

**EL MONASTERIO DE LA VICTORIA DE EL PUERTO DE SANTA
MARÍA EN EL MARCO DE LA ARQUITECTURA ARISTOCRÁTICA
Y RELIGIOSA CASTELLANA Y ANDALUZA ENTRE LOS SIGLOS
XV Y XVI¹**

**MONASTERY OF LA VICTORIA IN EL PUERTO DE SANTA MARÍA
WITHIN THE CONTEXT OF THE CASTILIAN AND ANDALUSIAN
ARISTOCRATIC AND RELIGIOUS ARCHITECTURE BETWEEN
THE 15 TH AND 16 TH CENTURIES.**

Resumen: El presente estudio plantea una reflexión sobre la significación del monasterio en la época de su construcción, un período señalado de la historia de El Puerto que, aún bajo el señorío de la Casa de Medinaceli, iniciaba el ingreso en la Edad Moderna. Pero fundamentalmente trata el análisis estilístico de la fábrica del edificio comparándola con otros con los que creemos pudiera estar relacionado, formal y conceptualmente, dentro y fuera de nuestras fronteras. Tanto significación como estilo artístico, situándonos en los marcos temporal, espacial y social en el que surge.

Palabras Clave: Reyes Católicos, duques de Medinaceli, Orden de los Mínimos, tardogótico, Renacimiento, monasterio, estilo aristocrático, catedral de Sevilla, panteón.

Abstract: The present study seeks to reflect on the importance of the monastery in the time of its construction, a significant period in the history of El Puerto which, still under the Ducal House of Medinaceli dominion, marked the beginning of Modern Ages. However, this study deals mainly with the stylistic analysis of the monastery factory by comparing it with other buildings which, we believe, may be closely related in a formal or conceptual sense and be within and outside borders. This comparative study focuses not only on the monastery significance but also on its artistic style providing the time, spatial and social framework of the period in which it arises.

Keywords: Catholic Kings, Dukes of Medinaceli, Order of the Minims, late Gothic, Renaissance, monastery, aristocratic style, Cathedral of Seville, pantheon.

* Historiadora del Arte. Centro Municipal del Patrimonio Histórico de El Puerto de Santa María y Grupo de Investigación "Esteban Boutelou" de la Universidad de Cádiz.

Fechas de recepción, evaluación y aceptación del estudio: 18-IX, 10-XII y 16-XII-2009

¹ El presente estudio aborda únicamente la época fundacional del edificio, situándolo en la transición de los siglos XV y XVI. Algunas de las hipótesis que aquí planteamos fueron ya anunciadas en la conferencia "Acercamiento al estudio histórico-artístico del Monasterio de la Victoria de El Puerto de Santa María" (ciclo conmemorativo del V centenario de su construcción, Ayuntamiento, 25 de noviembre de 2004). En la actualidad estamos ampliando este mismo estudio a la vez que investigando sobre otros aspectos del mismo edificio en épocas posteriores.

“... Las artes constituyen uno de los materiales técnicos y mentales más comunes a través de la historia ... La obra de arte ... es, por encima de todo, el testigo de las capacidades y las intenciones de ciertos grupos humanos ... Debemos consagrarle los mismos esfuerzos analíticos que a los otros tipos fundamentales del pensamiento y de la acción”
(Pierre Francastel)²

I. Introducción

El Monasterio de Santa María de la Victoria se comenzó a construir en 1504, en los albores del siglo XVI. En estos años en Europa se imponía el estilo renacentista, pero el modelo arquitectónico empleado en su fábrica se acerca más a los góticos, aunque en una etapa ya final, que en la Península Ibérica perdurará entrada la Edad Moderna.

El presente estudio pretende realizar un ejercicio de reflexión y, al mismo tiempo, un intento de buscar una o más explicaciones al empleo de este estilo medieval, ya en su fase tardía o tardogótica, en este y otros edificios de la comarca, del reino de Castilla e incluso del resto del territorio peninsular. Para intentar comprender los motivos que hicieron perdurar estas formas de tradición medieval en unos años en los que en otros países europeos había penetrado de lleno la renovación clásica del Renacimiento, no tenemos otro remedio que volver todo un siglo para atrás y situarnos en los inicios del siglo XV, cuando el estilo gótico que había dominado toda Europa en la plena Edad Media se transforma en estos modelos que caracterizarán de forma particular la arquitectura hispana de la Baja Edad Media y, muy especialmente, la del tránsito entre los siglos XV y XVI.

Estos son años en los que Europa asiste a cambios acelerados en todos los ámbitos: sociales, políticos, religiosos y por supuesto, culturales. Si el arte es una manifestación del mundo en el que se desarrolla, estos cambios se materializarán en él, y, de manera singular, en la faceta arquitectónica, la más explícita de ellas y, por ello, la más utilizada como instrumento de poder y medio de persuasión por gobernantes y grupos destacados. En ella, pues centraremos nuestras reflexiones.

En el caso español, la transición de los siglos medievales a los modernos está marcada por el cambio de la dinastía Trastámara a la Casa de Austria y,

² Prefacio a Bayón, D (1967:13)

especialmente por el reinado de los Reyes Católicos. Si consideramos que la arquitectura es reflejo de las circunstancias históricas que la rodean, la española de este periodo queda identificada plenamente con la personalidad de estos monarcas, pues se acabaron imponiendo formas tendentes al eclecticismo, fiel reflejo de la sociedad plural en la que se enmarca, y que resultan del encuentro entre el final de la época medieval y el inicio del mundo moderno³.

La monarquía de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (1474-1516) representa el inicio de un período excepcional, que tendrá importantes consecuencias en el ámbito artístico. Las circunstancias tan particulares que entonces tienen lugar en la Península Ibérica no son comparables con la de otros países europeos, pues este es un reinado enmarcado en una compleja encrucijada histórica⁴, por tanto el estilo que imponen solo puede ser de transición. Muchos son los cambios que se estaban produciendo en el territorio peninsular y todos repercuten en la arquitectura pues, en nombre de la religión se construye un gran número de templos y, además, ésta se utiliza como símbolo de poder de reyes y nobles. Entre las obras más significativas de este período destaca quizá de manera especial la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo, considerado uno de los mejores conjuntos del gótico hispano-flamenco.

Por lo que respecta a Andalucía, una de las características más importantes de la evolución social y política de este territorio en los siglos XIV y XV es el aumento e importancia de los señoríos jurisdiccionales. Además, al estar situada la región en el cruce de las rutas mercantiles atlánticas y mediterráneas, se beneficiaba del comercio favoreciendo una aristocracia que supo controlar el mercado y aumentar su riqueza sin dejar de ser feudal. A ello se unían las uniones familiares con el alto clero, dando lugar a grandes inversiones de carácter religioso. Así lo demuestra la gran obra de la catedral de Sevilla, manifestación del poder del cabildo eclesiástico hispalense⁵, y un modelo que se repitió en otras localidades sujetas a dominio.

Citamos ambos edificios, el toledano y el sevillano, porque consideramos que como paradigmas de la arquitectura hispana del momento, real y eclesiástica, ejercen notable influencia en la fábrica del convento portuense. Porque de ambas influencias artísticas, la castellana y la andaluza, así como de otras más lejanas y cercanas, participa la obra del monasterio portuense de Nuestra Señora de la Victoria. Pues creemos que el estilo de este edificio, aparentemente senci-

³ Martín García, J-M (2002:12 y 14)

⁴ Cela Esteban, M-E (1990: 3)

⁵ Ladero Quesada, M-A. (1987:71-73)

llo pero cargado de complejidad, se nutre de una especie de simbiosis entre las influencias de la catedral sevillana, con cuya obra se introduce el gótico flamígero en nuestro país, pero también del nuevo estilo surgido en la Corona de Castilla como símbolo de poder de los Reyes Católicos. Además de otros edificios religiosos de la comarca que se levantan bajo el paraguas de la magna hispalense, y los de la vecina Portugal que, por estas fechas, vivía a un momento muy parecido al español.



Monasterio de San Juan de los Reyes
(Toledo). Claustro (Foto autora)



Monasterio de la Victoria
Claustro (Foto autora)

A esto debemos añadir que en la Baja Edad Media surgen cambios en los rituales que afectan a la muerte y aparecen nuevos elementos mediadores con la vida eterna. Se desarrollan los testamentos con los que el hombre se despoja de las riquezas materiales a la hora de su muerte, pero también se asegura de la permanencia de sus bienes terrenales. Es en ellos donde figura la elección de sepultura por parte del finado para la que se elegía lugar sagrado. Todo estos es con-

secuencia del despertar de la personalidad y las individualidades. En esta época se acepta la muerte pero también se valora el sentimiento de duración de la vida: se persigue fama en vida y gloria en la muerte, sin perder el temor a Dios. En el terreno artístico todo esto se manifiesta en el arte funerario con el sepulcro, y en el panorama arquitectónico en las iglesias panteones. Ello no podría entenderse sin considerar que el arte se hace instrumento de poder y exaltación de la persona. El individualismo y la memoria *postmortem* configuran la afirmación de la fama, prestigio, y distinción personal⁶.

En El Puerto de Santa María, la situación era la de un estado perteneciente a la Casa de Medinaceli⁷. Contaba con una importante posición geoestratégica y era centro de rutas marítimas y comerciales. Su nivel de población se apoyaba en la importancia económica de la sal, la pesca y el vino, que proporcionaban rentas señoriales considerables, además de la que tenía las canteras de la Sierra de San Cristóbal. Ya en los siglos XIV y XV se había convertido en una población destacada en su época. Era el puerto más seguro y uno de los más activos del litoral bajoandaluz y base e invernadero de las galeras reales, razones todas que lo convertían en importante para la Corona pero también, como es lógico, para la casa de Medinaceli.

El señorío portuense limitaba con Jerez y Puerto Real, ciudades de realengo, y con Sanlúcar de Barrameda (en poder de los Guzmán, duques de Medina-Sidonia) y Rota, agregado a éste y, por supuesto, con el litoral de la bahía gaditana⁸.

A finales del siglo XV y principios del XVI, la ciudad conoció una época de despegue económico y de expansión urbana. Cuando don Luis de la Cerda, primer duque, se hace con el poder de la casa, realizó reformas arquitectónicas que repercutieron en cambios urbanísticos y en la presencia de una, hasta entonces inexistente, arquitectura monumental. En los primeros años del siglo XVI se acomete la construcción del monasterio de la Victoria cuyo significado estará unido a la casa ducal de Medinaceli y las circunstancias de la ciudad y del duque fundador, precisamente el hijo de don Luis de La Cerda. Su estilo arquitectónico, en cambio, creemos que viene determinado por un conjunto de circunstancias sociales, políticas, diplomáticas y religiosas, que producirán un estilo singular, al que probablemente las circunstancias personales de los duques también

⁶ Martín García, J-M (2002:44)

⁷ Iglesias Rodríguez, J-J (1985: 43-44) y Sancho, H. Barris, R. (1992: 36)

⁸ Sánchez González, A (2006: 206, 203, 252-253)

añadan determinados gustos. El resultado, es lo que nos hemos propuesto demostrar con este estudio, es un edificio en el que conviven influencias andaluzas, castellanas y foráneas bajo formas aristocráticas.

II. Los marcos temporal, social y territorial

El arte refleja, de forma consciente o no, las principales inquietudes de la sociedad que las produce. Y en esta época, muchos de los intelectuales y artistas del momento así lo sintieron y entraron en la Edad Moderna con la vista en el horizonte del Humanismo y el Renacimiento. En el caso español, donde el momento coincide prácticamente con el tiempo de reinado de los Reyes Católicos, adquiere caracteres muy particulares que, en el terreno de la arquitectura, se centran fundamentalmente en la pervivencia del estilo gótico que, ahora, se mezcla con elementos propios.

Y aunque un cambio de fechas no implica necesariamente un cambio de época, de este cambio de siglo que referimos existen testimonios, sobre todo de intelectuales y artistas, que sentían el momento histórico diferente al anterior, dada la rapidez y profundidad de los cambios que se estaban produciendo: económicos, políticos, sociales, geográficos, religiosos, culturales, artísticos, etc... que coincidieron también con el desarrollo comercial de las ciudades bajomedievales entre las que podíamos incluir El Puerto, sin perder por ello su condición como villa perteneciente a un señorío jurisdiccional.

En el terreno artístico, el paso español del siglo XV al XVI está marcado por un nuevo estilo arquitectónico que podemos llamar tardogótico o hispano-flamenco. Entre estas construcciones destacan los conventos y capillas funerarias, fuente de exaltación heráldica y reflejo de la historia del linaje y de orgullo familiar. En la arquitectura religiosa española de los siglos XV y XVI perduró el estilo gótico, pero desde finales del primero y aún durante buena parte del segundo, se fueron produciendo modificaciones que lo convertirían en singular. En el terreno del arte, como también en otros, se producen extrañas contradicciones. Al contrario que en otros países europeos en España el Renacimiento no significó ruptura con los estilos medievales sino una especie de evolución de los mismos, una continuación natural⁹. El gótico, que había sido utilizado en Europa por su precisión constructiva y poder simbólico, muy bien adaptado a las nece-

⁹ Podría ser consecuencia de la estrecha relación de Castilla con Flandes donde se desarrolló y este estilo que España tomó como modelo. La reina lo propagó por toda Castilla, probablemente una de las razones que retrasaron la entrada de las formas italianas en nuestro país.

sidades del catolicismo, fue aquí donde más perduró y consiguió su mayor elaboración hasta el punto de convertirse en el estilo religioso de Castilla. Contaba con un repertorio formal ya consolidado, lo que no impidió que adoptase modificaciones en cada lugar. Pero en el siglo XV la perfección arquitectónica fue cediendo terreno al juego ornamental, simplificando la arquitectura en beneficio de la decoración, lo que dio como resultado las formas flamígeras. Estas últimas formas góticas están muy influenciadas por modelos nórdicos sobre todo flamenco. El repertorio arquitectónico español es más similar al de los Países Bajos que el de cualquier otra región europea, lo que sin duda vino determinado por las intensas relaciones entre ambos países.

Estos lazos favorecieron la presencia de artistas flamencos en el reino castellano y las colaboraciones mutuas, adaptándose a las necesidades y usos locales, lo que llegó a convertir a la Península Ibérica en una especie de espacio multicultural, donde las relaciones comerciales, los movimientos de población y la diplomacia jugaron una importante función. La expresión de las formas puramente hispanas la representaba el mudéjar. No sólo en el reino de Castilla, en toda la Península Ibérica, se adoptan y adaptan representaciones artísticas con tanta naturalidad que, sin perder el peso de la tradición, se favorece un modelo rico y casi único. Este se desarrolla sobre estructuras arquitectónicas góticas, que van tendiendo a la simplificación, que probablemente se continuaron desarrollando porque se identificaban con el sentimiento de la población e incluso con el gusto de los mismos reyes. El estilo resultante es el hispanoflamenco, al que se ha llamado también Reyes Católicos o isabelino, por corresponderse con la época del reinado de Fernando e Isabel. Nosotros preferimos llamarlo “aristocrático”¹⁰. Lo que diferencia, fundamentalmente, este nuevo estilo arquitectónico de los anteriores son las fundaciones personales y la vinculación entre fundaciones religiosas y empresas políticas¹¹, pues es aprovechado por la Corona para afirmar su dominio territorial y la idea de estado moderno unificado. Los reyes -especialmente la reina- lo popularizan, hasta el punto de asimilarlo y convertirlo en instrumento propio de poder y propaganda, tanto individual como religiosa y nacional¹². Un modelo al que se unirá la nobleza, que, de alguna forma,

¹⁰ No vamos a entrar en la dialéctica sobre las diferentes denominaciones. Ver Cela Esteban, M-E (1990), Bayón, D (1967: 16-17) y Yarza Luaces, J (2003: 219-230)

¹¹ Bayón, D (1967:21, 45, 48, 49 y 52) y Cela Esteban, M-E (1990: 90-91). Por diferentes motivos, aunque perfectamente equiparables en Portugal también aparecerá un estilo ibérico propio, el manuelino.

¹² Bayón, D (1967: 132 y 275) y Cela Esteban, M-E (1990: 4 y 10-11) Los monarcas se rodearon de artistas, humanistas e intelectuales que le ayudaron a crear la imagen ideológica del reino, entre los que se encontraba el portuense Mosén Diego de Valera (Del Val Valdívieso. M-I y Valdeón Baroque, J (2004: 167)

mimetiza el estilo regio. De ahí, que prefiramos denominar a este estilo que se impuso durante casi todo el siglo XV y buena parte del XVI, como “aristocrático”, pues daba la respuesta que se esperaba de la representación de la realeza, iglesia y nobleza de la época y pervive, sobre todo, en el ámbito de la arquitectura religiosa, amparado por razones técnicas, funcionales, históricas e ideológicas.

Fruto de esta imposición son grandes empresas constructivas, entre las que destaca la catedral de Sevilla. En esta catedral se incorporan algunos de los elementos que caracterizaron la nueva arquitectura: el testero plano y la nivelación de altura de las naves abriendo paso a la planta de salón¹³. Pero integra otras novedades como la bóveda estrellada. Iniciada en 1402 aunque se prolongará durante todo el siglo XV, en ella se plasman las primeras muestras de gótico flamígero en España y ejercerá una gran influencia en toda su área de dependencia¹⁴.

En cuanto a los elementos se recurre a la adaptación de los ya existentes para concebir edificios diferentes: arcos, soportes y bóvedas. Ya en el reinado de los Reyes Católicos, el estilo se caracteriza por la complicación infinita de las nervaduras en las bóvedas, el empleo de todo tipo de arcos y una abundante decoración. Pero además se simplifican las estructuras, las construcciones tienden a la sencillez, popularizándose por toda la península. Se producía una transformación de la arquitectura tradicional, y se hacía como expresión de un arte oficial y representativo: no se rompía con la tradición, pero se renovaba el estilo. La ornamentación sobre la arquitectura se concentra en puertas y fachadas dando origen a la portada retablo o fachada en tapiz. Además, la decoración tiende hacia el naturalismo, con abundancia de elementos vegetales y añadido de nuevos símbolos.

El nuevo modelo de arquitectura, con estructuras más sobrias y simples, era idóneo para albergar las órdenes mendicantes que en esta época se desarrollan. Además propiciaba el aumento de los elementos decorativos. Esta arquitectura, más sencilla, permitía una construcción rápida, sin necesidad de grandes inversiones temporales ni recursos técnicos, económicos o humanos, o lo que es lo mismo, el modelo adecuado a una iglesia conventual.

¹³ Este templo, iniciado a principios del siglo XV comienza a levantarse por los pies, por lo que cuando se llega a la cabecera, ya en el siglo XVI, se prescinde de la girola y se cierra con cabecera plana. Se convierte en un modelo de transición y de muchas de las edificaciones de estos años. Marías, F (1992:28-32)

¹⁴ En Burgos se instalaron artistas extranjeros como Juan de Colonia, que en 1454 iniciaba la Cartuja de Miraflores y su hijo Simón. En el foco toledano el gran maestro de finales del siglo XV Juan Guas (1430- 1496) y su obra más representativa el monasterio de San Juan de los Reyes (1477)

Considerando pues el estilo que se impone en esta época como “híbrido”, por lo que respecta la variedad de influencias, intercambios y relaciones entre artistas y países, en el curso de estas líneas nos planteamos hacer una serie de apreciaciones y correspondencias, no sabemos si demasiado arriesgadas -en cuyo caso sólo nos atreveríamos a hacer comparaciones-, entre las formas que se desarrollan en Castilla, fundamentalmente por la Corona, y las de la región andaluza, donde participan también las familias nobles y la iglesia. Pero igualmente, es conveniente tener en cuenta otro modelo bastante cercano en el tiempo y el espacio, y creemos que también en concepción, ideología y estilo, nos referimos a la relación entre el hispanoflamenco, y el manuelino portugués.

El manuelino portugués tiene muchas coincidencias con el estilo castellano de la época pues, en definitiva, en el plano artístico, ambos reflejan un anhelo político y pueden ser considerados variantes del gótico tardío en la Península Ibérica. Pero además no podemos dejar de vincularlos a las relaciones internacionales que se abrían y que, por supuesto, existieron, y eran estrechas, por cierto, entre ambos países¹⁵. Como los Reyes Católicos, Manuel de Portugal entendió el arte no sólo con capacidad de comunicar emociones, también de transmitir mensajes y hasta educar, y se valió de él para legitimar su posición real. Creó un arte propio que, en parte, debe bastante al arte español¹⁶.

A Portugal llega el estilo gótico a través de España. En lugar de la heráldica, opta por motivos de influencia oriental, resultado de sus relaciones con Oriente. En España la influencia es más tradicional, pero igual de exótica, la musulmana y mudéjar, producto de la convivencia durante siglos con estas culturas y sus formas artísticas totalmente aceptadas. La forma portuguesa del estilo es resultado de la evolución del gótico flamígero en el país¹⁷. Igual que en España se vincula el arte a la reina Isabel, en Portugal se hace con el rey don Manuel, principal impulsor de estas obras. Podemos considerar este estilo como el reflejo portugués del hispanoflamenco, como la rama portuguesa del mismo. A veces, los elementos decorativos son comunes a los dos países, tampoco hay grandes diferencias en cuanto a las plantas y, por supuesto queda igualmente enmarcado en la transición de las formas tardomedievales hacia las renacentis-

15 Don Alfonso de Portugal se casó con Isabel, una hija de los Reyes Católicos (1490) que, al quedar viuda se volvió a casar con su sucesor, el rey don Manuel.

16 En un viaje el rey conoció el arte español, lo que unido a los descubrimientos marítimos lusos, despertó su interés por las culturas exóticas, que tradujo en un nuevo estilo al que se añadieron elementos relacionados con la navegación. Anacleto, R (2002: 451-454)

17 Durante el siglo XV existían en este país dos estilos derivados del gótico: uno tradicional que siguió la estética de Afonso Domínguez en el monasterio de Batalha y otro flamígero, que introdujo Huguet con carácter internacional.

tas. La decoración también se reserva a fachadas, ventanas y portadas¹⁸. Además, en Portugal hay un importante trasiego de artistas españoles favorecido por la cercanía y extensa línea de contacto entre ambos países, como también ocurre en el caso contrario. Los dos estilos se sirven, por tanto, de un mismo lenguaje y solo la decoración, en la que existen referencias orientales y abundancia de instrumentos náuticos, caracteriza de forma más particular el estilo de Portugal. Por todo ello podríamos sugerir que más que una lengua, ambos estilos serían acentos de un idioma común.



Monasterio de la Victoria de Batalha (Portugal). Iglesia. Portada (Foto autora)



Monasterio de la Victoria de El Puerto de Santa María. Iglesia. Portada (Foto autora)

El ámbito social está marcado por dos circunstancias que influyeron de manera importante en el terreno artístico y, fundamentalmente, arquitectónico. Por una parte el avance de las órdenes religiosas, entre las que sobresalen los

¹⁸ Como en el caso hispano el manuelino ha sido objeto de polémica entre los investigadores: desde la negación hasta su aceptación. Conviene apuntar que el modelo hispano es anterior. Caamaño Martínez, J-M. (1969:15-21)

franciscanos y dominicos, la reforma de las ya existentes y la creación de otras. Una de estas órdenes de nueva creación que obtendrá importancia y poder será la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula. De otra, el destacado papel desempeñado por la realeza, en primer lugar, y la nobleza, en las fundaciones y realización de obras arquitectónicas religiosas y funerarias: monasterios y panteones. Hasta el punto de que llega a sorprender que durante la Edad Moderna se realizaron numerosas fundaciones. Pero no sorprende tanto si contemplamos las circunstancias que las rodearon, pues el mundo occidental era un campo abonado para el desarrollo de las obras religiosas.

El convento era un lugar de oración y recogimiento espiritual además de un foco de adoctrinamiento religioso. Tenía la doble función de vigilar y orientar, y las órdenes religiosas se vieron en la necesidad de acentuar sus señas distintivas y buscar popularidad entre los fieles. No sería muy arriesgado hablar incluso de cierta competencia entre las mismas por popularidad y apoyo.

Y a pesar de vivir una época de intensa religiosidad, entre las clases poderosas las funciones del convento se extienden hacia otras más terrenales y familiares, y son utilizados para intereses propagandísticos como instrumento de poder, autoridad y dominación. La identidad de estos patrocinios se representa con la presencia de escudos en los mismos y en la elección de estos lugares para enterramientos y panteones. El poder se legitimaba y justificaba en la actividad benefactora de estos establecimientos. No obstante, es importantísimo el papel que juegan en el camino de salvación de las almas propia y de familiares y allegados, pues el carácter piadoso está presente en todas las esferas: nobles y plebeyos eran personas temerosas de Dios y su Iglesia. Así pues, entre los sectores más destacados en la fundación de conventos estaba la nobleza en todos sus grados, desde los Grandes hasta los menos importantes¹⁹.

Es lógico pensar que España se llenara de conventos en esta época, la mayoría en el centro y sur de Castilla y, de manera especial, en Andalucía. Una de las áreas con mayor concentración fue el reino de Sevilla, hecho que se puede vincular a la conquista de territorios en el sur y al desarrollo de las entidades urbanas, como Jerez o El Puerto, pues algunas órdenes buscaban lugares que ofrecieran desarrollo y permanencia.

Entre las órdenes religiosas más importantes del momento estaba la franciscana en todas sus variantes. Esta orden tenía la exaltación de la pobreza como

¹⁹ Atienza, A (2008: 189-193, 263-273 y 42-43 y 54-56)

fuentes de virtud y vía de acercamiento al pueblo, lo que parece contradecir toda vinculación a las clases poderosas, en cambio, tal vez fuera lo que estas clases aprovecharon para apoyarlos y acercarse al pueblo llano, de manera que ello no fue inconveniente para que acabaran convirtiéndose en instituciones poderosas y favorecidas²⁰. La franciscana fue la orden más reformada en la época y una de las que logró importantes patronazgos. Una orden, aunque no era franciscana, que surgió entonces con el deseo de la vuelta a la disciplina primitiva fue la de los Mínimos de San Francisco de Paula, y también una de las más propagadas, fundamentalmente en Andalucía²¹.

Las nuevas órdenes religiosas, y los franciscanos en particular, obtuvieron el favor de la Corona²², alcanzaron importancia social, y muchos frailes ocuparon puestos importantes en cargos políticos y eclesiásticos. Los mayores fundadores en toda Castilla fueron los reyes Isabel y Fernando, como también los primeros en fundar en España una orden de Mínimos. Las primeras fundaciones fueron las de Málaga y Andujar²³. La tercera es la de El Puerto de Santa María. Tras ellas se establecieron muchas más, la mayoría patrocinadas por la nobleza, proceso que nos hace plantear una cierta imitación de la nobleza hacia los reyes. Una representación de esta nobleza es la casa ducal de Medinaceli.

En este sentido merece la pena citar a L. de Montoya, donde se dice del convento portuense: “*viendo los favores que los gloriosos Reyes Católicos hicieron a aquellos venerables religiosos que nuestro Padre San Francisco envió a España, imitando su piedad, los favorecieron y hospedaron magníficamente en su casa*”²⁴. Así es, la nobleza más importante, el entorno de los reyes sigue su ejemplo y los imita, de forma que al mismo tiempo que los nobles se valían de las fundaciones, agradaban a la Corona. Además, el monasterio daba prestigio a la ciudad y representaba un impulso económico para la población.

La propagación de la orden se apoyaba en el deseo de los reyes de cristianizar los territorios conquistados y el de la orden de expandirse, y los religiosos aprovecharon esta política para implantarse. Quizá el caso más significativo sea

²⁰ Chueca Goitia, F (1966: 123) y Yarza Luaces, Joaquín (1992:63)

²¹ Sobre la Orden Mínima de San Francisco de Paula remitimos la bibliografía. Para la instalación de la orden en España, Montoya, L de (1619) y Atienza, A (2008). Para Andalucía y la provincia mínima sevillana, Sánchez Ramos, V (ed) (2006), y VV. AA (2000), Jordán Fernández, J-A (2000) y Rodríguez Marín, F (1994). Para su establecimiento en El Puerto de Santa María, Becerra Fabra A (2008)

²² Bayón, Damián (1967: 37)

²³ La malagueña es fundación real. La de Andujar también, aunque participó Pedro Lucena Olid. Atienza, A (2008: 115, notas 66 y 67)

²⁴ Atienza, A (200: 115, nota 65)

la relación entre la conquista de Málaga y la fundación del primer convento en esta ciudad en 1493, que significaría el comienzo de un goteo continuo. La fundación malagueña se llevó a cabo en 1492 por parte de Fr. Bernal Boyl, vicario de la orden en España y secretario del rey Fernando. La protección real, asegurada desde el principio, fue secundada por la nobleza²⁵. En esta primera fundación, los reyes levantaron primero una capilla que fue convertida en ermita bajo la advocación de San Roque²⁶. Sobre ella se levantó el Real Convento de Nuestra Señora de la Victoria, cuya iglesia tenía, como en el caso portuense, una capilla dedicada al santo fundador.

El conjunto conventual se organizó en torno a un claustro cuadrado con cuatro crujías con la iglesia adosada en el lado sur y otro cuerpo al este, de manera que las dependencias conventuales rodeaban al claustro, con características propias de finales del siglo XV y principios del XVI. Por el oeste tenía una torre maciza de planta cuadrada que no se ha conservado²⁷, una estructura muy similar al convento portuense.

Después del malagueño, y entre 1502 y 1593 se establecieron en Andalucía muchos más: los primeros en Andujar y en El Puerto de Santa María. En la mayoría intervino la realeza, la nobleza, que afianzaba así su poder local, y el alto clero, pero hay algunos que son creados por la propia orden -que contaba con licencia para ello- y, los menos, a instancias de los fieles. Entre los factores que pudieran influir en el establecimiento de tal número de congregaciones en la diócesis sevillana, especialmente en la bahía gaditana, podría estar la prosperidad económica que vivía la zona, sobre todo con el desarrollo del comercio americano. En la provincia sevillana, las advocaciones a las que se acogen estos conventos suelen ser marianas predominando la de Nuestra Señora de la Victoria, en memoria de la malagueña, devoción que se extendió por toda España²⁸.

El de El Puerto de Santa María es el más antiguo de esta provincia mínima (1502) y fue fundado por los II duques de Medinaceli. La llegada de los primeros frailes se puede fechar entre 1502 y 1503²⁹ y los religiosos se alojaron pri-

²⁵ La vinculación de la orden con Málaga se refiere en todas las hagiografías del fundador. Becerra Fabra, A (2008: 80-81) y Jordán Fernández, J-A (2000:565)

²⁶ Similares características presenta la ubicación del convento portuense.

²⁷ Rodríguez Marín, F-J (2000, 137 y 151).

²⁸ Pomar, P (2006: 275-277)

²⁹ Becerra Fabra, A (2008: 76) En la fundación portuense participan, al menos, cinco de los primeros frailes que fueron enviados por el fundador a España para propagar la regla: Bernal Boyl y Fernando Panduro, que fundaron el establecimiento, Juan de la Abundancia, primer corrector provincial de Andalucía, que lo convino con los duques, Juan Bosco, a quien se atribuye la fábrica conventual y Marcial de Vizines, que tomó posesión de la misma.

mero en una ermita, también de San Roque. El duque adquirió entonces los terrenos colindantes, se inició la obra en 1504 y realizó donación jurídica del edificio en 1517, dejando como dote al convento la obra realizada, el sitio que la rodea, además de un impuesto a la población³⁰. En ella debió tener mucho protagonismo Fr. Bernal Boyd, enviado por Francisco de Paula para la instalación de la orden y nombrado por los Reyes Católicos primer vicario apostólico en América. Según Sánchez González, debió mantener contacto también con el duque de Medinaceli cuando preparaba su viaje desde El Puerto hacia el Nuevo Continente. Dando por ciertas todas estas relaciones del padre Boyd, la instalación del convento portuense debió contar con muchas facilidades³¹.

La realeza, los Reyes Católicos en primer lugar, y la nobleza, mejor dicho, la aristocracia -tanto nobiliaria como eclesiástica- son los únicos grupos sociales capaces de permitirse las grandes obras que jalonan todo el territorio peninsular en esta época. La Corona se decantó por las formas góticas -en todas sus variantes-, más populares, quizá porque ellos, por intereses políticos, no pudieron permitirse -o no se plantearon- el riesgo de la novedad, pues con estrategia política dieron a sus obras un carácter emblemático. Esto acabó en un proceso de simplificación y en modelos estandarizados que se repiten constantemente, lo que no quiere decir que, aunque con programas artísticos comunes, no se fuese adecuando a los acontecimientos y a las distintas regiones. Detrás de cada iniciativa artística había una clara intencionalidad política, social o religiosa que superaba los valores estéticos. Si en lo político fue la unidad hispánica lo más destacado de la Corona, en el arte, especialmente arquitectónico, lo es su identificación con el sentir del reino castellano, y la participación de la Corte sería decisiva³².

El estilo coincide prácticamente con la vida de la reina Isabel, pero sus efectos se alargaron en el tiempo unos años después de su muerte pues seguía dando solución a las demandas y la clientela solicitaba lo que entendía, de forma que prefirió mantener los valores inmutables. El Renacimiento representaba un cambio intelectual que no cumplía con la función religiosa como el gótico, no participaba de los mismos temas iconográficos³³. Y se procuró un estilo accesible, comprensible, destinado a un porcentaje amplio de población y con rentabilidad en el terreno religioso³⁴. El modelo renacentista, más conceptual y teórico,

³⁰ Jordán Fernández, J-A (2000:566-567) y Atienza, A (2008: 91-92)

³¹ Iglesias Rodríguez, J-J (1992:442) y Sánchez González (2005 y 2006)

³² Azcárate, J-M de (1971:202, 205 y 209), Nieto, V, Morales, A-J y Checa, F (2005: prefacio, s.n).

³³ Del Val Valdivieso, M-I. (2003: 371) Marías, F (1992: 9-10). Introducido, singularmente, por la familia Mendoza que lo convirtió en un rasgo distintivo de clase, emblemático. Marías, F (1992:12)

³⁴ Yarza Luaces, J (2003: 246)

se vinculó más a familias aristócratas, quizá más atrevidas intelectualmente. Pero los reyes realizan más y mayores obras. Citamos como ejemplos Miraflores en Burgos, San Juan de los Reyes de Toledo, Santo Tomás de Ávila, Capilla Real de Granada, los hospitales reales de Granada y Santiago de Compostela, las de Valladolid, etc. Aún así, las fundaciones nobiliarias existirán. Por lo que podríamos deducir que, no sin cierta rivalidad o competencia entre reyes y nobles, los reyes construyen más pero representan el modelo conservador, mientras los nobles, incluso los grandes dignatarios de la iglesia, son más innovadores³⁵.

En cuanto a la nobleza, en los años inmediatamente anteriores a Isabel y Fernando se había producido un aumento de los señoríos en los que la alta nobleza tenía jurisdicción, e incluso dominaban órganos de poder en territorios de realengo. Este reinado se caracterizó por el fortalecimiento de la monarquía y la pacificación señorial, por la que se respetaron privilegios y aristocracia pero amarrando la Corona los ámbitos de poder, de forma que las instituciones y el gobierno se hacen más centralizados y eficaces³⁶. Así que, pese a que algunas de esas grandes familias habían perdido poder, y ciudades de señorío pasaron a realengo, los reyes eran conscientes de la necesidad de contar con ellas, apareciendo entonces una nobleza de nuevo cuño que ganó importancia. A este grupo pertenecen los Mendoza, entre nobleza vieja y nueva, que consolidan su poder tanto desde el punto de vista señorial como religioso, y había conseguido importantes cargos de responsabilidad políticos y eclesiásticos en la corte de los Reyes Católicos³⁷. En el terreno artístico, este sector de la aristocracia está vinculado a la introducción de los modelos renacentistas en Castilla, y lo hace de forma paralela a las obras de la Corona, es precisamente el caso de esta familia Mendoza, en la que destaca la importancia política que consiguieron en el panorama artístico con cierto papel de renovadores culturales. A ellos se debe la considerada como primera manifestación de arquitectura renacentista española: el palacio de los duques de Medinaceli en Cogolludo, que presenta como novedad el tratamiento de la fachada como elemento del escenario urbano e imagen del noble³⁸. Son estos mismos duques, condes de El Puerto, quienes mandan construir el monasterio de la Victoria, cuyo probable destino era el de panteón familiar.

³⁵ Martín García, J-M (2002:160)

³⁶ Ladero Quesada, M-A (s/f: 9-13)

³⁷ Emparentados con los señores de La Cerda, descendientes de Alfonso X El Sabio. Yarza Luaces, J (1993: 223). Otros linajes importantes son los Enríquez y, en el caso andaluz, los Guzmán, Ponce de León, Velasco o Ribera. Casi todos acaban emparentados en la Casa de Medinaceli.

³⁸ Yarza Luaces, J (1992:40) y Martín García, J-M (2002:187)

Ello nos permite plantear dos conclusiones: que la arquitectura religiosa se reserva los programas ya admitidos mientras las innovaciones clásicas se destinan a la arquitectura civil, y que importantes familias eran receptivas al modelo renacentista. Y, que mientras la arquitectura religiosa permanece ligada a la tradición, la espiritualidad, y también a la muerte y la eternidad, la civil se vincula a lo doméstico, político, y a la vida y el presente. En el caso de los Medinaceli, la aceptación de la estética renacentista significó su diferencia con la tradicional aristocracia castellana, pues estos programas artísticos innovadores serán aislados³⁹.

Por otro lado, el panteón está ligado a la aristocracia y al linaje y es heredero del sepulcro y de la capilla funeraria, que solo se permitían altos miembros de la nobleza y el clero y personajes destacados, hasta que, en esta época, la devoción personal se identificó con determinados conventos y monasterios que alojaban panteones. Se comenzaron a elegir iglesias de conventos aislados en vez de capillas de catedrales bajo la novedad de austeridad y sencillez impuesta por las nuevas órdenes religiosas. El panteón es el lugar que acoge la tumba, garantía de descansar en un lugar digno y apropiado, pero, sobre todo, una demostración de pervivencia de la fama personal y el linaje familiar. El carácter didáctico del arte abarca también el más allá. Además, la muerte -el espejo en el que todos nos vemos sin distinción- fue uno de los temas principales de la religiosidad franciscana en la que San Francisco de Paula se había formado⁴⁰.

Finalmente, en lo que respecta al ámbito territorial, nuestro propósito con este estudio es situar el monasterio portuense de la Victoria en el marco de la arquitectura religiosa castellana, por un lado y el ámbito andaluz, por otro. Para ello trataremos de encontrar los elementos y características que lo vinculan a algunos importantes edificios coetáneos en ambos espacios geográficos.

El lenguaje artístico que dio unidad estilística y sentido emblemático al reinado de los Reyes Católicos se desarrolló durante el último tercio del siglo XV con la construcción de iglesias conventuales del reino de Castilla, fundamentalmente en torno a la comarca de Toledo, con la figura Juan Guas como su artista más representativo⁴¹. Al gótico flamígero y la tradición hispana, se añadió la

³⁹ Tímidos comienzos fueron el palacio del Infantado de Guadalajara, del arquitecto Juan Guas, y el palacio de Jabalquinto (Baeza). Esto condujo al encargo del palacio de Cogolludo a Lorenzo Vázquez. Con él se consolida el modelo de palacio independiente dentro de la arquitectura del reinado, quizá el primer ejemplo de palacio urbano moderno. Cela Esteban, M-E (1990: 119 y 127)

⁴⁰ Yarza Luaces, J (1993: 18) y Camacho Martínez, R (1986:13-14).

⁴¹ Cela Esteban, M-E (1990: 41)

decoración heráldica impuesta por la monarquía. El modelo prototipo del reinado se mantiene sobre todo en las iglesias: con una sola nave, llamadas también de cajón, amplias y con ábside rectangular, sin capillas o con éstas entre contrafuertes, coro alto a los pies, presbiterio elevado en varias gradas para que los fieles pudieran seguir más fácilmente las celebraciones litúrgicas, tipología exterior cuadrangular, con muros iguales en las fachadas, empleo de la heráldica, ... Este tipo se impone en iglesias tan importantes como la de Santo Tomás de Ávila, Santa María del Parral, San Jerónimo el Real, San Juan de los Reyes o San Esteban de Salamanca. El modelo se había iniciado un siglo antes en Cataluña motivado por el auge de las devociones y patrocinios particulares. En el caso abulense el altar se halla sobreelevado, igual que en el Monasterio de la Victoria, en el que también podemos observar todas las características señaladas. Fuera ya de la iglesia, las dependencias conventuales se organizan en torno a un claustro, con predominio de la horizontalidad. En contraposición a la austeridad de los exteriores, la decoración interior de estos edificios se amplifica hasta el extremo de dificultar la diferenciación entre elementos funcionales y ornamentales. Las nervaduras de las bóvedas se complican hasta el infinito, así como el empleo de todo tipo de arcos –carpanel, conopial, escarzano, mixtilíneo– y la abundante decoración de finos labrados con la introducción de la heráldica y otros elementos.

Al detenernos en algunos ejemplos de este tipo de arquitectura religiosa, observamos relaciones con el monasterio de la Victoria: la Cartuja de Miraflores de Burgos tiene un exterior austero e interiormente es una iglesia sencilla de una sola nave y ábside heptagonal con bóvedas de crucería estrellada. El convento de San Pablo de Valladolid tiene fachada principal con mayor densidad decorativa en la parte inferior, arco carpanel que resguarda la fachada conopial con agujas, y escudos. En el colegio de San Gregorio de la misma ciudad domina la composición un arco carpanel. Su fachada está tratada como un gran retablo con el escudo real sobre la puerta, una obra de Guas que interpreta a la perfección la simbiosis entre elementos flamencos y locales. La iglesia de San Esteban, en Salamanca, de comienzos del siglo XVI, consta de una nave de tres tramos y cabecera ochavada. Destaca su portada guarecida bajo un arco y las bóvedas de crucería estrelladas. Pero si hemos de referirnos a un edificio emblemático del que se pueda extraer la síntesis tanto ideológica como formal del estilo que se desarrolla en estos años en el país, este es, sin duda, San Juan de los Reyes de Toledo. Es la gran obra de Juan Guas⁴². En este templo, crucero, capilla mayor y cimborrio forman un solo espacio configurando una sola nave, dando lugar a

42 Se comienza en 1494, fue finalizada diez años más tarde por Enrique Egas.

las iglesias llamadas “de cajón”, mientras las capillas-hornacinas, se cubren con bóvedas estrelladas, también propias de este periodo artístico. Inicia el modelo de iglesia de nave única, que tanto se repetirá, condicionada, de alguna forma, por el carácter conventual de las mismas. Sus capillas entre contrafuertes –según la tradición catalana– consiguen una iglesia con perfecta visibilidad que, aunque de reducidas dimensiones, tiende a dar efecto de monumentalidad⁴³, referencia con la que comparar el monasterio portuense. Pero además existe otra consideración y es que, al tratarse de una iglesia panteón, la nave se convierte en una especie de paso o tránsito entre el coro alto, a los pies, y la cabecera, que serviría de capilla funeraria⁴⁴. Su claustro es de forma regular y está adosado a la iglesia.

Curiosamente, el monasterio toledano, salvando todas las distancias culturales, económicas, políticas e ideológicas entre la ciudad toledana y El Puerto de Santa María y entre la Corona y la Casa ducal, representa, en cierta forma, y así lo creemos firmemente, una especie de modelo magnífico, entendiendo este calificativo en el sentido de grandioso, del monasterio de la Victoria. Pues consideramos que entre ellos existen algunas concordancias.

Aunque esta fundación real se entrega a una orden religiosa, el convento es más que una fundación piadosa, se trata de un templo votivo y emblemático. El edificio tenía un marcado carácter simbólico para Isabel y Fernando hasta el punto de poder ser considerado marca de su reinado y de la monarquía, e incluso fue elegido inicialmente como panteón de los monarcas -idea que fue desechada más tarde tras la definitiva conquista de Granada (1492)- y cedido a la comunidad franciscana, que siempre apoyó a Isabel para la consecución de su reinado. Algo parecido ocurriría con el portuense, símbolo no sólo de los duques de Medinaceli en su señorío andaluz, sino también del condado de El Puerto, título concedido por los propios Reyes Católicos a don Luis de La Cerda. Este también fue inicialmente previsto como panteón ducal y entregado igualmente a la orden, en este caso, de los Mínimos de San Francisco de Paula. Nos hallamos ante dos edificios que podríamos calificar de votivos y, en cierto modo un fallido panteón real en el caso toledano y fallido también panteón ducal en el portuense.

En San Juan de los Reyes, en caso de haber sido panteón, la capilla funeraria quedaría separada del resto de la nave por una reja, tal y como debió ocurrir

⁴³ Bayón, D (1967:64)

⁴⁴ Nieto, V (1989:21)

en la iglesia del Monasterio de la Victoria⁴⁵. Para algunos historiadores este edificio surge de la voluntad de Isabel la Católica de realizar una obra magnífica, un monumento a su reinado, pues se realizó en conmemoración de la victoria de Toro (1477). Y existe la opinión de que es en este edificio donde se consagró el estilo del reinado⁴⁶, aunque algunas manifestaciones se habían anticipado en la cartuja burgalesa de Miraflores, iniciada por Juan II y continuada por su hija. San Juan de los Reyes es, por tanto, una proclamación de la monarquía legítima, fuerte, poderosa y sacralizada que no es otra que la Isabel, cuyas referencias no son apreciables al exterior, muy sobrio, en el que solo destacan los elementos constructivos (contrafuertes y ventanas). El interior, en cambio se cubre de ellas. Estas referencias podrían resultar válidas en el monasterio de la Victoria: el empleo del arte y la arquitectura como símbolo de poder. La proyección pública se traduce en imágenes significativas y símbolos visibles, en las residencias, y también, en los panteones. En el edificio toledano se funden el gótico tardío europeo con composiciones hispanas pues los reyes pretendían que este monasterio recogiera el gusto de las ideas artísticas que recorrían Europa⁴⁷.

La iglesia consta de cuatro tramos y otras tantas capillas, las dos de los pies subdivididas a su vez. La antigua sacristía, contigua a la iglesia y al claustro, es rectangular y está cubierta con bóveda de crucería. Esta descripción es exactamente la que podríamos hacer de la iglesia portuense. En la toledana su extraordinaria riqueza decorativa interior enmascara la sencillez de la planta, pero la ornamentación es la propia de la ostentación del gótico final.

En el monasterio portuense, a semejanza de las fundaciones reales, también se refleja el marcado individualismo y la personalidad de los fundadores, y además de los escudos que se repiten en la portada e interior de la iglesia y las claves de las bóvedas del claustro, aparece otro rasgo de identidad personal –y no ya familiar–, los retratos de los duques fundadores, don Juan y doña Mencía Manuel, en dos de las claves de las bóvedas.

Salvando las distancias de escalas y de estilos, ambos presentan nave única –con dos niveles en sus paramentos: el inferior con capillas y el superior con arcos apuntados –y capillas entre los contrafuertes, (entre ellas la de San Ildefonso), el coro se sitúa en alto a los pies sobre un gran arco rebajado con bóveda de crucería y apliques con escudo en el centro, y las bóvedas se compli-

⁴⁵ Chueca Goitia, F

⁴⁶ Cela Esteban, M-E (1990)

⁴⁷ De la Morena, A (1999: 55-66)

can con múltiples nervios. El monasterio toledano es mucho más rico decorativamente pues la ornamentación cubre prácticamente los muros. Los exteriores son austeros en ambos casos. La capilla mayor, de la misma altura que toda la nave y ligeramente elevada mediante gradas en los dos edificios. El claustro tiene dos pisos: el inferior, pensado como continuación del templo, coincide con él en bóvedas -excepto en los ángulos- y ventanales, con arcos apuntados de tracería gótica y decoración vegetal.

Si algo destaca en los monasterios de este periodo son las iglesias y, en ellas fundamentalmente el interior y las portadas. Las portadas merecen un comentario especial, pues son el resultado de la composición interior, pero en las fachadas son prácticamente los únicos elementos sobresalientes⁴⁸. Y lo hacen de forma importante: los grandes edificios, sobre todo religiosos, son los elementos arquitectónicos más destacados, y sus fachadas exteriores constituyen un punto de atención. Las obras de los Reyes Católicos se concibieron con mentalidad política y se integraron en las ciudades convirtiéndose en monumentos. Con la evolución del estilo las portadas fueron aumentando su decoración, casi enmascarando las fachadas. Tal enriquecimiento desembocó en unas portadas que se trataban prácticamente como elementos independientes y autónomos que concentraban toda la decoración⁴⁹. La fachada retablo se convirtió en el mejor modo para representar de forma más o menos metafórica el poder y prestigio social y la renovación de la religiosidad a la vez que son elementos transformadores del paisaje urbano. Aunque ya tenían valor iconográfico plástico y didáctico, en esta época se enriquecen con nuevos recursos formales que las convierten en grandes esculturas con estructura arquitectónica. La originalidad está básicamente en que se emplean también en edificios relativamente poco importantes como pequeñas iglesias locales o conventuales y en que a los elementos religiosos se añaden otros menos sagrados. En el campo artístico, la arquitectura religiosa fue el aspecto más representativo del reinado⁵⁰: obras que tenían fin devocional se llenaron de signos emblemáticos. No sólo la Corona, también la nobleza tenía interés en que sus armas y símbolos figurasen de forma visible en todas sus obras.

En cuanto a Andalucía, en época de los Reyes Católicos Sevilla era la ciudad más poblada de la Corona de Castilla y tenía un desarrollo económico y una composición social sorprendentes. Cerca de ella estaban casas de grandes linajes como los Medina Sidonia, los Ponce de León, o los Medinaceli, el último poseía señorío en El Puerto. El cabildo sevillano acabaría por convertirse políti-

⁴⁸ Marías, F (1992:33)

⁴⁹ Nieto, V (1989:27 y 86)

⁵⁰ Cela Esteban, M-E (1990: 142, 143, 92 y 107)

ca y económicamente en uno de los más importantes y acometía la fábrica de la gigantesca catedral, una de las obras más ambiciosas de su tiempo y sede codiciada. No es raro pues que la ocupase Diego Hurtado de Mendoza, de total confianza de la reina. Poseía buenas relaciones con Toledo, también artísticas, y en las dos ciudades la catedral se convirtió en un gran centro que atrajo a destacados artistas. En los primeros años de la obra catedralicia intervinieron maestros locales; más adelante comenzaron a llegar artistas de fuera, y fueron los que convirtieron a esta ciudad en la capital cultural de su tiempo⁵¹. Los maestros de la catedral intervinieron en otras obras andaluzas, fundamentalmente en las zonas pertenecientes al episcopado sevillano.

Como en el resto de España, en Andalucía se establecieron muy pronto los órdenes de predicadores y mendicantes a los que se cedieron numerosos establecimientos conventuales. En el caso andaluz todavía pesaba la tradición y se mantuvo el estilo tardomedieval, un sistema constructivo conocido y desarrollado que aportaba seguridad estructural, a lo que había que añadir que la mayoría de los maestros de obras carecían de formación y las reticencias y temores que caracterizan al ámbito religioso⁵².

La construcción de la catedral sevillana representaba la obra más ambiciosa de la última etapa medieval, y ocupó todo un siglo. Este edificio es de obligada referencia en la arquitectura del siglo XV en España y en Europa. Su fábrica fue revolucionaria frente al estilo anterior y de gran modernidad, pues en ella intervinieron los arquitectos más señalados del periodo. La magnitud de la obra inició el denominado “gótico catedralicio”, debido a la influencia que ejerció en todo el ámbito geográfico del arzobispado hispalense. Este estilo abarca desde la época final del Gótico hasta los inicios del Renacimiento⁵³. Con fábrica de fuerte personalidad, en la que predomina la horizontalidad con naves de igual altura y planta de salón, creó un hito en la historia de la arquitectura y su influencia, como no podía ser de otra manera, se reflejó en iglesias de la región, en las últimas catedrales castellanas (Segovia o Salamanca) e incluso en la Islas Canarias, pues aportaba nuevas soluciones. El nuevo estilo fue rápidamente adoptado por nobles y eclesiásticos, que hicieron venir a artistas de distintos puntos de Europa. Las obras catedralicias continuaron después de 1506 hasta cerrarse las bóvedas por Juan Gil de Hontañón entre 1515 y 1517.

⁵¹ Yarza Luaces, J (1993: 298-302 y 16-22)

⁵² Yarza Luaces, J (1995:142)

⁵³ El término “gótico catedralicio” ha sido empleado por vez primera por Rodríguez Estévez, J-C (2007).

La culminación de todo el proceso artístico que supuso, en cierto modo, la llegada de los Reyes Católicos fue asociado a un estilo de arte unitario en toda la Corte ligado al afán de unidad hispánica⁵⁴. Así que los modelos serían repetidos en toda la arquitectura religiosa. Además, la importancia de esta era tanta como la necesidad de contar con espacios en los que orar y poder ser enterrados.

En el aspecto sociopolítico también se produjeron cambios. En los primeros años de reinado de los Reyes Católicos se produjo una especie de revolución de la nobleza, pero se pactó con ella y fue controlada. El señorío era la clave en cuanto a riqueza y poder de muchas familias aristocráticas. Este sistema podía extender el control del territorio a zonas alejadas o conflictivas del reino, coincidente en la mayoría de los casos con fronteras⁵⁵, como era el caso de la región andaluza, donde los nobles fueron ambicionando poder, aprovechando sobre todo la crisis que se produjo en la Corona a partir del reinado de Juan II. La consolidación de la monarquía de Isabel y Fernando, logró frenar a los señoríos. Pues la Corona, con muchos frentes abiertos fuera, no deseaba un enfrentamiento sino un pacto que mantuviera una nobleza rica pero subordinada y fiel, y la ganó otorgándoles cargos influyentes en la Corte, donde poder vigilarlos⁵⁶.

Uno de estos señoríos, el de los Medinaceli, tiene un carácter especial. A pesar de la existencia de una aristocracia creada en la época, la familia de La Cerda, primero condes y más tarde duques de Medinaceli, poseían la primogenitura legítima del reino de Castilla, privados de sus derechos heredados de Fernando de La Cerda en tiempos de Sancho IV. A pesar de ello era una de las casas más grandes de la Península con multitud de títulos a lo largo de la Edad Moderna. Por otra parte se produjeron complicadas vinculaciones familiares y matrimoniales entre las casas ducales de Medinaceli y del Infantado, entremezclándose sistemáticamente a lo largo de los siglos XV y XVI la familia de La Cerda y los Mendoza. Ambas quedaron entroncadas y continuaron durante generaciones hasta convertirse en una potente fuerza que la Corona supo tener de su parte⁵⁷. Uno de los cargos más influyentes fue el cardenal Mendoza, tío de don Luis de la Cerda, personaje que jugó un papel destacado durante la segunda mitad del siglo XV⁵⁸. El interés de esta familia desde el punto de vista artístico

⁵⁴ De la Morena, A (1999: 55-66) y Aguayo Cobo, A (2005:79)

⁵⁵ Soria Mesa, E (2006: 151-171)

⁵⁶ Yarza Luaces, J (1993: 54)

⁵⁷ Soria Mesa, E (2006: 158 y 164)

⁵⁸ Combinó carrera eclesiástica y vida cortesana cerca de los reyes, de los que obtuvo plena confianza, y ejerció una gran influencia sobre toda su familia.

se centró, sobre todo, en que culturalmente, supieron estar a altura de los tiempos, levantando al mismo tiempo espléndidas construcciones de signo medieval y otras con las nuevas formas que marcaba el lenguaje renacentista, del que el primer ejemplo es el palacio de Cogolludo, obra de su sobrino don Luis de la Cerda, de forma que la producción artística de la familia Mendoza representa el panorama arquitectónico de la época.

En la comarca bajoandaluza, donde tenían señorío algunas de las principales casas nobiliarias⁵⁹, la orden de los Frailes Mínimos de San Francisco de Paula, apoyada por la monarquía, tuvo gran aceptación, sobre todo en la zona gaditana, llegando a estar representada con varios conventos fundados en su mayoría por estas grandes familias que, de alguna forma emulaban el real. Los Ponce de León los apoyaron en sus dominios, así como la casa ducal de Medina Sidonia, que tenía en Sanlúcar de Barrameda la ciudad más importante del señorío y fundó varios conventos de esta orden en sus estados (Conil, Medina-Sidonia, Sanlúcar y Huelva), algunos, como el de Conil con características similares a las señaladas para otros edificios de la época. En Alcalá de los Gazules, el primer marqués de Tarifa, don Fadrique Enríquez de Ribera consiguió, en 1528, reunir en una sola parroquia, las tres existentes en la villa. Esta es la parroquia de San Jorge cuyo resto arquitectónico más antiguo es la portada de San Jorge, del primer tercio del siglo XVI, con modelo que responde a los de otras de la comarca y guarda semejanza con la del monasterio de la Victoria portuense. El convento de la Victoria de esta población es posterior⁶⁰.

Mención aparte merecen los duques de Medinaceli, una de las casas más poderosas de la nobleza castellana, que mantiene su concentración monacal en El Puerto de Santa María, en la que en 1518 había fundado ya tres conventos, y en Medinaceli (Soria) y Cogolludo (Guadalajara), sus territorios castellanos del norte. La mayor parte de las fundaciones fueron realizadas en tiempos del primer y segundo duque, y entre 1502 y 1557 fundaron cinco conventos, tres de ellos en la ciudad portuense y uno de Mínimos, este de la Victoria. Significativamente, ellos fueron la primera casa nobiliaria española, y durante muchos años la única, que fundó un convento de esta orden⁶¹.

¿Pero qué otros edificios de la comarca cercana al señorío de El Puerto son de la época del monasterio de la Victoria y qué modelo es el que siguen?

⁵⁹ Atienza, A (2008: 159-277 y Cuadro 5. Fundaciones de algunas de las principales familias de la nobleza titulada. Corona de Castilla, pp. 496-519)

⁶⁰ Ramos Romero, M (1983: 353).

⁶¹ Maldonado Rosso, J (2009: 139) apoya su afirmación en Atienza, A (2008: 511).

En Jerez, donde se construyeron muchas iglesias y conventos, destacamos el convento de Santo Domingo⁶², con iglesia de planta de salón o nave única, aunque su esquema se fue complicando. Como la Victoria portuense, la iconografía se reduce a los medallones situados en las intersecciones de los nervios de las bóvedas, aunque algunos carecen de decoración⁶³. Elementos afines a otros edificios son la cabecera plana de la iglesia, que se ochava a media altura, las capillas laterales abiertas entre contrafuertes, y la cubierta de la nave mediante bóveda de crucería con nervio espinazo. Pero el mayor parecido con el monasterio portuense está en el claustro, de planta cuadrada, con apertura mediante arcos apuntados decorados con tracería gótica de cuadrilóbulos con arquillos trilobulados que apean en un murete bajo⁶⁴. Las galerías bajas están cubiertas con crucería simple y de terceletes con claves decoradas en los ángulos, que descansan sus nervios sobre una variada decoración.

De la iglesia de San Miguel todos los investigadores están de acuerdo respecto a la fecha de sus portadas, entre el tercer tercio del siglo XV y el primer cuarto del siglo XVI. Son dos portadas laterales que se abren en el primer tramo de la nave central y su estilo coincide con el modelo repetido en la zona: arco apuntado con tímpano muy desarrollado con interior labrado con relieves y tracerías, y trasdosado a su vez por un gran gablete. Todo ello enmarcado entre dos grandes contrafuertes. Las puertas están delimitadas por grandes pilastras laterales con repisas y doseletes. En la decoración inter-



Iglesia de San Jorge, (Alcalá de los Gazules)
(Foto autora)

⁶² Sancho, H (1929:95 y 97)

⁶³ Aguayo Cobo, A (2006: 159-160 y 168). De las dos portadas de su iglesia, la principal quedó sin terminar, pero, además, fue completamente devastada por un incendio a principios del siglo XX, por lo que no existe actualmente.

⁶⁴ Pomar Rodil, P y Mariscal Rodríguez, M-A (2004: 33, 40 y 41)



Monasterios de la Victoria de El Puerto de Santa María y Convento de Santo Domingo (Jerez de la Frontera). Detalles de contrafuertes exteriores del claustro (Foto autora)

vienen, cardinas, formas vegetales, geométricas y animales, tanto de formas naturalistas como fantásticas. La del lado del Evangelio (h. 1482) tiene también decoración de arquillos ciegos, mientras en la de la Epístola (inicios del XVI), la decoración se intensifica con cuadrifolios inscritos en círculos cubriendo todo el tímpano. La catedral de Sevilla, primer templo metropolitano, es un modelo que se sigue en toda su área de influencia, tanto, que se imita incluso el orden de comenzar la construcción de la iglesia por los pies y no por la cabecera, como era lo habitual. Quizá sea esta la razón de que los tres primeros tramos se cubran con bóvedas sencillas mientras las de la cabecera son más complejas o estrelladas, propias de un gótico más tardío que se adentra en el siglo XVI. Pero además, nosotros somos de la opinión de que la variación de las cubiertas responde también a la importancia de los espacios que cierran y, lógicamente la zona del presbiterio es la más importante del templo y requiere de mayor alarde decorativo. Muy probablemente interviniera en el trabajo, fundamentalmente de las portadas, el afamado artista Juan Gil de Hontañón, por las mismas fechas en



Iglesia de San Miguel (Jerez). Portada de la Inmaculada y detalle de bóvedas. (Fotos autora).

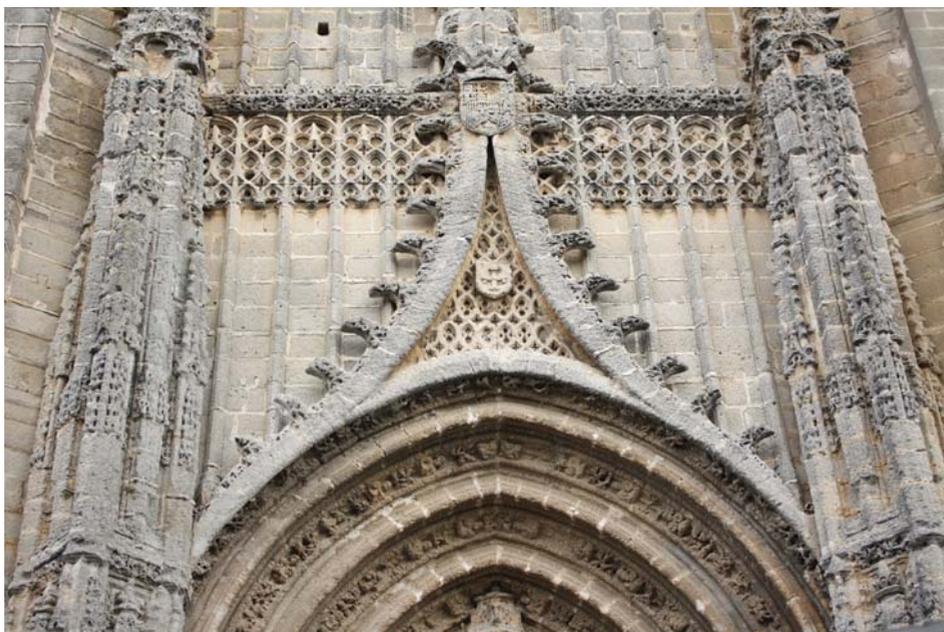
Sevilla, hipótesis que ya defendimos para el caso del monasterio portuense de la Victoria⁶⁵.

En la iglesia de Santiago la mayor parte de su fábrica pertenece ya al siglo XVI. Aunque las tres portadas mantienen la misma composición, la más interesante es la de los pies, similar a las otras ya señaladas. El gablete se corona por el escudo de los Reyes Católicos⁶⁶. Las ventanas tienen tracerías complejas y las cubiertas del presbiterio y del antepresbiterio son, como en los otros casos, estrelladas, mientras las restantes lo son de crucería. El historiador Hipólito Sancho considera que en su construcción pudo haber participado Alonso Rodríguez. En

⁶⁵ Tiene elementos que recuerdan al manuelino portugués, influencia que venimos añadiendo como probable aunque no esté excesivamente presente, sólo de manera sutil, en algunos de los edificios de la comarca. Falcón Márquez, T. (1993: 6-8) y De los Ríos Martínez, E (1999: 31-33), Pomar Rodil, P y Mariscal Rodríguez, M-A (2004: 189-190) y García Pazos, M (2005) Conferencia pronunciada con motivo del V centenario del Monasterio de la Victoria.

⁶⁶ De los Ríos Martínez, E (1999: 28-30) y Pomar Rodil, P y Mariscal Rodríguez, M-A (2004: 155-156)

la de San Marcos se repite el modelo de bóveda estrellada⁶⁷ y de ella nos gustaría destacar las ventanas ligeramente apuntadas entre estribos y cerradas con tracería tipo celosía. La de San Mateo⁶⁸, es también de nave única, con bóvedas estrelladas con terceletes, con nervios que descansan en ménsulas con cardinas y arco toral abierto a la capilla mayor. La Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa, fundada por don Rodrigo Ponce de León, marqués de Cádiz y gobernador de la ciudad, también tiene iglesia de una nave, arco toral de ingreso al presbiterio y cubierta estrellada en la capilla mayor. Aquí nos conviene destacar los claustros, conocidos como grande y chico. El primero, de la segunda década del siglo XVI, también llamado del cementerio o de los Muertos, es el de mayores dimensiones y los arcos están sostenidos por pilares y contrafuertes hacia el interior con remate inclinado, de aspecto similar a los del monasterio de la Victoria. Las cubiertas, también de crucería simple, apoyan en ménsulas voladas⁶⁹. La Merced es de una nave, coro alto a los pies y arcos apuntados en los



Iglesia de Santiago (Jerez). Detalle portada de los pies. (Foto autora)

⁶⁷ De los Ríos Martínez, E (1999: 24) y Pomar Rodil, P y Mariscal Rodríguez, M-A (2004: 84-86 y 90)

⁶⁸ De los Ríos Martínez, E (1999: 18-19). Sobre las bóvedas esta autora cita el modelo establecido por Javier Martínez Aguirre, que ha estudiado este mismo tipo de cubiertas en Navarra.

⁶⁹ De los Ríos Martínez, E (1999: 36-38) y Pomar Rodil, P y Mariscal Rodríguez, M-A (2004: 237-241)



Iglesia de San Marcos (Jerez). Detalle de ventana con tracería. (Foto autora)

muros que dan acceso a las capillas. A la capilla mayor, plana y ochavada en lo alto, cubierta por bóveda estrellada, se ingresa por un arco toral apuntado. El coro alto, a los pies, también descansa sobre arco escarzano y bóveda muy plana⁷⁰. Por último, la iglesia de San Dionisio, más antigua, también tiene cabecera plana ochavada a media altura que se cubrió con bóveda de terceletes en el siglo XVI.

En Rota, la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Expectación o de la O es del mismo estilo. En ella también se contraponen la austeridad exterior con la riqueza decorativa del interior donde destacan bóvedas, claves y medallones en las intersecciones de sus aristas, decoración vegetal, hagiográfica y heráldica (de la casa de Arcos en origen)⁷¹.

Las iglesias más importantes de Arcos son las de Santa María y San Pedro. La de Santa María se reformó a mitad del siglo XVI siguiendo el estilo común de la zona. En ella trabajaron desde 1520 Alonso Rodríguez y Juan Gil de

⁷⁰ De los Ríos Martínez, E (1999: 36-39) y Pomar Rodil, P y Mariscal Rodríguez, M-A (2004: 160-162)

⁷¹ VV AA (1985: 67). Primera mitad del s. XVI, obra de D. Rodrigo Ponce de León, duque de Arcos.

Hontañón, maestros de la catedral sevillana. Destaca fundamentalmente la portada de los pies, donde los grandes contrafuertes piramidales de otras portadas son aquí cilíndricos⁷². También es muy significativa la portada del convento de la Encarnación.

En Sanlúcar de Barrameda, aunque iniciada probablemente a mediados del siglo XIV, destacamos la Iglesia de Nuestra Señora de La O, patrocinada, por la primera condesa de Medinaceli, doña Isabel de La Cerda⁷³. Otra obra, aunque no religiosa, que queremos destacar de la arquitectura sanluqueña, cuya decoración relivaria nos recuerda a la de los edificios religiosos, son las populares “cova-chas”, una sucesión de arcos ojivales con remate conopial que recaen también sobre grandes pilastras o baquetones que se enmarcan, a su vez, en grandes gabletes con florones. Todo el paramento está cubierto con arcos entrelazados y motivos vegetales y animados.

Observando detenidamente la decoración de todos y cada uno de estos edificios, las semejanzas saltan a la vista, el modelo se repite o, al menos, se utiliza de forma recurrente. Da la impresión de que existen una especie de plantillas o de formas ya trabajadas que se van incorporando a las distintas fábricas según conveniencia. Además, estas descripciones anteriores nos llevan a la conclusión de que, como en el ámbito castellano, en el territorio andaluz son las portadas las que destacan en el conjunto exterior de los edificios. En todos los edificios religiosos que se construyen en la zona jerezano-portuense principalmente al amparo, o bajo la influencia de la catedral de Sevilla entre el último cuarto del siglo XV y el primero del XVI principalmente, destaca como un ele-



Convento de la Encarnación. Portadas.
(Arcos de la Frontera). (Foto autora)

⁷² Simo, M (1989: 58-60)

⁷³ Gómez Díaz, A (1999: 98, 100 y 101) y VV. AA (1987: t. I, 191 y 195 y t. II, 134)

mento diferenciador y común a casi todas ellas la portada de las iglesias, en las que prácticamente se resume el estilo de la zona, pues se estructura en un modelo común. Se repiten diseños arquitectónicos concebidos como fachadas-retablo, especie de retablo gótico empotrado entre grandes contrafuertes, una entrada simple con dintel a la que cobijan arcos apuntados o conopiales a modo de grandes gabletes y cuyos tímpanos se cubren por entero de decoración. Parece indudable que sus piezas debieron ser seriadas y se efectuaban directamente en la cantera⁷⁴, y que probablemente tengan como modelo las de la propia catedral. Lo que sí se puede afirmar es que sigue los patrones de una arquitectura tardogótica inspirada en la tradición castellana. Pero la semejanza no es solo arquitectónica, se sigue en todas ellas un mismo concepto escultórico e iconográfico, que ha llevado a plantear una “escuela iconográfica” en la comarca⁷⁵. Los escudos constituyen en ellas un elemento singular convirtiendo el tipo en fachada-retablo rematada por escudo sobre la clave del arco de entrada. Según García Peña, en El Puerto de Santa María existen dos casos interesantes: la Iglesia Mayor Prioral⁷⁶ y el Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria, éste con tímpano cubierto de decoración plana y hornacina el escudo de los duques de Medinaceli.

La influencia de la catedral sevillana en toda la comarca se produce sin duda alguna. La hispalense tarda casi un siglo en construirse, periodo durante el que las relaciones de su fábrica con la zona fueron estrechas, pues de aquí procedía la piedra que la estaba creando y que se empleó para la casi totalidad de su obra. Pero además se realizaron obras en toda la diócesis donde la arquitectura se fortaleció⁷⁷. Esta influencia se hace muy patente en las portadas, y la marca de manera particular el maestro Juan de Hoces, con la Puerta de Palos –o de la Adoración de los Magos– y la de Campanillas –o de la Entrada en Jerusalén– (Juan de Hoces y Pedro de Toledo, h. 1480)⁷⁸. Los encargados de difundir este modelo, tanto planta como portadas, fueron los propios arquitectos de las obras de la catedral como Alonso Rodríguez o Juan Gil de Hontañón. Mientras el primero trabajaba al mismo tiempo en Sevilla y en El Puerto, el segundo inició las obras de la catedral de Salamanca el mismo año que comenzó su actividad sevi-

⁷⁴ La piedra se trabajaba al máximo en la cantera, reduciendo manipulación y volumen de transporte. En Romero Medina, (2006 a) y Basallote Neto, M y Basallote Neto, F (en prensa). También Rodríguez Estévez, J-C (1998)

⁷⁵ Romero Medina, R (2006 b:50) y Aguayo Cobo, A (2008:43). Es éste último quien acuña el término “escuela iconográfica”.

⁷⁶ García Peña, C (1987: 331) La portada de la Prioral, aunque con semejanzas, difiere en muchos de sus elementos de las características comunes a las de los otros edificios mencionados: arco conopial, decoración trasdosada y menuda, heráldica, etc.

⁷⁷ La imposición de un particular modelo de arquitectura religiosa pudiera igualmente estar relacionada con la cercanía de territorios que todavía a finales de siglo estaban siendo conquistados.

⁷⁸ Romero Medina, R (2007:466) y Aguayo Cobo, A (2008:42-43).

llana –aquí contaba con el asesoramiento de Enrique Egas y Juan de Álava– y en el edificio castellano siguió el modelo sevillano aplicado de una forma más libre⁷⁹.

Este repaso demuestra que durante esta época, además de otras empresas, se dedicó un notable esfuerzo a las obras artísticas y al prestigio de las órdenes religiosas, sobre todo las mendicantes, tanto por parte de los reyes como por las noblezas regionales que, en un intento de compensación, hicieron lo mismo dentro de las posibilidades de cada una.

Por lo que respecta a la arquitectura funeraria, durante la Baja Edad Media, reyes, nobles y altos dignatarios eclesiásticos eligieron conventos franciscanos donde reservar capillas funerarias⁸⁰, las casas nobiliarias se vincularon a órdenes religiosas, algunas, como la paulina, muy notoria. Queda clara, pues, la preocupación del cristiano ante la muerte. La búsqueda de un lugar conveniente otorgaba el beneficio de las oraciones de la comunidad. En el caso de la nobleza, además de protección divina se pretende dejar constancia del paso personal por la tierra, pues panteones y fundaciones otorgaban fama póstuma. Estos se eligen por devoción, pero también por circunstancias personales: gusto particular por un artista o un lugar, deseo de superar una situación personal y obtener el deseado reconocimiento⁸¹, etc. y las grandes familias eran sus promotoras, pues ellos disponían de los medios para financiarlos.

III. Estilo y significado del Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria.

La fábrica del monasterio de Santa María de la Victoria se inició en 1504, en uno de los momentos más importantes del dominio sureño de la casa de Medinaceli. La época coincide con la de gobierno de don Luis de la Cerda, primer duque de Medinaceli y conde de El Puerto, que acometió importantes construcciones y realizó reformas en otras existentes. Este cambio en la ciudad pudo haberse producido durante las temporadas en que estableció su domicilio en El Puerto⁸².

Tal y como podemos apreciar en el dibujo que realiza Anton van den Wyngaerde de la ciudad en 1567, esta tenía un fuerte carácter militar (era fonde-

⁷⁹ Falcón Márquez, T (1980: 108 y 109)

⁸⁰ La reina Católica levantó San Juan de los Reyes para los franciscanos observantes toledanos.

⁸¹ Don Juan la Cerda, II duque de Medinaceli era hijo natural, aunque finalmente reconocido.

⁸² Sánchez González, A (2006: 222)

adero de galeras) y comercial (puerto de salida de los productos de la rica campiña jerezana) que participaba en la carrera de Indias. Su caserío tenía una dimensión espacial relativamente importante pero los únicos elementos que destacaban en el mismo eran un ruinoso Castillo de San Marcos, la Iglesia Mayor Prioral, aún en construcción y, con menos énfasis, en un extremo, fuera de la población, el Monasterio de la Victoria, también sin concluir. Diez años más tarde a la realización de este dibujo, en 1577, El Puerto era el centro de la bahía gaditana y la ciudad litoral más poblada⁸³.

La casa de Medinaceli era una de las más grandes de la nobleza española y, desde luego, la que cuenta con más claros orígenes. Descendiente directo de esa dinastía fue don Luis de la Cerda y Mendoza (1443-1501), quinto conde y primer duque de Medinaceli, y primer conde de El Puerto de Santa María, los dos últimos títulos concedidos por los Reyes Católicos⁸⁴. La familia, y principalmente el duque, se convirtió en uno de los principales puntales del soberano, primero de Enrique IV de Trastámara y luego de Isabel la Católica, pues, ante el problema sucesorio del primero entre Isabel y Juana la Beltraneja, los Mendoza y los de la Cerda, con el todavía conde de Medinaceli a la cabeza, se pondrían de parte de la que, finalmente, llegaría a ser reina, un detalle, junto con la fidelidad siempre mostrada, que le permitió estabilidad y el paso del estado de Medinaceli a ducado, reconociéndose así la grandeza de la casa, y el condado -para que así no se perdiera- pasó al señorío de la villa de El Puerto de Santa María⁸⁵.

En la misma época Europa asistía a un, podríamos llamar, letargo del feudalismo y al despeque de potentes monarquías europeas. Pero los de la Cerda, aunque vasallos de la corona, no eran unos vasallos cualquiera, pues en todos los ámbitos, tanto de linaje como el cultural, podían equipararse e incluso superar a los mismos reyes, y la casa era la más Grande de su tiempo, aunque siempre guardaran las formas requeridas a sus personas. Don Luis había consolidado un extenso patrimonio con dos estados principales: Medinaceli en el norte y El Puerto de Santa María en el sur. Era miembro del Consejo real y también un

⁸³ Aguayo Cobo, A (2005:90-91 y 102) y Caballero Sánchez, M-A (2008:110 y 116). También Iglesias Rodríguez, J-J (1992:11)

⁸⁴ Sobrino y después consuegro de don Pedro González de Mendoza, el célebre cardenal. Sánchez González, Antonio, A (2001:65) Al otorgar estos títulos se elevaba el estado de Medinaceli a ducado y El Puerto de Santa María a condado. El propio rey Católico llegaría a decir años después que “*faltando heredero del zetro real, la Casa de Medinaceli es la llamada a él*”. Sánchez González, A (2001:73 y 74 y 2002: 26 y 28)

⁸⁵ Sánchez González, A (2006: 84-85 y 91-92). En realidad estas y otras mercedes fueron concedidas a cambio de que don Luis desterrara sus pretensiones al trono de Navarra, que tenía derecho a reclamar. Sánchez González, A (2001:72 y 65-86)

hombre culto, un humanista. Pero a la vez era profundamente religioso. A don Luis le sucedió su hijo Juan, hijo natural nacido en El Puerto en 1485 a quien su padre confió, no sin dificultades, la sucesión de sus dominios y toda su herencia. Este hijo fue legitimado el mismo año de la muerte del padre tras casarse, ya enfermo, por poderes, con su madre. Consiguió también casar al joven con doña Mencía Manuel, dama portuguesa vinculada a la casa real lusitana y pariente de Isabel la Católica.⁸⁶

La madre de don Juan de La Cerda (1485-1544) era Catalina del Puerto⁸⁷, y el segundo duque de Medinaceli y segundo conde de El Puerto de Santa María fue aclamado con estos títulos y reconocido como legítimo heredero el 4 de enero de 1502 en la iglesia Prioral⁸⁸. El duque portuense “*casó dos veces: con Doña Mencía Manuel la primera –en 1502 y con sólo dieciséis años– y la segunda con Doña María Silva (en 1511); mandó fabricar en esta ciudad el convento de la Victoria para religiosos Mínimos de San Francisco de Paula en la vida de este Santo y es uno de los más suntuosos que tiene, no sólo esta ciudad sino su religión en España...*”⁸⁹. Como su padre, fue miembro del Consejo real y la casa que representaba, junto con la de Arcos –Ponce de León– y Medina Sidonia, eran las tres grandes de la entonces floreciente comarca y las que mantenían el dominio de la bahía gaditana y las villas fronterizas. En el señorío portuense participó en una época floreciente para el patrimonio local y estrechó los lazos de la casa con la población⁹⁰. Fue educado por su padre desde niño y siempre lo tuvo como modelo, de forma que, a pesar de su humilde origen, logró la cualificación requerida para la empresa que le había sido encomendada. Durante la época de su gobierno, El Puerto fue lugar de preparación y partida de expediciones militares y comerciales y era base de aprovisionamiento de los presidios portugueses en África, contando con una importante colonia lusitana⁹¹. No debería extrañarnos, por tanto, que también viajaran canteros de un país a otro y que las influencias

⁸⁶ Sánchez González, Antonio (2001:66, 70-83) y (2002: 11-18)

⁸⁷ Se llama también Catalina Vique Orejón, pero su verdadero nombre era Catalina Alonso Alonso, conoció a don Luis entre 1484-85, sirviendo ella en la casa ducal, Sánchez González, A (2001:81-82)

⁸⁸ Sánchez González, A (2002:16-18)

⁸⁹ Ruiz de Cortázar, A-J (1997:338-339)

⁹⁰ Sánchez González, A (2001 y 2002: 21-22)

⁹¹ La colonia portuguesa era importante no sólo en El Puerto y la Bahía de Cádiz en los siglos XV y XVI: la formaban pescadores del Algarbe, también había mercaderes, militares y cargos locales, algunos relevantes. Desde esta zona se preparaban expediciones a África, y se informaba a la corte lusitana sobre la situación de las conquistas en ese continente. El Puerto tenía un papel importante como base portuguesa para sus acciones en el norte de África. La colonia representaba un notable porcentaje del total del vecindario. Sancho Mayi, H (1943: 174-175) e Iglesias Rodríguez, J-J (1985: 44-45 y 53-54)

culturales y artísticas con el país vecino fuesen tan fluidas como otras, pues las relaciones entre ambos pueblos fueron frecuentes. Esto era solo el inicio de una larga colaboración en las grandes empresas africana y americana.

Don Juan también aprendió de su padre la mentalidad humanista y de mecenazgo. Y la gran obra de su gobierno fue, como no podía ser de otra forma, una obra portuense, el monasterio de Santa María de la Victoria, primer convento masculino de la ciudad. Este se inicia en 1504, casado aún con doña Mencía Manuel, que moriría muy joven del parto de su tercer hijo⁹². El duque casó en segundas nupcias con doña María de Silva, por su apellido, probablemente también de ascendencia portuguesa.⁹³

Por lo que se refiere al apoyo ducal a la Orden Mínima, ésta había adquirido muy pronto fama y prestigio, favorecidos por la Corona. El estado sureño de los Medinaceli pasaba por un buen momento económico, con buenas relaciones exteriores, de manera que la situación era propicia. De todos modos, debió tener bastante influencia la presencia en la ciudad de Fr. Bernal Boyl, que conoció El Puerto y al propio duque don Luis con ocasión de su viaje a las tierras recién descubiertas en el año 1493, cuando acompañó a Cristóbal Colón como primer vicario apostólico en Indias.

Sobre el establecimiento de la orden en Andalucía y en el convento portuense, así como en otros de la provincia, existe una valiosa documentación que ha sido estudiada, entre otros por Jorge Alberto-Jordán Fernández, entre la que se encuentra la obra de padre de la orden Lucas de Montoya, donde da cumplida cuenta de los primeros años de la fundación del convento⁹⁴. Recientemente el estudio ha sido amplia y escrupulosamente tratado por Antonio Sánchez

⁹² No tuvo tiempo de conocer las obras pues falleció en el mismo año de 1504, aunque en su testamento legó para ellas la cantidad de diez mil maravedíes. Sánchez González, A (2002: 23) y (2005: 62)

⁹³ Además, de Catalina Vique Orejón, Alonso Alonso o Catalina del Puerto (por el apellido Vique) que procedía de judíos oriundos de Portugal, en Sancho, H y Barris, R (1992: 38, nota 64). Aún poniendo en duda este tercer aspecto, la relación pues, de este duque con la nación lusitana queda más que demostrada.

⁹⁴ Jordán Fernández, J-A (2000:561-585). Montoya, Lucas de (1619, libro tercero, pp. 179-180) En ella trata de la “*Provincia de Sevilla. Convento del Puerto de Santa María. Año de 1502*”. Por su interés, reproducimos parte del texto: “(...) *del Puerto de Santa maría, donde llegaron los padres Fray Bernardo Buil y Fray Fernando Panduro, por el principio del año 1502, favorecidos de los excelentísimos señores Duques de Medinaceli don Juan de la cerda y doña María Mencía Manuel(...). viendo los favores que los gloriosos Reyes Católicos hicieron a aquellos venerables Religiosos que nuestro padre san Francisco envió a España, imitando su piedad (...). Donde estaba una ermita antigua de san Roque (hoy es huerta del Convento) dentro de dos años se comenzó el edificio de la Iglesia y convento, tan suntuoso, que a no haber cesado, dice lo que está edificado (iglesia, un cuarto y la escalera principal) que fuera lo mejor de Europa, quisieron los Duques asistiese a esta obra el padre fray Juan Bosco, insigne arquitecto de nuestra orden (...)* Jordán Fernández, J. A. (2000:563-564).

González y Ana Becerra Fabra. Existe también carta de fundación por la que se cede a la orden, en la persona de su provincial Fr. Marcial de Vizines todo lo labrado y lo que en adelante se edificase para monasterio, además de tierras colindantes. La carga que se imponía a la fundación era rogar por las almas de los difuntos del duque, principalmente por doña Mencía Manuel, primera esposa de don Juan, por su segunda mujer doña María de Silva y por sus descendientes. Está firmada por el propio duque en 12 de diciembre de 1517 y constituye además la carta de cesión a la orden⁹⁵.

Los Mínimos de San Francisco gozaron de importantes privilegios desde sus inicios. En El Puerto se eligió para el convento un lugar al noroeste del conjunto urbano, extramuros de la villa, siguiendo la costumbre de las construcciones de origen cisterciense. Y para el establecimiento de la orden, el 2 de febrero de 1502, el duque don Juan dio posesión de la ermita de San Roque, abogado contra la peste que compartía el patronazgo de la ciudad junto a San Sebastián. La ermita existía en aquel lugar desde el siglo XV y fue entregada al vicario general Bernal Boyl⁹⁶ y a Fr. Francisco Panduro. Ambos habían colaborado con Francisco de Paula en la fundación de la orden. Pero las obras del monasterio se iniciaron dos años después, el 7 de junio de 1504, tras adquirir los duques terrenos colindantes, para hacer donación y entrega del mismo el 12 de octubre de 1517 al provincial de la orden Fr. Marcial de Vizines⁹⁷. Doña Mencía Manuel, la joven duquesa sólo podría conocer el proyecto y el inicio de las obras, pues fallecía ese mismo verano. Para la obra de El Puerto dejaba en testamento 100.000 maravedís⁹⁸. La construcción del mismo se extendería durante el siglo XVI y

⁹⁵ Sancho, H. y Barris, R. (1925:199-202). Cita este mismo autor otra copia existente en el Archivo Ducal de Medinaceli. Nosotros hemos comprobado las existentes en el Archivo Histórico Nacional. Reproducimos parte del texto: “Yo don Juan de Lacerda Duque de Medinaceli, conde del Puerto de santa Maria, (...), quise fundar de nuevo en esta mi villa del Puerto de santa Maria un monasterio de frailes de la orden delos (...) E por mayor firmeza la firme de mi nombre que fue fecha e otorgada en la dicha mi villa del Puerto de santa Maria a doze dias del mes de octubre de mill e quinientos e diez e siete annos.- El Duque- (...). Archivo Histórico Municipal de El Puerto de Santa María (AHMEPSM), Papeles Antiguos, leg. 66, f. 9. Cit. Sancho, H y Barris, R (1925: 198-200) y Sánchez González, A (2002: 24). Archivo Histórico Nacional (AHN), Sección Clero Secular, Regular, leg. 1725-2, s.n. y l. 2017, f. 1-4 y fundaciones de capellanías. En AHN, Clero Secular Regular, libros 1722 a 1725, se recogen los censos y rentas del convento, libros 1726 a 1729, y 2020, 2022, 2024 y 2060, censos, escrituras y títulos de propiedad.

⁹⁶ Sancho Mayi, H (1943: 132) El padre Boyl había conocido El Puerto en 1493. Sánchez González, A (2002: 23)

⁹⁷ La fecha de inicio figura en la piedra labrada en la fachada de la iglesia, y recogen Sancho Mayi, Sancho y Barris, García Peña, Sánchez González, Romero Medina, ... Sánchez González, A (2002: 23)

⁹⁸ Sánchez González, A (2002: 23 y nota 30) . Testamento de 9 de agosto de ese mismo año. Romero Medina, R (2007:468-69) y Ampliato y otros (en prensa). Aunque los resultados del estudio fueron presentados públicamente, agradecemos a sus autores que nos hayan permitido acceder al trabajo inédito.

siguientes. Cuando murió don Juan de la Cerda en 1544 aún se continuaba y éste dejó para ella todo el terreno que lo rodeaba, en los que había cinco huertas y gravó la fábrica con una sisa sobre la venta de la carne y el pescado hasta su terminación. El impuesto y el interés por el edificio se perdió con su sucesor, el tercer duque, su hijo Gastón⁹⁹.

La historiadora Ana Becerra Fabra concluye que la instalación en la ermita de San Roque debió producirse entre 1502 y 1503, que el edificio debió comenzar a construirse sólo poco más tarde y se hizo donación de lo levantado en 1517¹⁰⁰. El patrocinio de la fundación queda demostrado en la lápida encas-trada en la fachada de la iglesia, recogida por todos los investigadores que se han ocupado de esta obra¹⁰¹.

Hasta ahora se daba por cierto su principal destino, el nuevo panteón de la casa ducal, argumentando que, aunque la familia tenía tradicionalmente su panteón en el soriano monasterio de Santa María de Huerta, se produjeron desavenencias con aquellos monjes que se mostraron contrarios a apoyar a don Juan como duque en beneficio de su tío paterno, además de otras, que han quedado documentadas, que refieren problemas del monasterio con el señorío de Medinaceli. En 1504, pues, cuando se comenzó el edificio, las relaciones entre los monjes de Huerta y los señores de El Puerto no eran buenas¹⁰². Se han considerado también otros motivos como el interés de los duques por apoyar la Orden de los Mínimos en España, quizá para agrandar o emular a la Corona. Nosotros no podemos olvidar que el portuense es la tercera de las fundaciones españolas y la primera de las nobiliarias, a las que siguieron muchas más durante el siglo XVI. La casa de Medinaceli patrocinó sólo la portuense pero probablemente pretendía superar a las anteriores. Por tanto, a estos motivos que, sin duda, participaron en la fundación, tendremos que añadir otros de carácter personal y subjetivo.

⁹⁹ En 1545. A pesar de ello, el destino quiso que fuese don Gastón quien falleciera en El Puerto en el año 1551 y su cadáver permaneció temporalmente en la capilla ducal hasta su traslado al panteón hortense. Sancho Mayí, H (1943: 170)

¹⁰⁰ Ver Becerra Fabra, A (2008: 90) La autora de este estudio ha consultado documentación que no había sido publicada hasta la fecha.

¹⁰¹ *J.H.S. MARIA/ESTA OBRA MANDARON FACER LOS MUY ILUSTRES SENNORES DON JUAN DE LA CER/DA Y DONNA MENCIA MANUEL DUQUES DE MEDINACELI, CONDES DEL PUERTO DE SANTA / MARIA. COMENÇOSE SIETE DE JUNIO ANNO DEL NAS / CIMIENTO DE NUESTRO SALVADOR JESUCHRISTO DE MIL QUINIENTOS CUATRO ANNOS.*

¹⁰² Romero Redondo, A (1995:296). Este autor cita cuatro documentos del Archivo General de Simancas donde se recogen estos mutuos descontentos, y un Memorial (5 de mayo de 1504), que los monjes envían a la Corona donde refieren las violencias que sufren de parte del ducado.

Aunque el monasterio nunca fue dedicado a panteón, como quizá se esperaba, los duques mantuvieron derechos sobre algunas capillas. En la iglesia fue enterrada la hermana de don Gastón e hija de don Juan, doña Isabel de la Cerda. Todo parece indicar que el sitio reservado para los enterramientos de los duques sería la capilla mayor, pues este era el modelo funerario castellano, y que ésta contaría con retablo, sepulcro y reja, aunque hay testimonios de que, al menos temporalmente, otra capilla, la del Santo Cristo, sirvió como lugar de enterramiento temporal a uno de los duques¹⁰³. Además esta era una capilla comunicada con la mayor y los duques pusieron especial cuidado en reservarla.

La construcción del monasterio según afirma Romero Medina¹⁰⁴, y así debió ser, fue algo extraordinario para la casa ducal, pues se realizó en unas condiciones tan excepcionales que superaban el capital familiar. Esta ambiciosa empresa tenía a su favor la tradición local de cantería y el abastecimiento de la piedra. Además, durante los siglos XV y XVI, la explotación de las canteras se convirtió en una de las principales actividades económicas de la zona¹⁰⁵. En tiempos don Luis el patrimonio familiar era grande y realizó una importante labor de patronazgo artístico. Se habían dado los primeros resultados de la empresa colombina, en la que el primer duque había confiado y tenía interés. Los frailes mínimos y su vicario general Fr. Bernardo Boyl, podían serles útiles para ello, pues su relación con la Corona y el Papado no podía ser mejor¹⁰⁶. El Puerto se convirtió a partir de entonces en una ciudad aún más importante de lo que ya era. El segundo duque, don Juan sería el continuador de la labor paterna y su empuje fue definitivo para la realización de la obra. Aunque el arte se puede considerar una producción espiritual, no cabe duda que necesita una estabilidad material y un ambiente de bienestar para progresar.

Un motivo importante en la obra es el apoyo ducal hacia los frailes, y Maldonado Rosso considera, sin descartar otras posibilidades, que fue el padre,

¹⁰³ En 1993 se hicieron catas arqueológicas en la iglesia y el claustro del monasterio (Museo Municipal) Sus resultados no pudieron demostrar ningún enterramiento en la capilla mayor. Sí ha sido documentado el enterramiento de doña Isabel en 1551, aunque con posterioridad sus restos fueron trasladados al monasterio soriano, como también el enterramiento temporal del séptimo duque don Luis en 1671 (Ampliato y otros: en prensa) la existencia de una cripta con restos en la capilla del Santo Cristo y en otros en el claustro. López Amador, J-J y Ruiz Gil, J-A (2003: 165-169). Estudios posteriores empleando el sistema de georadar han confirmado la cripta de la capilla ducal y han dado el mismo resultado en otras, ofreciendo señales de enterramientos individuales y múltiples. Basallote Neto, M y Basallote Neto, F (en prensa)

¹⁰⁴ Romero Medina, R (2006:270). En este trabajo estudia la obra de cantería, diferenciando entre canteros sacadores y constructores y sus marcas.

¹⁰⁵ Rodríguez Estévez, J-C (1998: 54)

¹⁰⁶ Maldonado Rosso, J (2009: 137 y 139)

Luis y no el hijo, Juan, quien consideró e incluso cerró el patrocinio del establecimiento religioso en El Puerto. Apunta este autor varias causas: políticas, personales, familiares, económicas, e ideológicas. Esta es una posibilidad muy a tener en cuenta, es decir, que la fundación conventual no fuese obra exclusiva del hijo, y que rondara ya los pensamientos del padre¹⁰⁷. Pues ya en 1485, durante uno de los viajes de don Luis de La Cerda hacia El Puerto, en la ciudad de Sevilla coincidió con “*dos frayles del monasterio de Vitoria que yvan en rome-ría a Jerusalem... a los que dio una limosna para ayuda del largo viaje en peregrinación*”. Según Sánchez González, ese mismo año estaba en El Puerto y, probablemente, a partir de 1490 y durante dos años más¹⁰⁸. Pues bien, las anteriores estancias de don Luis en El Puerto podrían explicar que los frailes se encontraban ya instalados el mismo año que don Juan era legitimado por su padre y accedía al ducado (1502). Lo cierto es que el duque don Luis debió tratar a Fr. Bernal Boyl, con lo que mantendría contacto con la orden y que fue él precisamente quien tuvo los primeros enfrentamientos con los monjes hortenses¹⁰⁹.

Sánchez González también plantea que pudo ser obra del segundo duque que, el mismo año que era legitimado, accedía al gobierno de la casa y contraía matrimonio con doña Mencía Manuel, dama de la nobleza portuguesa, cerraba el ciclo uniendo también el establecimiento de la orden en su feudo. A lo que se podrían unir dos razones de peso: el apoyo de los duques para su implantación en España y el deseo de buscar otro emplazamiento para panteón familiar. Estas circunstancias, unidas a su condición de hijo natural, servirían a don Juan para imponer con decisión su figura en la rancia estirpe de los de la Cerda. Quizá pudiera ayudar para ello la elección de otro panteón familiar en sus dominios del sur, distinto al que hasta entonces tenían en un monasterio de cuyos monjes no había obtenido apoyo para gobernar. Sin embargo, opinamos que este cambio hubiese sido demasiado atrevido y la inversión demasiado grande, para un duque recién llegado, con tan solo dieciséis años, una vez muerto su padre¹¹⁰, y único defensor, a la vez que una ofensa hacia los reyes, que, de inmediato, abortaron cualquier enfrentamiento contra don Juan. También es cierto que a los reyes les convenía el favor de este joven duque que, ya legitimado, ostentaba en su persona el linaje de la más antigua aristocracia castellana, más aún que la de los propios gobernantes.

¹⁰⁷ Maldonado Rosso, J (2008: 150 y 157-163) y (2009: 136) y Becerra Fabra, A (2008: 94). En cambio Sánchez González, A (2005: 57 y 2008:158) cree que son los segundos duques “*los verdaderos artífices de la fundación del convento portuense...*”, aunque reconoce que “*es consecuencia del macroproyecto diseñado ... por el primer duque de Medinaceli para garantizar la sucesión...*”

¹⁰⁸ Sánchez González, A (2006: 151, nota 300 y 163)

¹⁰⁹ Hasta el punto de decidir no ser enterrado allí y cambiar de idea poco antes de morir. Sánchez González, A (2008: 158 y 160)

¹¹⁰ Sánchez González, A (2005: 65) y (2008: 159)

En cierta forma los duques fueron siempre fieles, y supieron ganarse el favor de los reyes, pero a la Corona tampoco le convenía tener a esta casa enfrentada, a la que consideraban como a ninguna. De tal forma que, agarrándonos a la opinión del historiador Sánchez González sobre la astucia del duque don Luis, opinamos que no faltó tampoco esta astucia en el hijo, bien por herencia del carácter paterno o por el aprendizaje y la completa formación que aquel le proporcionó, de modo que no trasladó el panteón, pero levantó y proyectó un edificio digno de su estirpe en la ciudad que le vio nacer, imponiendo de esa forma su persona incluso dentro de su familia. Además la decoración de la portada, presenta, como era lo habitual, un complejo programa iconográfico relacionado con la función del edificio. Seguramente este programa está ligado al uso del mismo como panteón familiar. Con el patrocinio de esta obra, los fundadores persiguen la salvación eterna, que es inmateral, pero el edificio garantiza también la perpetuidad de su memoria en la tierra, y más concretamente en El Puerto, la tierra de la que son señores. Y no unos señores cualquiera, son condes de El Puerto y duques de Medinaceli, miembros de la casa de Castilla y León, de linaje propio de reyes¹¹¹. Y a ella pertenecía don Juan.

Por otra parte muchos historiadores coinciden en la religiosidad de que siempre hicieron gala los duques de Medinaceli, como demuestran las fundaciones de conventos y obras pías que realizaron y su mecenazgo artístico, de forma que la fundación del convento también debió tener, sin duda, un sentido de salvación espiritual. En palabras de Antonio Sánchez González¹¹² “... *si hubiera que destacar una obra emblemática que haya dejado una mayor impronta en la actividad del segundo duque de Medinaceli a lo largo de los siglos, ésta lo es -sin duda alguna- la fundación del Monasterio de la Victoria de El Puerto de Santa María*”.

En cuanto a su estilo, el convento de Nuestra Señora de la Victoria o Santa María de la Victoria sigue la tradición arquitectónica compositiva del gótico final, pues se halla en la zona de influencia de la catedral hispalense, pero su estructura tiende a la horizontalidad y a la compartimentación, características alejadas del gótico de años anteriores. Muchos de los elementos decorativos e iconográficos –la decoración de hojas de cardo que bordea algunas molduras– es típica de los últimos años del siglo XV y los primeros del siguiente y se repiten en obras de Juan Gil de Hontañón que proyectó la catedral nueva de Salamanca.

¹¹¹ Aguayo Cobo, A (2008: 37-80) y Romero Medina, R (2007). El lenguaje visual tiene doble misión: expresar y ocultarse del gran público. Aguayo Cobo, A (2006 a: 154-155)

¹¹² Sánchez González, A. (2002:22-24)

Nosotros nos interrogamos sobre si la influencia sevillana fue tanta o quizá habría que referirse también a un foco de influencia castellano. Y creemos que, aunque la gran obra hispalense hubo de ejercer una gran influencia, ésta no caminaría en una sola dirección, pues lo normal es que fuesen recíprocas. No podemos ni debemos olvidar que la mayoría de los canteros que trabajan en las obras del sur provenían del norte, gallegos en su mayoría, pero también castellanos septentrionales, cántabros y vizcaínos, profesionales y especialistas en el trabajo de la piedra. Estos canteros se formaron en los talleres de Burgos y Toledo junto a artistas del norte de Europa y constituyeron una primera generación de artistas tardogóticos españoles que adaptaron las formas góticas europeas a la tradición del arte castellano. Uno de los más importantes fue probablemente Juan Gil de Hontañón, creador de un lenguaje que daba importancia a la síntesis decorativa y la bóveda de crucería estrellada¹¹³. Así que aunque de marcado goticismo, el diseño cuadrado del edificio es significativo pues anuncia la llegada a la zona de los primeros atisbos de las plantas renacentistas. En este caso particular, la nave única con capillas laterales abiertas se traduce erróneamente al exterior por el empleo de arbotantes apoyados en estribos y contrafuertes, dando la imagen de una nave central más alta. Quizá este sea uno de sus aspectos más sevillanos. Sus bóvedas, en las que coinciden formas góticas y renacentistas, varían desde las de crucería simple en las capillas laterales hasta complicados esquemas de la nave central, o la bóveda estrellada, mucho más complicada del presbiterio, a la que se añaden combados y terceletes, como hizo Gil de Hontañón en las catedrales castellanas de Segovia y Salamanca. La ventana cuadrada de la derecha de la portada principal de la iglesia, y el arco carpanel en el que se apoya el coro, nos recuerdan formas renacentistas.

En cuanto a los autores, sin referencias documentales que conozcamos al respecto, no podemos arriesgarnos a dar ningún nombre, pero creemos firmemente que debieron ser artistas que trabajaban para la casa ducal de Medinaceli, como es el caso de Gil de Hontañón u operarios cercanos de menor entidad. Sin embargo, algunos historiadores hablan de un primer autor, Juan Bosco, quizá apoyándose en la circunstancia de que algunas órdenes tenían sus propios arquitectos para proyectar los monasterios, que debían seguir, por lo general, un modelo común. Así: ... *Este convento es el segundo de la Sagrada Religión en España y de admirable arquitectura, trazada por Juan Bosco, insigne maestro que la concluyó en breve tiempo... Es dictamen de los mismos religiosos que no ha en toda esta Provincia convento de su Orden más magnífico...*¹¹⁴. Además,

¹¹³ Romero Medina, R (2006 b:52-53) y González Luque, F (1992 y 1994)

¹¹⁴ Ruiz de Cortázar, A-J (1997:423-425)

pues, del mencionado Fr. Juan Bosco, que, a juicio de Hipólito Sancho fue el director de la obra según el modelo establecido por la orden¹¹⁵, se han citado también otros nombres que pudieran haber participado en los primeros años de la construcción, como Sebastián Palmero, aún en el s. XVI, y Alonso Rodríguez, que pudo haber participado en la fábrica de la Prioral y en algunas iglesias de Jerez antes de marchar a Sevilla como maestro de la catedral¹¹⁶. Pero también cabe la posibilidad de la participación de artistas menos conocidos provenientes del entorno castellano de los duques, como señala Raúl Romero¹¹⁷, o incluso de la vecina Portugal.

A nosotros nos parece más que probable¹¹⁸, y es una de las hipótesis que intentamos argumentar aunque quizá sea una opinión aventurada, que las obras de la iglesia y el claustro debieron ser realizadas por arquitectos o maestros de la confianza de los duques de Medinaceli, de artistas que trabajaran para ellos, incluso en otras obras de sus territorios del norte, o cuyas referencias conocieran por obras contemporáneas. Algunos de los elementos decorativos que aparecen reiteradamente en la obra nos recuerdan las formas de Juan Gil de Hontañón. Pero también consideramos la participación de portugueses. Sin ir más lejos, las relaciones de El Puerto con Portugal eran estrechas en esta época, y qué decir las del mismo duque. De manera casual o influido por su esposa o tras su muerte, pudo haber atraído a canteros portugueses. Es más, hemos adelantado la probable aunque sutil presencia manuelina en el convento. Pero también encontramos relación formal entre este edificio y la portada y las “capillas inacabadas” del portugués monasterio de Batalha, iniciado en 1388 y también llamado de Santa María de la Victoria¹¹⁹. Además, en los continuados viajes del duque de Castilla a Andalucía tendría ocasión de conocer obras que tal vez pudieran influir en sus gustos.

¹¹⁵ Varios autores apuntan la participación de Alonso Rodríguez. También se alude a fray Juan Bosco. Sancho Mayi, H (1943: 9), éste asegura ambas participaciones (1943: 276)

¹¹⁶ Romero Medina, R (2007a: 689), Sancho Mayi, H (1943: 365) y Basallote Neto, M y Basallote Neto, F (en prensa). González Luque, F (1992) y “El Monasterio de la victoria: estilos y maestros de obras”, “Monasterio de la Victoria: 490 años”, en Diario de Cádiz, Sección Puerto Escondido, 20 y 27 de noviembre, 1994.

¹¹⁷ Con este autor hemos comentado en varias ocasiones esta posibilidad. Romero Medina, R (2007:469)

¹¹⁸ Así lo avanzábamos ya en la conferencia citada. De todas formas, la reciente tesis doctoral de Raúl Romero Medina, aún por publicar, creemos que puede arrojar mucha luz sobre este aspecto y otros muchos del monasterio. Esperemos que pronto pueda ser publicado su contenido.

¹¹⁹ Como San Juan de los Reyes, este monasterio conmemoraba otra batalla, la de Aljubarrota (1385), en este caso para el trono de Portugal, venciendo Juan I a las tropas castellanas.



Claustros del Monasterio de la Victoria de El Puerto de Santa María y de Batalha (Portugal).
 Detalles de contrafuertes exteriores (Fotos autora)

En opinión de García Peña, el “convento de Santa María de la Victoria es uno de los mejores ejemplares del estilo gótico Reyes Católicos en la provincia de Cádiz”, aunque también considere que en su construcción se recurra a soluciones tradicionales utilizadas más con un criterio conservador que por necesidad¹²⁰. Se refiere al empleo de nervios en las bóvedas o el sistema de arbotantes para sostener una sola nave. Y al tipo de portada que, por su frecuencia en toda la zona y especialmente en la ciudad de Jerez, él denomina como de tipo *jerezano*, y lo incluye en un grupo de edificios clasificados como “gótico aristocrático”, término que consideramos el más acertado para todas estas obras.

Según Sancho y Barris, estos conventos seguían un modelo más o menos establecido y contaban fundamentalmente de: atrio, iglesia, claustro, salas capitulares y dependencias domésticas¹²¹. Nosotros seguiremos también este esquema.

¹²⁰ García Peña, C (1985:14 y 18)

¹²¹ Sancho, H y Barris, R (1925:215)

La iglesia es exteriormente, como los edificios castellanos de la época, muy sobria, lo que además era común en las casas franciscanas, pues se procuraba economía de medios y simplicidad. La decoración sólo se concentra en las portadas, de la que sólo se conserva la de los pies, pues se ha perdido la portada lateral y la crestería que coronaba los muros. El sistema de arbotantes y botareles utilizado resulta inusual en una época en la que ya se empleaban contrafuertes. En realidad, los muros laterales son los que constituyen el principal sistema de soporte, así que su función parece más formal que estructural.¹²² La cubrición de las capillas, que se realiza a distinta altura que la nave principal, provoca una observación exterior errónea de tres naves -con la central más alta- cuando en realidad tiene una sola.

Sancho y Barris dan por acabado el primer cuarto en el año 1518¹²³, pero en 1567 el Monasterio de la Victoria estaba en construcción. En el año 1561 el arzobispado encargaba al vicario Martín de Radona un informe, completísimo por cierto, sobre el estado de los establecimientos religiosos en El Puerto. Del Monasterio de la Victoria dice lo siguiente: “... *Ai un monasterio de freires de la Orden de Sanct / Francisco de Paula. La advocacion del es de Nuestra Señora, es / casa de muy buenos edificios lo que esta labrado este / monasterio, mandaron edificar don Juan de la Cerda y doña Mencía Manuel, segundos Duques / de Medinaceli y Condes desta dicha villa. Començo / se a edificar en el año de myl quinientos y qua / tro años...*”¹²⁴

La torre, situada a la derecha, consta de dos cuerpos. El inferior se cubre con bóveda de terceletes y el superior con cubierta a cuatro aguas contando con dos huecos de medio punto en cada frente. Este cuerpo alto debió servir como campanario: “*la fuerte torre con escalera en espiral ancha y cómoda y con suntuosa bóveda de crucería estrellada en el primer piso y ocho ventanales de medio punto para las campanas en el segundo*”¹²⁵

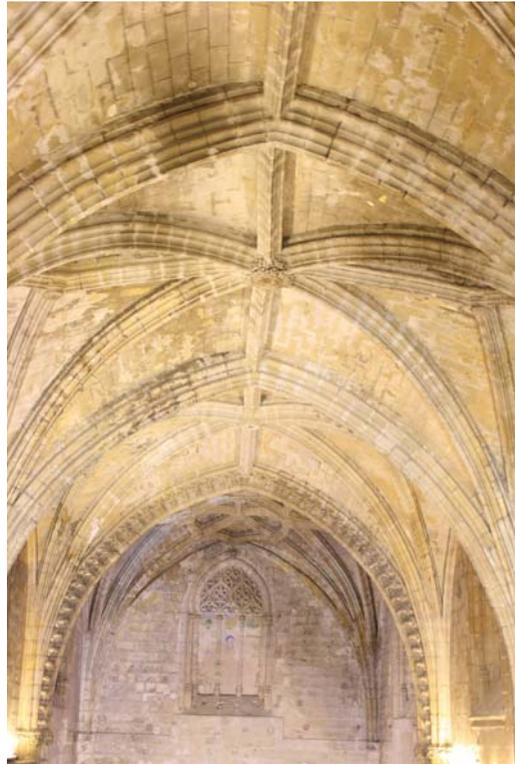
¹²² Sancho, H. y Barris, R (1925:226) En los templos de una sola nave, las capillas solían albergarse entre contrafuertes que recibían directamente el empuje de la bóveda y hacía innecesario el arbotante.

¹²³ Sancho, H Y Barris, R (1925:196). Se refieren presumiblemente a la iglesia y a uno de los lados del claustro. Antes de esta fecha cree terminada la iglesia Romero Medina, R (2007a: 692)

¹²⁴ Iglesias Rodríguez, J-J- (1992:19 y 21). “Informe de Martín de Radona, Vicario de El Puerto de Santa María, sobre las Iglesias, Monasterios, Ermitas, Cofradías y Hospitales que existen en la ciudad. Archivo Ducal de Medinaceli (ADM). Sección Puerto de Santa María. Leg 5, nº 50. Cit. Rodríguez Estévez, J-C (1998): *Cantera y Obra. Las canteras de la Sierra de San Cristóbal y la Catedral de Sevilla*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento, p. 56”. Cit. en Romero Medina, R (2005: 188, 192 y 193)

¹²⁵ Sancho, H. y Barris, R. (1925)

Interiormente es de una sola nave con cuatro tramos y capillas laterales a ambos lados. Las del lado del Evangelio se comunican entre sí y todas abren a la nave central por arcos apuntados que arrancan de columnillas con capiteles. La cabecera, de testero plano, alberga la capilla mayor que comunicaba por el lado de la Epístola con otra capilla subdivida en dos que sirvió de sacristía y que debió comunicarse con la mayor a través de un vano, actualmente cegado, como tribuna ducal. A los pies tiene coro alto sobre una bóveda muy rebajada, casi plana que sostiene un gran arco carpanel. Ella concentra gran parte de la decoración de toda la iglesia, todavía con restos de policromía, y es de una complicación casi atrevida. El resto de las bóvedas varían, en amplio repertorio, desde las más sencillas de las capillas laterales, de crucería simple con nervios apoyados en ménsulas, a las de la nave, con bóvedas de terceletes ¹²⁶. La capilla mayor presenta bóveda estrellada. Las bóvedas van ganando simplicidad desde el presbiterio hasta los pies, hasta llegar a la del coro, donde vuelve a complicarse. El acceso a la capilla mayor se hace mediante un arco toral que descansa en baquetones. Todas las nervaduras se apoyan en ménsulas con decoración vegetal en las esquinas. El perímetro de la nave lo recorre una moldura que se estrecha y quiebra en la cabecera. El arco rebajado que da acceso al



Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria
(El Puerto de Santa María)
Cubiertas de la nave y presbiterio (Foto autora)

¹²⁶ Ampliato y otros (en prensa) relacionan este tipo de bóvedas con las últimas décadas del siglo XV y más concretamente con el maestro Alonso Rodríguez, el creador de la bóveda de terceletes que emplea, por vez primera en la catedral hispalense para destacar espacios principales, acometiendo un sistema jerárquico en las bóvedas de la que el monasterio de la Victoria es un claro ejemplo. Las estrelladas se reservan para el presbiterio, el coro bajo y el primer cuerpo de la torre, las de terceletes para la nave de la iglesia, las salas capitulares y esquinas del claustro, y las de crucería simple para las capillas y las galerías.

espacio bajo el coro estaba decorado con una sucesión de molduras decoradas muy menudas que, en la actualidad, están prácticamente desaparecidas. En su centro dos angelotes tenantes sostenían el escudo de los Medinaceli, totalmente perdido. A este espacio se accede directamente por la entrada a la iglesia.

En cuanto a los vanos, once en total, sólo están practicables los del lado del Evangelio, el resto son ciegos. Todos presentan forma de arco apuntado con baquetones en las jambas y estaban cubiertos de tracerías de las que, las abiertas, que configuraban una celosía pétreo, han desaparecido. Los hay de dos tipos, con arcos sobre baquetones en jambas y parteluz central y tracería en su tímpano, y los de tracería completa o celosía. Este sistema de tamizar la luz no es único, pues se repite también en otros edificios cercanos (Rota, Jerez, ...). Se trata de verdaderas redes decorativas que hacían innecesaria la vidriera.

Las capillas están comunicadas entre sí mediante arcos apuntados, y se distribuyen según el siguiente orden¹²⁷: La capilla mayor corresponde a la cabecera del templo, debió estar separada de la nave por una reja y probablemente se ubicara en ella la imagen de la Virgen de la Victoria. La colateral a la mayor por el lado del Evangelio se llamó primero de los duques y después del Cristo. De doble tamaño que las otras, tenía doble bóveda cuyos nervios descansan sobre ménsulas en la que aparecen tallados los evangelistas. Sirvió de sacristía y tenía una pila con el símbolo de la orden¹²⁸. La primera del lado del Evangelio fuera de la reja era la de San Juan, reservada por los duques. La segunda estaba dedicada a Nuestra Señora. Le seguía la de San Ildefonso o “capilla de la puerta chica”, ya que coincidía con la puerta lateral de la iglesia. La de los pies por este lado, con acceso bajo la bóveda del coro era la de Nuestra Señora de la Soledad. Por el lado de la Epístola, la primera capilla estuvo dedicada al fundador de la orden San Francisco de Paula, que también fue propiedad de los duques. La segunda por este lado era la de la Santísima Trinidad. La siguiente era la dedicada a San Roque. La última o del pozo se concedió a la cofradía de la Santa Humildad de Cristo. Observamos que existen coincidencias entre la advocación de estas capillas con las del primer convento malagueño, que serviría como modelo tipo a los demás.¹²⁹ Como podemos deducir de la propiedad de las capillas, los duques se reservaron no pocas de ellas, a pesar de no contar ya el edifi-

¹²⁷ AHN, Clero Secular Regular, l. 2017, f. 65-66, 77-80, 127-129, 766-777. También García Peña, C (1985:30-37)

¹²⁸ “Charitas”. Sancho, H y Barris, R (1925:224)

¹²⁹ Aquel también partió de la ermita San Roque, la primera capilla del lado del evangelio estaba dedicada a la Virgen de la Victoria, la segunda era la del Cristo y, por el lado de la epístola, la primera era la de San Francisco de Paula. Rodríguez Marín, F-J (2006: 417, 419 y 430)

cio con el uso de panteón funerario de la familia. Quizá no querían desprenderse totalmente de este lugar en sus dominios de El Puerto ¹³⁰.

El claustro es cuadrado y está cubierto por bóvedas peraltadas de crucería simple sobre ménsulas, dando sensación de verticalidad. En las de las esquinas forman una estrella a base de terceletes y nervios secundarios dando la impresión de una bóveda más complicada. En dos de ellas aparecen los escudos ducales y los retratos de los fundadores. Descansan en ménsulas hacia el muro, todas decoradas, como sus claves sobre disco plano, con distintos motivos decorativos: vegetales (rosetas y hojas), figurativos (virtudes, cabezas humanas, santos) y simbólicos. Cada una de las cuatro galerías se abren al patio por arcos apuntados, siendo más estrechos los de los extremos para crear un efecto visual de grandiosidad. Los pilares de apoyo de estos arcos se refuerzan hacia fuera con un grueso contrafuerte, perforados en su parte inferior por arcos conopiales o rebajados de escasa altura a modo de paso abierto, apoyándose en dos pies. Creemos que esta es una solución para aligerar el volumen de los mismos y eliminar la sensación de pesadez ¹³¹. Los contrafuertes tienen remate inclinado, a una vertiente, para vertido de aguas al patio que en las esquinas se convierten en angulares, consiguiéndose un interesante efecto estético al mismo tiempo que se solucionan detalles estructurales. Este mismo sistema existe también en el jerezano convento de Santo Domingo, mientras todo el espacio guarda relación con los claustros de la Cartuja jerezana

Las salas capitulares eran dos de las que, la más cercana al templo fue la sacristía y comunicaba originalmente con la iglesia.

La portada de la iglesia presenta una llamativa composición gótica de minuciosa decoración concebida como un retablo con elementos decorativos vegetales, geométricos y animales propios de los últimos años del siglo XV, enmarcado por dos grandes contrafuertes verticales sobresalientes a modo de grandes estribos coronados por pináculos y agujas que le sirven de marco y en los que se alojan repisas y doseletes. La puerta, adintelada, se enmarca en un arco conopial cuyo gablete queda totalmente decorado por tracería cuadrifoliar y arquillos ciegos, con una hornacina en el centro, en la que debió encontrarse la imagen de la titular Santa María de la Victoria ¹³². Sobre el remate del arco está el escudo de los patronos, los señores de La Cerda, duques de Medinaceli y con-

¹³⁰ Sánchez González, A (2005: 71)

¹³¹ No hemos encontrado otra explicación más lógica.

¹³² Sancho de Sopránis, H y Barris, R (1925:231-232)

des de El Puerto. La portada de la iglesia representa el elemento simbólico del edificio. La puerta es uno de los símbolos más importantes en la cultura cristiana, límite entre condenación y salvación. Pero aunque la muerte es lo único que iguala a todos los humanos, señores y vasallos, las buenas obras y la construcción de un edificio de estas características ayudaba a atravesar sus puertas: el buen morir honra toda la vida; morir en gracia de Dios disculpa nuestras faltas. En este tránsito, María es la que vence al pecado y domina la portada en línea con el escudo familiar, pues son los duques, con su patronazgo, los que lo hacen posible. El edificio se convierte pues en un lugar cargado de simbolismo para la casa ducal.¹³³

En la portada, con una intrincada decoración se emplea el motivo repetido de tracería cuadrifoliar para llenar el interior del gablete. El cuerpo de la misma aparece minuciosamente detallado en casi todos los estudios del edificio¹³⁴. Los primeros en hacerlo fueron Sancho y Barris. Contaba también con una fachada lateral, de la que se conservan muy pocos restos, una puerta adintelada con decoración ojival en relieve muy sencilla, actualmente cegada.

En el año 1955 el historiador portuense Hipólito Sancho recogía que todavía se conservaban la iglesia y torre, la sala capitular y *la bella imafrente*, y que habían desaparecido en la restauración efectuada veinte años antes, *el espléndido refectorio, los artesonados mudéjares del costado del mediodía* (cuyas vigas vistas y decoración pictórica se perdieron en la reconstrucción de 1935-36) y *una interesantísima portada ojival del costado de la iglesia*. Se refería a la puerta lateral. También por entonces hacía mención a los ventanales de la iglesia *de rica tracería y algunos muy típicos por ocupar aquellas toda su luz*. Estas tracerías pétreas, tamizadoras de la luz, todavía existían a finales de la década de los ochenta del pasado siglo. En sus notas, Sancho de Sopranis continúa diciendo de este edificio que *es el ejemplar más logrado de una serie cuya evolución puede seguirse en los templos comarcales y repetición de él (...)*¹³⁵ Esta descripción es de sumo interés, pues no cabe duda de que el historiador fue testigo de los cambios producidos en el monumento.

¹³³ Aguayo Cobo, A (2008:76)

¹³⁴ Este modelo cuadrifoliar basado en la geometría del círculo está minuciosamente tratado en Ampliato y otros (en prensa) Para la portada ver Sancho, H y Barris, R (1925:215-216), García Peña, C (1985)

¹³⁵ Sancho de Sopranis, H (1993:122-123)

Miguel-Ángel Caballero recalca la representación de la fachada del monasterio sin decoración alguna (dibujo de Antón van den Wyngaerde, 1567). En este interesantísimo estudio, el autor pone especial énfasis en que a través de estos dibujos, la iglesia Mayor Prioral y el Monasterio de la Victoria han de ser vistos de otro modo, apuntando la posibilidad de que en dicha fecha, estos emblemáticos edificios no fueran realmente como hasta hoy se creía, sino exactamente tal y como aparecen y él deduce de los mismos¹³⁶. Y basándose en ello, describe el monasterio a mediados del siglo XVI como un edificio donde el dibujante “(...) ha dejado de dibujar o no percibió construcción alguna que hiciera referencia al claustro. La portada no tiene decoración alguna y lo que se observa es un rosetón y sobre éste la espadaña de un campanario: una fachada muy similar a la del Convento de Santo Domingo de Jerez, edificio que guarda gran semejanza estructural con la Victoria de El Puerto”. Y continúa: “Próximo al edificio, en el costado derecho, una construcción, que no está adosada, que podría estar relacionada con la antigua ermita de San Roque (...)”¹³⁷. La descripción exterior de la iglesia según Caballero Sánchez podríamos también relacionarla con la cartuja burgalesa de Miraflores.

Es probable que la portada fuese realizada en los momentos iniciales de la obra (1504-1506). Pero también, como deja entrever Miguel-Ángel Caballero¹³⁸ que ésta fuera posterior y que aún en 1567, no existiera, pues hemos visto que en estas construcciones la portada era un elemento autónomo que podía superponerse con posterioridad. Sin embargo, la hipótesis de Caballero Sánchez nos parece improbable, pues tendría poco sentido realizar portada tan exquisita muy pasada la mitad del siglo, cuando las rentas ducales del monasterio fueron retiradas al morir don Juan en 1544 y los conventos mínimos ya se trataban con otro estilo.

Podríamos plantear una periodización de las primeras obras del edificio, pero por su detalle y complejidad, creemos más oportuno realizarla -junto con otros muchos aspectos, tanto sobre la instalación de la orden en la zona, la vinculación de las casas nobiliarias con ella y la comparación detallada de elementos y fechas de todos los edificios mencionados y algunos más que hemos pre-

¹³⁶ Caballero Sánchez, M-A (2008: 116, 144-145). Recordemos que don Gastón retiró las rentas y la importancia a la obra.

¹³⁷ Caballero Sánchez, M-A (2008:142). Otros investigadores sugieren una inversión especular en el dibujo de la imagen del edificio que afectaría tanto a la Prioral como al Monasterio de la Victoria. Según esta segunda hipótesis, el dibujo representaría al edificio con el claustro. Ampliado y otros (en prensa). Además no advierte aquí el autor que la antigua portada del convento jerezano de Santo Domingo no se conserva actualmente pues quedó totalmente destruida.

¹³⁸ Caballero Sánchez, M-A (2008).

ferido evitar- en el estudio mucho más amplio y detallado que estamos realizando sobre este mismo tema. Hemos creído conveniente reservar todos esos datos y detalles, y muchas de las imágenes con los que compararlos, pues la extensión que requiere su explicación se saldría de los límites lógicos exigidos en un artículo. Lo que desde luego está fuera de toda duda es que estas primeras obras se corresponden con los materiales de mejor calidad, pues contaba con la financiación ducal¹³⁹.

Nos llama la atención que la casa ducal se decante por la elección del estilo gótico para este edificio cuando ya conocían las nuevas formas renacentistas. Pero esto puede tener una lógica explicación por cuanto el gótico es un estilo más comprometido con la tradición, más español y también más espiritual. Así que no resulta extraño que se elijan las formas góticas para la arquitectura de carácter religioso mientras que la experimentación con el renacimiento se reserve a la arquitectura civil, más terrenal. Además, tradicionalmente se ha insistido en que la arquitectura culta y religiosa de toda la diócesis hispalense venía marcada por los conceptos tipológicos y estéticos de la catedral de Sevilla, y que ésta era algo así como el modelo de todas las iglesias que se construyen bajo su amparo. La procedencia de la piedra, en su mayor parte de las canteras portuenses de San Cristóbal, que El Puerto era una de las villas más activas de todo el litoral peninsular y uno de los puntales económicos del señorío, y que éste fue el lugar de nacimiento del nuevo duque don Juan, pueden suponer algunos de los motivos, por los que, para la construcción del monasterio de la Victoria, en tiempos del II duque don Juan se elige el lenguaje tradicional bajomedieval. Aún con todo, la imagen del monasterio portuense de la Victoria, resulta “algo chocante” –si se me permite la expresión–, en el contexto de la arquitectura regional de la época. Pocos conventos portuenses y muy pocos de la misma orden lo igualan en fábrica que, en opinión Sancho y Barris, los primeros investigadores que abordaron su estudio, se trata de una obra maestra que obedece a una misma concepción estética¹⁴⁰, nosotros diríamos estilística. A inicios de la centuria del quientos, cuando se comenzaba a construir el monasterio portuense, en Jerez, ya se apreciaban atisbos del más puro renacimiento, aunque algo tímidos aún hasta el segundo tercio del siglo. Además, como ocurría en toda la zona bajoandaluza y especialmente en la Bahía de Cádiz y la propia Jerez, en El Puerto existieron factores económicos y demográficos indirectos muy influyentes en el florecimiento artístico de la ciudad, que, de ser una pequeña aldea pasó a convertirse en la villa más poblada de la bahía.

¹³⁹ Basallote Neto, M y Basallote Neto, F (en prensa).

¹⁴⁰ Sancho, H y Barris, R (1925:194, 215-217 y 235).

Quizá resulte aún más curioso este estilo arcaizante si lo comparamos con los otros conventos de Mínimos que se levantan por toda a comarca y que se fundan sólo años o décadas más tarde. Más aún, si tenemos en cuenta que, así como en los otros conventos se sigue el estilo de la época, en el caso portuense ese, podríamos llamar, primitivismo se establece como norma para toda la edificación incluso siglos después.

IV. Conclusiones

Basados en los escasos datos documentales con los que contamos -apenas los aportados en estas páginas-, de las conclusiones a las que han llegado investigadores más prestigiosos en el tema, y de la propia intuición -que si desde luego no es un apoyo que podamos considerar científicamente válido en el campo de la investigación historiográfica, considero que en el terreno de las formas y de historia del arte sí puede aportar impresiones acertadas, después de haber disfrutado y mirado, casi con objetivo microscópico, algunas obras de la época-, intentaremos dar nuestra hipótesis que, aunque tímida, puede servir como una reflexión y síntesis de los planteamientos que hacíamos al iniciar este estudio.

Parece que con las últimas opiniones vertidas por los historiadores Maldonado Rosso y Sánchez González en números anteriores de esta misma revista se aclara la idea de que fue el duque don Luis quien decidió implantar la orden de Mínimos en El Puerto y que lo hace tras haber mantenido contacto con Fr. Bernal Boyl en 1493, el mismo año en que fue nombrado Superior en Indias. Y que, además, el interés del duque en la orden se vincula a la intención del aristócrata de participar en la empresa americana, en la que confió desde un principio y a cuyos beneficios no estaba dispuesto a renunciar. Pero el regreso del padre Boyl se produjo de inmediato y los mínimos hubieron de dejar el protagonismo de la actividad exploradora y misionera del cristianismo en América a otros religiosos (franciscanos y dominicos fundamentalmente), aún así significaron mucho en el panorama andaluz de la época¹⁴¹. No obstante creemos que, efectivamente, fue don Luis quien implantó la orden en la ciudad pero que fue su hijo Juan el que decidió levantar el magnífico edificio que le sería entregado, como así deja escrito en la carta de cesión.

¹⁴¹ Maldonado Rosso, J (2008 y 2009), Sánchez González, A (2008), Ladero Quesada, M-A (s/f: 15) y Prunés, J-M (2001).

Consideramos igualmente, con Maldonado Rosso, que en la construcción del monasterio influyen varios factores: la complacencia regia y un elemento de vinculación con la orden (por razones políticas y económicas), la certeza de ser redimidos gracias a los actos litúrgicos a los que los monjes se comprometían (motivaciones religiosas), la imposición de la imagen de la casa ducal (razones sociales y también políticas) y las de la misma persona del duque que, por su condición de hijo natural, aunque legitimado gracias a una sucesión de circunstancias, siempre vería difícil su acceso a la casa de Medinaceli y, con la juventud que iniciaba la obra no debía carecer de orgullo (motivos personales).

En lo que respecta al estilo del edificio, planteamos que el mismo se encuentra dentro de un grupo que podríamos llamar “gótico aristocrático”, pues participa de los últimos suspiros del arte gótico con nuevas incorporaciones, pero sobre todo es un arte realizado por la aristocracia y la realeza. Este estilo quedaría enmarcado en el área de influencia de la gran catedral sevillana, aunque nosotros pensamos que, más bien, los duques de Medinaceli reservan el modelo catedralicio para las obras que estaban realizando en la iglesia nueva, la Mayor Prioral, una obra más popular y dependiente del cabildo eclesiástico, mientras que en las del monasterio, mucho más ligada a la personalidad de los fundadores, implantan el modelo castellano, más relacionado con la Corona. Siguiendo en la línea del estilo marcado por los reyes en Castilla del que, en cierto modo el paradigma es el toledano convento de San Juan de los Reyes, el duque impone este modelo, a otra escala, en El Puerto. Como aquel, este es un templo votivo, si San Juan de los Reyes conmemoraba la victoria de Isabel, el monasterio portuense conmemora la de don Juan. Y, como aquel, también, es un panteón fallido, estuviese o no en la idea del duque.

Otro aspecto que nos gustaría destacar es la más que probable vinculación de la obra con la arquitectura portuguesa. Otros edificios jerezanos de la época se relacionan también con los estilos lusitanos, fundamentalmente con el manuelino, en el caso del monasterio portuense, en que los detalles manuelinos son sutiles, la vinculación se establecería más bien con todo el conjunto del tardogótico portugués. Nos apoyamos en las similitudes con el monasterio de Batalla –sobre todo en la portada y en detalles de sus “capelas imperfeitas”, en su carácter votivo y en la propia denominación como de la Victoria–, e igualmente en otros grandes edificios del país vecino, pero también en las estrechísimas relaciones que mantenían la casa real hispana y lusitana, en el constante movimiento de portugueses en la ciudad y, en las propias circunstancias del duque don Juan: su primera esposa era portuguesa, es probable que también lo fuese la segunda (se apellidaba Silva) e incluso que lo hubiese sido su madre.

Hemos querido reflexionar sobre las probables motivaciones que llevaron a levantar esta obra arquitectónica en El Puerto. Y hemos intentado relacionar formalmente el edificio con otros cercanos de la zona bajoandaluza, de resultados y épocas similares, así como con muestras de grandes construcciones castellanas. Y, efectivamente, el monasterio participa de los dos modelos que, por otra parte, estaban relacionados, pues Andalucía era Castilla. El peso de la catedral era grande, pero posiblemente las ansias de don Juan no lo fueran menos. Por tanto, nos hemos permitido incluirlo en un conjunto que hemos denominado “aristocrático”, por tratarse de construcciones que representan fielmente el gusto y la mentalidad de un grupo social de la época formado por nobles y altos cargos.

Creemos que nuestros argumentos a lo largo de estas páginas, han conseguido sentar las hipótesis que vertíamos al inicio de ellas. De cualquier forma, el resultado que no plantea duda es que el Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria posee, sin duda, un estilo complejo y el significado de su existencia quizá aún lo sea más. Nosotros continuamos en el empeño de despejar estas y otras incógnitas, y seguimos trabajando en un estudio más completo con relación a los aspectos aquí tratados. Pero también es nuestro deseo que estas reflexiones puedan ayudar a abrir nuevos caminos a investigadores más cualificados hasta encontrar una explicación definitiva al conjunto del edificio.

Referencias bibliográficas

- AGUAYO COBO, Antonio (2005): “Lectura iconológica de la Puerta del Sol de la Iglesia Mayor Prioral de El Puerto de Santa María”, en *Revista de Historia de El Puerto*, 34, El Puerto de Santa María, Aula de Historia Menesteo, pp. 79-110.
- (2006): *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Jerez. Una aproximación iconológica II. Cartuja de la Defensión y Convento de Santo Domingo*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- (2008): “La Iglesia como camino de salvación. Interpretación iconológica de la portada del Monasterio de la Victoria”, en *Revista de Historia de El Puerto*, 40, El Puerto de Santa María, Aula de Historia Menesteo, pp. 37-80.
- AMPLIATO BRIONES, A-L, PINTO PUERTO, F, RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J-C y RUIZ ROSA, J-A (2007, en prensa): *La Iglesia Prioral de El Puerto de Santa María: Análisis Histórico y Arquitectónico* (en prensa).
- ANACLETO, Regina (2002): “El arte en Portugal en época de Isabel la Católica”, en Navascués Palacio, Pedro (ed): *Isabel La Católica Reina de Castilla*, Barcelona, Lunwerg Editores., pp. 451-474.

- ATIENZA, Ángela (2008): *Tiempo de conventos. Una historia social de las fundaciones de la España Moderna*, Madrid, Universidad de la Rioja y Marcial Pons.
- AZCÁRATE (1971): “Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la Corte de Isabel La Católica”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XXXVII, Valladolid, pp. 201-223.
- BASALLOTE NETO, F-J., y BASALLOTE NETO, M. (en prensa): *El Monasterio de Santa María de la Victoria*. Historia de un devenir de cinco siglos, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento.
- BAYÓN, Damián (1967): *Mecenazgo y arquitectura en el dominio castellano (1475-1621)*, Granada, Diputación Provincial.
- BECERRA FABRA, Ana (2008) : “El establecimiento de la Orden de los Mínimos en El Puerto de Santa María”, en *Revista de Historia de El Puerto*, 41, El Puerto de Santa María, Aula de Historia Menesteo, pp. 75-108.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Juan María (1969): “El hispanoflamenco y el manuelino”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XXXI, Valladolid.
- CABALLERO SÁNCHEZ, Miguel-Ángel (2008): “Las vistas de El Puerto de Santa María en 1567 de Antón Van den Wyngaerde: pautas interpretativas y análisis de contenidos”, en *Revista de Historia de El Puerto*, 41, El Puerto de Santa María, Aula de Historia Menesteo, pp. 109-147.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (1986): “La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria de Málaga”, en *Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria*, Serie Iconográfica 8, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CELA ESTEBAN, María Estrella (1990): *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (el poder real y el patronato regio)*, tesis doctoral s.p. Madrid, Universidad Complutense.
- CHECA, Fernando (2005): “Un arte sin paradigma”, en Checa, Fernando y García García, Bernardo J. (eds.): *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Fundación Carlos de Amberes, pp. 15-26.
- CHUECA GOITIA, Fernando (1966): *Casas Reales en monasterios y conventos españoles*. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, leído el 13 de noviembre de 1966 en el acto de su recepción pública y contestación por el Excmo. Sr. D. José Antonio Maraval Casesnoves, Madrid, Real Academia de la Historia.
- CHUECA, Fernando y NAVASCUÉS, Pedro (2002): “Arquitectura isabelina”, “Mélida y San Juan de los Reyes de Toledo”, en Navascués Palacio, Pedro (ed): *Isabel La Católica Reina de Castilla*, Barcelona, Lunweg Editores, pp. 247-286.
- DE LA MORENA, Áurea (1999): “La arquitectura en la época de los Reyes Católicos. Identidad y encrucijada de culturas”, *Anales de Historia del Arte*, n. 9, pp. 55-66.
- DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza (1999): “La Historia del Arte en Jerez desde la Edad Media hasta el siglo XVII. Primera parte”, en Caro, Diego (coord.), *Historia de Jerez de la Frontera. El arte en Jerez.*, t. III, Cádiz, Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones, pp. 11-104.
- DEL VAL VALDIVIESO, María Isabel y VALDEÓN BARUQUE, Julio (2004): *Isabel La Católica, reina de Castilla*, Valladolid, Ámbito Ediciones, S. A.

- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (1980): *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento y Diputación Provincial.
- (1993): *Iglesia de San Miguel. Jerez de la Frontera*, Sevilla Caja San Fernando.
- GARCÍA PAZOS, Mercedes (1994): *El Monasterio de Santa María de la Victoria de El Puerto de Santa María*, Centro Municipal del Patrimonio Histórico, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, inédito.
- GARCÍA PEÑA, Carlos (1985): *Los monasterios de Santa María de la Victoria y San Miguel Arcángel en El Puerto de Santa María*, Cádiz, diputación Provincial.
- GÓMEZ DÍAZ, Ana María (1999): *Guía Histórico Artística de Sanlúcar*, 2ª ed, Sanlúcar, ASEA (Asociación Sanluqueña de Encuentros con la Historia del Arte).
- GONZÁLEZ LUQUE, Francisco (1992): “Monasterio de la Victoria (I)”, en *Pliegos de la Academia*, nº 4, Academia de Bellas Artes Santa Cecilia, El Puerto de Santa María, pp. 13-17.
- (1992): “Monasterio de la Victoria (II)”, en *Pliegos de la Academia*, nº 5, Academia de Bellas Artes Santa Cecilia, El Puerto de Santa María, pp. 9-12.
- IGESIAS RODRÍGUEZ, Juan-José (1985): *El Puerto de Santa María*, Cádiz, Diputación Provincial
- (1992): *El Puerto en la época de los descubrimientos*. Discurso inaugural del curso 1992/93 de la Academia de Bellas Artes Santa Cecilia de El Puerto de Santa María, El Puerto de Santa María.
- JORDÁN FERNÁNDEZ, Jorge Alberto (2000): “Los conventos de la Provincia Mínima de Sevilla a finales del Antiguo Régimen, *Isidorianum*. Revista semestral de estudios eclesiásticos superiores, 18, Sevilla, pp. 561-585.
- LADERO QUESADA, Miguel-Ángel (1987): “Las ciudades de Andalucía occidental en la Baja Edad Media: sociedad, morfología y funciones urbanas”, en *La España medieval*, 10, La ciudad hispánica entre los siglos XIII al XVI (III), Madrid, Universidad Complutense, pp. 69-108.
- (s.f.) *El entorno hispánico de Cristóbal Colón*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, consulta realizada el 17 de noviembre de 2007.
- LÓPEZ AMADOR, Juan-José y RUIZ GIL, José-Antonio (2003): *La ciudad de El Puerto de Santa María a través de la arqueología*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento.
- MALDONADO ROSSO, Javier (2008): “Otras hipótesis sobre las causas y secuencia de la fundación del Monasterio de la Victoria de El Puerto de Santa María”, en *Revista de Historia de El Puerto*, 40, El Puerto de Santa María, Aula de Historia Menesteo, pp. s157-14.
- (2009): “En otra espira del conocimiento sobre las posibles causas y secuencia de la fundación del Monasterio de la Victoria de El Puerto”, en *Revista de Historia de El Puerto*, 42, El Puerto de Santa María, Aula de Historia Menesteo, pp. 135-142.
- MARÍAS, Fernando (1992): *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, Sílex.
- MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel (2002): *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, Fundación Universitaria Española. Colección Tesis Doctorales cum laude, Serie Arte 15.

- MONTOYA, Lucas de (1619): *Crónica general de la Orden de los Mínimos de S. Francisco de Paula su fundador: donde se trata de su vida y milagros, origen de la Religión, erection de Provincias y varones insignes della*, Madrid, Bernardino de Guzmán.
- NIETO, Víctor (1989): “Renovación e indefinición estilística, 1488-1526”, en Nieto, Víctor, Morales, Alfredo J. y Checa, Fernando (ed) *Arquitectura del Renacimiento en España (1488-1599)*, Madrid, Cátedra, Manuales de Arte Cátedra, pp. 10-96.
- POMAR, Pablo J. (2006): “Los conventos de Frailes Mínimos del ámbito gaditano”, en Sánchez Ramos, Valeriano (ed) *Los Mínimos en Andalucía. IV Centenario de la fundación del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación, pp. 271-278.
- POMAR RODIL, Pablo y MARISCAL RODRÍGUEZ, Miguel-Ángel (2004): *Jerez artística y monumental*, Madrid, Ed. Silex.
- PRUNÉS, Joseph María (2001): “Los mínimos en América”, *Bolletino Ufficiale Ordine dei Minimi*, XLIX, pp. 104-126.
- RAMOS ROMERO, Marcos (1983): *Alcalá de los Gazules*, Cádiz, Diputación Provincial.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan-Clemente (1998): *Cantera y Obra. Las canteras de la Sierra de San Cristóbal y la Catedral de Sevilla*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento.
- (2007): “El gótico catedralicio. La influencia de la catedral en el arzobispado de Sevilla”, en *La piedra postrera. Smposium Internacional sobre la Catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Turris Fortísima, Cabildo Metropolitano.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1994): “El convento de frailes mínimos de la Victoria: historia y arte”, en *Isla de Ariarán*, Revista cultural y científica, nº 4, separata XI, Málaga, pp. 113-121.
- (2006): “Inicio de la Orden de los Mínimos en España. El convento de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga”, en Sánchez Ramos, Valeriano (ed) *Los Mínimos en Andalucía. IV Centenario de la fundación del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación, pp. 411-454.
- ROMERO MEDINA (2006): “Primeras consideraciones acerca de los signos lapidarios del monasterio de Nuestra Señora de la Victoria: 1504-1544 (El Puerto de Santa María-Cádiz)”, en *Actes du XV Colloque International de Glyptographie de Cordue*, Centre International de Recherches Glyptographiques, pp. 269-280.
- (2006 a): “El monasterio de la Victoria de El Puerto de Santa María: una fábrica tardogótica en el contexto de las canterías monasteriales castellanas (1504:1544)”, en *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*. XI Congreso Nacional de Historia del Arte, Las Palmas de Gran Canaria, t. II, s.p.
- (2006 b): “Un cantero tardogótico de posible ascendencia cántabra en Castilla: Maestre Pero de Cubillas (1496-1525)”, en *Laboratorio de Arte*, 19, Sevilla, Universidad, pp. 49-66.

- (2007): “La portada del Monasterio de la Victoria de El Puerto de Santa María: una obra en el contexto del gótico catedralicio hispalense. Breve interpretación iconológica”, en *La piedra postrera. Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Turris Fortísima, Cabildo Metropolitano, pp. 465-481.
- (2007 a): Señores y mecenas. Los Condes de El Puerto de Santa María y el arte (siglos XV-XVIII)”, en Andujar Castillo, F y Díaz López, J-P (ed): *Los señores en la Andalucía Moderna*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 685-703.
- ROMERO REDONDO, Agustín (1995): “Los fondos archivísticos del Monasterio de Santa María de Huerta”, en *Monjes y monasterios españoles. Arte, Arquitectura, Iconografía, Música, Hospitales y Enfermerías, Medicina, Farmacia, Mecenazgo, Estudiantes*. Actas del Simposium. Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 7. Estudios Superiores de El Escorial, pp. 275-305.
- RUÍZ DE CORTÁZAR, Anselmo-José (1997): *Puerto de Santa María Ilustrado y Compendio Historial de sus Antigüedades (1764)*, Edición y estudio de Manuel Pacheco Albalate y Enrique Pérez Fernández, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio (2001): “Don Luis de la Cerda, 500 años después”, en *Revista de Historia de El Puerto*, 27, El Puerto de Santa María, Aula de Historia Menesteo, pp. 67-86.
- (2002): “Don Juan de la Cerda, un portuense al frente de la Casa de Medinaceli”, en *Revista de Historia de El Puerto*, 29, El Puerto de Santa María, Aula de Historia Menesteo, pp. 11-41.
- (2005): “La fundación del Monasterio de Santa María de la Victoria: un proyecto frustrado de panteón familiar permanente de la Casa ducal de Medinaceli”, en *Revista de Historia de El Puerto*, 34, El Puerto de Santa María, Aula de Historia Menesteo, pp. 55-77.
- (2006): *Medinaceli y Colón. El Puerto de Santa María como alternativa del viaje del Descubrimiento*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento.
- (2008): “Hipótesis sobre la fundación del Monasterio de la Victoria”, en *Revista de Historia de El Puerto*, 41, El Puerto de Santa María, Aula de Historia Menesteo, pp. 157-161.
- SANCHO, Hipólito (1929): *Historia del Real Convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera*, T. I, Almagro, Tipografía del Rosario.
- SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito (1993): “Notas sobre los edificios más salientes de El Puerto de Santa María”, Introducción y notas de Antonio Cabral Chamorro y Natividad Guzmán Oliveros, en *Revista de Historia de El Puerto*, 11, El Puerto de Santa María, Aula de Historia Menesteo, pp. 115-133.
- SANCHO MAYI, Hipólito (1943): *Historia del Puerto de Santa María desde su incorporación a los dominios cristianos en 1259 hasta el año mil ochocientos*. Ensayo de una síntesis, Cádiz, Escelicer.
- SANCHO, Hipólito y BARRIS, Rafael (1925): *Rincones Portuenses*, Cádiz.

- (1992): *El Puerto de Santa María en el descubrimiento de América*, El Puerto de Santa María, Academia de Bellas Artes Santa Cecilia, ed. de 1926.
- SIMÓ, Manuel (1989): *Arcos*, Cádiz, Diputación Provincial.
- SORIA MESA, Enrique (2006): “La aristocracia de Castilla en tiempos de Isabel La Católica. Una cuestión de familia”, en García Fernández, Antonio y González Sánchez, Carlos Alberto (eds.): *Andalucía y Granada en tiempos de los Reyes Católicos*, Sevilla, Universidad de Sevilla Universidad de Granada, pp. 151-171.
- VV. AA. (1985): *Rota*, Cádiz, Diputación Provincial.
- VV. AA. (1987): *Sanlúcar de Barrameda*, Cádiz, Diputación Provincial.
- YARZA LUACES, Joaquín (1993): *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Ed. Nerea.