reparar en que la actividad es a costa de la materia y que lo que más arde más presto se acaba. Porque, aunque es común con los animales aquella ansia natural de prorrogar la vida es en ellos su fin la conservación, en el hombre el obrar bien⁴. Más adelante el político murciano aseguraba que no era la longevidad la que justificaba gloria alguna, sino más bien el empleo que se le daba. Tiempo y empleo se oponían como dos conceptos antitéticos basados en la fugacidad de los fuegos de artificio y en la idea de que la virtud y los hechos gloriosos eran los que engrandecían al individuo.

Este concepto de aunar la fama y el valor personal a la virtud estuvo muy extendida por toda la literatura de emblemas y empresas como elenco de recetas útiles ofrecidas al príncipe y al gobernante, al soldado y al político para mostrar cuáles eran los verdaderos fundamentos del honor. Por eso, no extraña el lenguaje utilizado en el palacio de Guevara y en el sentido casi religioso que tienen los angelitos que luchan contra los dragones a la manera de aquellos que le expulsaron del Paraíso (espada de fuego) o le vencieron en la conocida rebelión detenida por San Miguel. Los lorquinos, decía Ginés Pérez de Hita, fueron tan valerosos como dotados de virtudes y curiosamente en el conocido episodio de la Novia de Serón, al frente del cual iba un D. Diego López de Guevara, el historiador de las Guerras de Granada hizo el siguiente panegírico:

Si los de Lorca dizen son furiosos
y en casos de guerra señalados
no menos son por cierto virtuosos
y en casos de virtudes muy preclaros⁵.

Parece claro que la vinculación de tales conceptos, independientemente del tono encomiástico de Pérez de Hita, fue vehículo muy común para determinar cuáles eran las verdaderas bases en las que se asentaba el honor personal y en la permanente lucha contra el mal que igualmente recuerda la portada lorquina. No hay que dejarse llevar por tentaciones más o menos justificadas con las que aproximar la personalidad del tracista al sentido ascético de la decoración hasta averiguar su nombre, pero sí sugerir estas posibilidades a la luz de los símbolos y de los repertorios literarios tan comunes en los siglos del Barroco. Por ello, no es exagerado pensar que estas alusiones hayan servido para ornamentar el nivel inferior de la portada, habida cuenta de su función de soporte, natural y simbólico, del programa de exaltación personal y familiar, expuesto en el nivel superior. Que todo tendía a recordar quién era su propietario y el rango que ocupaba lo indican los blasones y leyendas de sus escudos en

4 DIEGO SAAVEDRA FAJARDO, *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas*, Murcia, edic. facsímil de la de 1642, 1985, p. 99.

5 Vid. P. MOROTE PÉREZ-CHUECOS, *Antigüedad y Blasones de Lorca*, Murcia, edic. de 1980, p. 352.



Figura 2. Escudo de armas de D. Juan de Guevara. Palacio de Guevara. Lorca. (Murcia).

los que se declaraba la limpieza de un linaje, el lugar que le correspondía en la sociedad de su época y las raíces en las que se fundamentaba su concepto del honor, aunque estas distaran mucho de ser realidad. Como decía Cesare Ripa, al templo del Honor se accedía a través del templo de la Virtud y esas referencias tan generalizadas igualmente valían para enfatizar la virtud de un príncipe que la sencilla mansión de un hidalgo.

La validez de tales símbolos muestra la diversa procedencia de sus fuentes de inspiración. El mundo animal, la alegoría religiosa y el deseo de mostrar el poder personal, se reunían en una conjunción de elementos encomiásticos y aduladores que produjeron a lo largo de los siglos lugares comunes a los que fácilmente se recurría. No importaba su origen, si convenían a la idea dominante. La persona, con sus virtudes reales o sus defectos, quedaba al margen. Lo que importaba era el aparato externo de que se rodeaba y la idea subyacente de que estaban perfectamente marcadas las diferencias existentes entre el pueblo llano y quien ostentaba un blasón digno de elogio. Y estos razonamientos eran bien comprendidos por la sociedad en general, la cual, a pesar del analfabetismo reinante, entendía perfectamente el lenguaje de los símbolos, acostumbrada como estaba al sentido retórico y persuasivo de la imagen barroca. En un siglo en el que predominaba la representación con fines nítidos y claros no era posible pensar que tales sentimientos permanecieran ajenos a la común comprensión. La incultura literaria, mitológica o religiosa que atenaza al hombre de hoy no es posible aplicarla al del barroco que a menudo tenía que entender el lenguaje de unas imágenes nacidas para la persuasión.

La portada no era, por tanto, un simple hueco monumental que animara la desnudez de los muros. Era el rostro externo en el que se mostraba la dignidad de su morador, de su rancia estirpe y el escaparate de su poder. En ella confluían todas las miradas, las de quienes entendían el significado de cada ornamento y las de quienes sólo veían en su escala monumental un símbolo de riqueza, pero nada de esto invalidaba el sentido que el tracista y su patrono quisieran darle como síntesis de unos valores que anteponian la gloria personal o la vanagloria a la comprensión de su significado.

POTIUS MORI QUAM FOEDARI. EMPRESA DE D. JUAN DE GUEVARA

Todo el orden superior de la portada se concibió como un canto a las ejecutorias nobiliarias de la familia Guevara. Ya en el centro del mismo se dispuso en grandes dimensiones el blasón identificativo del morador adornado con la *subscriptio* latina conocida (Figura 2). En realidad, las armas principales de la casa dominan sobre las demás que desempeñan la función explicativa de los textos de las empresas. Esa enfática declaración, que proclamaba la muerte al deshonor, contaba con una larga historia. Su origen se remonta a la conquista aragonesa del sur de Italia cuando Alfonso V de Nápoles expulsó de Calabria al Duque de Lorena⁶. Con tal motivo creó una Orden Militar, llamada Orden del Armiño, de corta dura-

⁶ Vid. F. GONZÁLEZ DORIA, *Diccionario heráldico y nobiliario de los Reinos de España*, Madrid, 1987, p. 881.

ción. Sus símbolos eran un collar de oro del que pendía un armiño con el lema *malo mori quam foedari*, queriendo significar que era preferible la muerte a faltar a la fidelidad al rey⁷. Este origen puede dar idea del verdadero sentido de las frases que decoraban las armas familiares y la función asignada a sus lemas. Aunque la intención de los escudos fuera solamente decorativa no estaban carentes sus leyendas de un auténtico sentido alegórico ya que las mismas aludían al designio o deseo particular del personaje⁸. En la mayoría de las ocasiones tales imágenes se debían a hechos notables protagonizados por los antepasados cuya gloria quedaba eternizada en los símbolos escogidos para los cuarteles de sus escudos.

En el caso del de D. Juan de Guevara confluyen varios indicios, de los que seguramente son los más claros los armiños que anteriormente citábamos. El armiño fue escogido como símbolo de varias alegorías, pero especialmente fue común hallarlo acompañando a la Continencia y a la Castidad y ello porque prefería la muerte a verse manchado. Fue Cesare Ripa quien explicó su significado. Al hablar de la Continencia dice: «...se añade además un cándido armiño por ser el más apropiado símbolo de la continencia. En primer lugar, porque este animal no come sino una sola vez por día; pero además porque con tal de no mancharse, antes consiente en ser presa de los cazadores, quienes para capturar a este animalito rodean de fango el hoyo donde vive»⁹. Está claro que la virtud del armiño se basaba en su blancura y en el deseo de no perder su limpieza, deseo que se adapta perfectamente al lema empleado que anteponía la muerte al deshonor. Este sentimiento se aplicaba voluntariamente a una serie de valores morales o políticos como enseña de la rectitud de conciencia y código del honor, visión acaso deformada de la realidad que dió mucho de sí en la literatura del Siglo de Oro, a la que posteriormente nos referiremos.

Este honor se fundamentaba en la virtud, como señalaba Ripa al decir: «...Y como en el Templo del Honor no se podía entrar sino por el Templo de la Virtud, de ello se desprende que solamente sera un honor verdadero el que de la Virtud nace y proviene»¹⁰. De igual manera la Castidad utilizó al armiño y al laurel como sus símbolos más representativos «por el gran cuidado que tiene de no ensuciar su blancura» después de haber advertido que la casta Dafne fue transformada en laurel antes de sucumbir a los deseos amorosos de Apolo¹¹. Y aquí entran en juego algunas consideraciones que completan el significado de la portada que orgullosamente exhibe el escudo de la Orden de Santiago, repetido por el interior de la vivienda. Al armar caballero a uno de los aspirantes se les exigían varias y duras condiciones entre las que destacaba el origen social limpio mediante rigurosas averiguaciones sobre sus antecedentes familiares, su noble condición y no haber ejercido oficio mecánico. Las virtudes exigidas, además del valor, comprendían también los clásicos votos clericales, obediencia, pobreza y castidad conyugal, entendiendo esta última «que con sola su mujer convengan»¹². Este aspecto fami-

7 Vid. A. de ARMENGOL Y DE PEREYRA, *Heráldica*, Barcelona, 1933, p. 118.

8 En este sentido se pronuncia Mario PRAZ en *Imágenes del Barroco*, Barcelona, 1989.

9 C. RIPA, *Iconología*, vol. I p. 230.

10 C. RIPA, op. cit. vol. I, p. 480.

11 C. RIPA, op. cit. vol. I, p. 182.

12 F. de VERGARA Y ALAVA, *Regla y Establecimiento de la Orden de Cavalleria del Glorioso Apóstol Santiago. patrón de las Españas con la historia del origen y principio della*, Madrid, 1655.

liar se aplicaba también a la posibilidad de casamiento de algún caballero, pues era la Orden la que había de dictaminar sobre la conveniencia del enlace «declarando quien es la mujer con quien se quiere casar, porque según su calidad, Nos proveamos lo que fuere servidos, teniendo en cuenta con la honra y autoridad de la Orden»¹³. D. Juan de Guevara, como hemos visto, podía exhibir un limpio linaje familiar y a ello no fue ajeno el tracista de la portada en la que se advierte un verdadero árbol genealógico por las cuatro ramas exigidas en los estatutos de la Orden de Santiago. Como después veremos, entre los pocos libros reseñados en poder de Guevara había uno de la Regla y Estatutos de la Orden, posiblemente el de 1655, año en el que se editaron dos versiones.

En los reglamentos citados siempre aparece la sumisión al maestre y al código del honor establecido. El aspirante habría de probar en sus cuatro primeros apellidos ser hijodalgo de sangre a fuero de España y no hijodalgo de privilegio, lo que entrañaba una referencia explícita a sus padres y abuelos, algo que podía exhibir orgullosamente D. Juan de Guevara por todas sus ramas familiares y por las de su mujer. Un curioso grabado de 1655 situado en las páginas primeras de las reglas de la Orden de Santiago nos muestra los valores simbólicos que adornaban a sus caballeros. A modo de portada flanqueada por columnas salomónicas aparece un óvalo con la efigie del rey Felipe IV. El basamento lo componen unas alegorías de la prudencia en las que se incluye el conocido aforismo del emperador Augusto *festina lente*. Sobre la efigie real y bajo la corona aparece una alusión a la Inmortalidad la cual se acompaña de la Vigilancia y el Consejo. Ambas leyendas se completan con la grulla y la lechuza, símbolos de la vigilia y de la sabiduría, cualidades que comprenden al Imperio y a la Concordia, como supremos valores de la Armonía (Figura 3).

El recurso a todos estos lemas era frecuente y entre los iniciados existía una total comprensión de su alcance y significado además de entender determinados juegos de palabras que se habían introducido en el barroco como arte de la Retórica. Este sentimiento del honor que se desprende de los capítulos de la Orden de Santiago no es exclusivo de ella sino que es patrimonio del énfasis adulador y grandilocuente de determinadas obras de arte en las que se glorifica al individuo. Cuando Danese Cattaneo (1509-1573), un escultor carrarés, discípulo de Jacopo Sansovino, diseñó el monumento funerario de Ercole Fregoso en la iglesia veronesa de S. Anastasia concibió un completo programa hecho de alegorías y personificaciones del valor personal y de la gloria del antiguo capitán veneciano. Vasari hizo del mismo una completa descripción en la que dió las claves de su interpretación iconográfica. Todo gira en torno a la gloria militar a ambos lados de un Cristo, mayor que el natural, que enseña sus llagas. En un intercolumnio aparece la efigie de Jano Fregoso vestido a la antigua. En el otro, la Virtud Militar bajo la apariencia de Pallas Athenea con casco y siempreviva, la planta que alude a la inmortalidad. En su escudo lleva inscrita la empresa del armiño, viéndose al simbólico animal sobre una roca rodeada de fango y la leyenda *potius mori quam foedari* más la enseña familiar.

Todo el programa está determinado por la idea de la eternidad como en la portada de la Orden de Santiago puesta bajo el lema *perpetuitas* y la simbólica serpiente que se mordía la

13 F. de VERGARA Y ALAVA, op. cit. p. 72 b.



Figura 3. Regla y establecimiento de la Orden de Caballerías del Glorioso Apóstol Santiago. Patrono de la España... etc. de 1655.

cola, en igual forma que el emblema de Alciato antes mencionado. Confluyen unos valores similares en todas las obras referidas y la portada de la casa de Guevara no fue ajena a estas ideas. La Eternidad del monumento Fregoso se acompaña de la Fama tocando una trompeta mientras señala al héroe cuya escultura se sitúa al lado del Resucitado, símbolo de la victoria sobre la muerte¹⁴. El sustento de lo heroico se asienta sobre el valor de la virtud y los escudos familiares hacen alusión a ello. Como decía Montaigne (y este pensamiento se adapta al lenguaje del palacio Guevara) «toda persona de honor prefiere antes perder su honra que su conciencia»¹⁵.

La empresa latina de D. Juan de Guevara fue muy utilizada por su alto contenido simbólico en múltiples blasones familiares bajo idéntica redacción o jugando con algunas variantes. Así lo emplearon el Conde de Yeste, en la bordura de oro del escudo de la villa de Garcéz, provincia de Cáceres o en las armas del brigadier Tyrell en 1791. Las variaciones son mínimas y en todos los casos no alteran el concepto original de la misma. El apellido Alcubierre empleó el mote *potius mori quam me dare*; por Cataluña fue frecuente el empleo de *prius mori quam foedari* y el rey Fernando I de Nápoles, hijo del fundador de la Orden del Armiño, recurrió al mote simbólico instaurado por su padre¹⁶. Hasta el pintor Vítore Carpaccio lo empleó en el hipotético retrato de Francesco María delle Rovere de la colección Thyssen.

Quisiera añadir algunas consideraciones más sobre esta empresa latina. Era frecuente en los juegos retóricos a que estaban acostumbrados los hombres del barroco utilizar términos que por su fonética nos aproximarán a conceptos opuestos, jugando con el carácter de los contrarios: vida, muerte, riqueza, pobreza, fama, poder y transitoriedad de la vida. Cuando estos motes se aplicaban a la alambicada poesía latina barroca se creaban juegos espectaculares basados tanto en la rima como en su oposición conceptual. En este sentido cabría relacionar el contenido simbólico del verbo *foedari* (manchar, mancillar, deshorrar) con el término *foedus* que significa alianza. Nada tienen que ver entre sí, si no empleamos el repertorio literario del barroco hecho en ocasiones de profundas contradicciones. Una poesía funeraria escrita sobre el túmulo de Felipe III en la catedral de Murcia alardeaba de tales conocimientos, al oponer las glorias terrenas al sentimiento igualatorio de la muerte y a la pérdida de los honores. A *thronus* se oponía *onus*, a *iuventus ventus* y así sucesivamente dando a entender que el poder era una pesada carga y que la belleza y el vigor de la juventud eran tan frágiles como el viento. Si entendemos el sentimiento de honra personal del escudo de Guevara con la lealtad a la corona que le originó acaso tenga cierto sentido la confusión fonética de *foedari*. Esa lealtad se amparaba en los escudos de las ramas familiares que confluían en D. Juan de Guevara, en su apoyo a la corona (como tuvo ocasión de demostrarlo años después al luchar junto al bando del rey Felipe V) y en el honor del armiño y de su pertenencia a la Orden de Santiago. *Impia foedera* llamó Saavedra a las malas alianzas fruto de la ambición personal en

14 J. POPE-HENNESSY, *La scultura italiana. Il Cinquecento e il Barocco*, Milán, 1966, vol. II, pp. 421-422. La referencia al lema arriba indicado también puede verse en Mario PRAZ, op. cit. p. 55.

15 Montaigne, *Essais*, II, 16.

16 Vid. A. y A. GARCÍA CARRAFFA, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid, MCMLIII.

contra de los intereses de la fe. La Retórica se basaba en la demostración, en el artificio de ciertos términos, en la ambigüedad de las palabras, en la artificiosidad y en el carácter equívoco de las cosas y de los temas. Una sociedad tan acostumbrada a los juegos de la oratoria sagrada y al trasfondo teatral de retablos y santuarios, a las comedias de enredo y a los dramas de honor, a los jeroglíficos, emblemas y laberintos de los catafalcos, no viviría de espaldas al lenguaje aquí desplegado, pues es frecuente leer el entusiasmo despertado por las máquinas efímeras, cargadas de símbolos y alegorías, y cómo se robaban muchas de estas papeletas poéticas que explicaban dibujos clavados en los flancos de los túmulos.

El honor se convertía en el punto capital de la enseña de Guevara, pues tal no era sólo un patrimonio individual sino un deber social. Menéndez y Pelayo escrutó las bases de ese concepto tan habitual en la España del Siglo de Oro y del que se hizo eco el teatro a base de tragedias en las que la infidelidad andaba por delante. «Todo hombre digno –decía– ha de conservar intacto el precioso patrimonio del honor social de que cada uno es depositario y guardián, honor que anima la existencia entera de la comunidad para vivir su vida colectiva con ánimo y virtuoso esfuerzo. No defender ese patrimonio es cobardía bastarda, es hacerse cómplice del atropello cometido por el ofensor en daño del honor colectivo, maltrecho en la parte al individuo encomendada»¹⁷.

El honor y la honra formaban parte, pues, del sistema social y era la norma reguladora de las relaciones del individuo consigo mismo y con su familia. Perder ese patrimonio del alma, como lo definiera Calderón, equivalía a la muerte civil. No extraña, por tanto, la insistencia con la que orgullosamente D. Juan de Guevara exhibió sus armas familiares (las suyas propias y las de las dos ramas familiares que le vinieron de su matrimonio, es decir, las de Ponce de León y Pérez de Meca que aparecen en la portada) si no es en este marco de relaciones sociales dentro de una jerarquía tan rígidamente establecida como la del Antiguo Régimen y la orgullosa leyenda de su empresa en la que mostraba el deseo de morir antes que perder la honra.

Muchos fueron los rasgos que definieron el honor. Al sentimiento natural de hombría se unía su trascendencia social. Juan Roca, el protagonista del *pintor de su deshonra*, drama de Calderón, se lamentaba del rígido código del honor establecido que le obligó a asesinar a su esposa y al amante de su juventud. «Poco del honor sabía / el legislador tirano / que puso en ajena mano / mi opinión, y no en la mía», decía el amargado artista. Además de la venganza del teatro calderoniano hay algo más en el fondo de este argumento y era la consideración de la pintura como arte mecánico y, por tanto, alejada de la esfera intelectual y, por tanto, no poseedora de la nobleza de las liberales.

En un campo bien diferente al que estudiamos hay que situar el honor pretendido por los artistas en sus clásicas disputas con los alcabaleros y recaudadores oficiales o las aspiraciones de nobleza mediante la exhibición de ejecutorias en las que se probaba su hidalguía. Calderón junto a Lope o Vélez de Guevara y muchos autores dramáticos del Siglo de Oro hicieron del honor el nudo argumental de sus obras. La honra ofendida, el marido burlado y

17 M. MENÉNDEZ Y PELAYO, «Del honor en el teatro español», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, 1958, p. 152.

la venganza consecuente ilustran con claridad este generalizado sentimiento cuyas consecuencias sólo se detenían ante la inviolable persona del rey. No hay más que iniciar la lectura de ciertos tratados de arte, como el de Francisco Pacheco, o hojear las páginas de Palomino para entender las aspiraciones de nobleza de los artistas. La dignidad de la pintura y su grandeza pretendían conquistar el status jurídico de los nobles de sangre por más que la acerada crítica de Calderón en *El pintor de su deshonra* tratara de poner en tela de juicio tales aspiraciones.

La arquitectura así como la escultura favorecieron con la suntuosidad de sus soluciones espaciales y decorativas o con el mensaje alegórico que comportaban un motivo añadido para fomentar la dignidad personal o la magnificencia de un determinado personaje. Desde el retrato ecuestre al simple busto, desde la tumba concebida como inicio de la fama imperecedera hasta los salones regios, las amplias balconadas o las teatrales escalinatas, los jardines y sus fuentes, permitieron codificar un sistema de signos y significados hechos para la exaltación.

España fue, sin duda, como otros países europeos, una tierra marcada por un acendrado sentido del honor, aunque fundado en ajenas opiniones como se declaraba en *Porfiar hasta morir* de Lope de Vega. Hasta este título recuerda los verdaderos resortes de ese código tan cruelmente arraigado en la mentalidad española y que en el caso de D. Juan de Guevara se basaba en su honrosa existencia. La casta guerrera, de la que hablaba Américo Castro, bien convenía a este personaje que además exhibía un limpio linaje que en el caso español pronto se identificó no sólo con un sentimiento de nobleza sino de limpias raíces familiares en las conocidas demostraciones de la limpieza de sangre. La Orden de Santiago era tajante en ese aspecto, solicitando por todas las ramas genealógicas de sus caballeros la condición de cristiano viejo y ese orgullo mostrado en los blasones de la portada conectaba igualmente con el ansia de hidalguía¹⁸.

Hay, sin duda alguna, un deseo de exaltación del individuo, un ansia de mostrar cuál era la casta de los elegidos de acuerdo con el modelo de existencia hidalga y cristiana de sangre. Por eso, la presencia del blasón santiaguista tendría que ser constante. Al atravesar la puerta principal vuelve de nuevo a aparecer en las enjutas de los arcos del patio junto al escudo personal de Guevara. Hasta aquí todo el recorrido se hace bajo la idea dominante de la excelencia de un caballero que preside su mansión desde el retrato ecuestre de la escalera. Incluso en la elección de tal manera de representación se han seguido las más estrictas normas dadas por la orden de Santiago. El contemplador tiene la sensación de encontrar en su recorrido la plasmación de una *Via triumphalis* nacida en la portada bajo el gran escudo y que va a morir bajo el retrato ecuestre de su morador, acompañado, no casualmente, por otra representación de la Inmaculada. Se tiene la sensación de acceder desde el orgullo de una estirpe a la plasmación de sus valores personales, es decir, desde el linaje al individuo, que aparece rodeado de símbolos que acrecientan su poder y autoridad (Figura 4).

eDecían los estatutos de la Orden Militar de Santiago que un caballero debería estar ador-

18 Vid. para estos temas Américo CASTRO, «La edad conflictiva: castas, honra y actividad intelectual», en *Temas y problemas del barroco español*, pp. 60-64 y *De la edad conflictiva (El drama de la honra en España y en su literatura)*, Madrid, 1961.

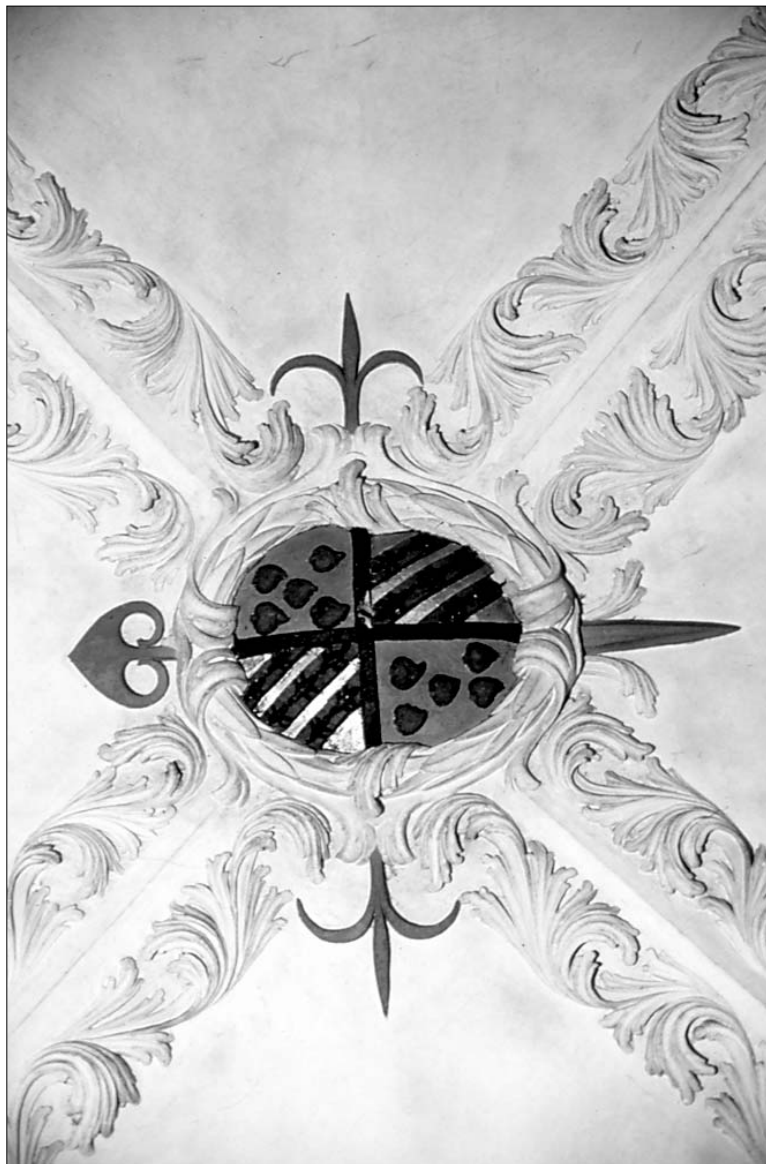


Figura 4. Escudo de Armas de D. Juan de Guevara en la clave de la escalera del palacio. Lorca. (Murcia).



Figura 5. Retrato Ecuestre de D. Juan de Guevara. Escalera del Palacio Guevara. Lorca. (Murcia).

nado de múltiples cualidades entre las que destacaban la nobleza y la virtud. Y la causa –añadían sus normas– era porque los caballeros han de ir «con espadas y espuelas por lo que estas dos cosas significan (Figura 5). Lo primero, ciñe la espada, ha de notar, que el que toma esta santa orden de caballería ha de estar armado de las cuatro virtudes cardinales que se significan por la espada; por el pomo la fortaleza; por el puño la prudencia; por el aliger la temperancia; por la cuchilla la justicia. La segunda le calzan las espuelas: ha de notar, que así como el caballero llevandolas guía el caballo derecho por las caminos, así conviene al que toma esta santa orden, que siempre todas sus obras sean ordenadas y dirigidas con mucha discreción y en el servicio de Dios nuestro Señor»¹⁹. Esta cita de los estatutos santiaguistas se adapta perfectamente al contenido alegórico del jinete que describiera Saavedra Fajardo. Si el arte de la equitación había de ser una de las disciplinas practicadas por príncipes y nobles, la respuesta a esta exigencia se basaba en la necesidad de una recta conducta pública. «Menester es el freno de la razón – decía Saavedra – las riendas de la política, la vara de la justicia y la espuela del valor»²⁰. Por lo tanto, la elección del motivo ecuestre no fue casual. El recurrente motivo santiaguista tan generosamente repetido por la casa y que de nuevo vuelve a aparecer en la clave de la escalera, en la que está el mencionado retrato, cobra sentido a la luz de tales normas y a la función alegórica que le dieron los reglamentos de la Orden Militar. Un nuevo dato habría que añadir. La vecindad de la Inmaculada sugiere un punto de vista conectado con el anterior (Figura 6). En la Regla y Establecimiento de la Orden de Santiago de 1655 aparecen tres ilustraciones, el patrón a caballo, el edículo salomónico con la efigie real como gran Maestre de las Ordenes y una Inmaculada. La razón viene explicada en los párrafos introductorios en los que se describe la función de los caballeros. Al tomar éstos posesión, entre sus retóricas expresiones, se contiene el juramento al dogma de la Inmaculada, como en tantas instituciones venía siendo costumbre. Un país immaculadista como España no podía soslayar este compromiso y menos aún entre los caballeros de tan rancia orden. Por lo tanto, y aunque no sepamos la fecha exacta de colocación del cuadro de la Inmaculada junto al retrato ecuestre de D. Juan de Guevara, siempre queda la sospecha de si su situación no obedece al deseo de mostrar la conexión existente entre el círculo selecto al que pertenecía su morador y la obligatoriedad impuesta por la Orden de Santiago.

Todo el análisis precedente ha tenido por objeto indagar la existencia de un aparato ornamental y simbólico en la citada fachada y calcular el alcance de cada elemento. Partiendo del mote latino que aclara el contenido del blasón principal se advierte que éste funciona como integrante de un conjunto íntimamente relacionado con los símbolos de todo el programa. Pero la lectura e interpretación del mismo no hay que reducirla a ella sino envolverla en la totalidad del edificio y en el clima de exaltación personal ideado por el tacista.

19 Vid. F. de VERGARA Y ALAVA, op. cit. Título IV. *De la forma y como se ha de armar el caballero y dar el hábito de nuestra orden*. Un análisis del retrato ecuestre de D. Juan de Guevara conectado con su brillante biografía fue realizado por J. Guirao García en «Retratos ilustres en la «Casa de las Columnas. D. Juan de Guevara, su constructor, se hizo retratar cuando fue nombrado Caballero de la Orden de Santiago», Murcia, Diario *La Verdad*, 15 de junio 1972.

20 Vid. J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, «Saavedra Fajardo y la literatura emblemática», *Traza y Baza*, 10, Valencia, 1985, pp. 5-142.



Figura 6. *Inmaculada. Escalera del Palacio de Guevara. Lorca. (Murcia).*

