

# EMBLEMÁTICA, ESCULTURA Y CLASICISMO EN LA FACHADA MANIERISTA DE LA CASA GRANDE DE ALMANSA

## EMBLEMATIC, SCULPTURE AND CLASSICISM IN THE MANNERIST FACADE OF THE CASA GRANDE DE ALMANSA

**ALFONSO ARRÁEZ TOLOSA**

Asociación Cultural Torre Grande

alfonsoarraez@yahoo.es

**ÓSCAR JUAN MARTÍNEZ GARCÍA**

Asociación Cultural Torre Grande

eea.arte@gmail.com

Recibido/Received: 27-09-2017

Aceptado/Accepted: 19-12-2017

**RESUMEN:** El centro monumental de Almansa acoge uno de los edificios manieristas más relevantes, no solo de toda la provincia de Albacete, sino incluso del territorio nacional. Se trata del palacio de Don Alonso de Pina, finalizado en el año 1575 y que muestra un sorprendente conjunto de recursos heráldicos, emblemáticos y escultóricos. Entre los elementos más destacables y excepcionales sobresalen dos. Por un lado, un medallón con una empresa o divisa personal encargada por el noble almanseño a la manera de los príncipes y gobernantes más distinguidos y cultos de Europa. En segundo lugar, un busto escultórico en el que el propio Alonso de Pina se retrata como si de un moderno Escipión el Africano se tratara. Este complejo programa iconográfico está destinado a ensalzar la figura de su constructor, así como a enaltecer a su linaje familiar, uno

**ABSTRACT:** The monumental center of Almansa is the home of one of the most relevant mannerist buildings not only of the province of Albacete but also on a national level. It is the Don Alonso de Pina's palace, completed in 1575, and it displays a surprising set of heraldic, emblematic and sculptural features. Two particular elements shine in between the most remarkable and exceptional features. On the one hand, a medallion with a bespoke personal badge ordered by the almanseño nobleman with the same style as the princes and most cultured and distinguished governors of Europe. On the other hand, a sculptural bust in which Alfonso de Pina pictures himself as a modern version of Scipio the African. This complex iconographic program is designed to praise its creator, as well as his family lineage, one of the most important from the

de los más importantes de la segunda mitad del siglo XVI en la villa de Almansa.

**PALABRAS CLAVE:** Almansa, Casa Grande, manierismo, Alonso de Pina, emblemática, Escipión el Africano.

second half of the XVI century in the village of Almansa.

**KEY WORDS:** Almansa, Casa Grande, Mannerism, Alonso de Pina, emblem, Scipio the African

## 1. INTRODUCCIÓN

En el centro histórico de Almansa se levanta un extraordinario edificio que, por desgracia, no ha merecido la misma atención historiográfica que otros monumentos de la localidad como el Castillo, la parroquia de la Asunción o el propio convento de las Agustinas.<sup>1</sup> Se trata de la casa de Don Alonso de Pina, tradicionalmente conocida



1. Imagen general del patio de la casa palacio de Alonso de Pina.  
(Fotografía: Óscar J. Martínez García)

como palacio de los condes de Cirat o Casa Grande (Pereda, 2013: 52-53), denominaciones ambas que obvian el nombre de quien mandó construirla a finales del siglo XVI, relativo olvido que tratará de subsanar en lo posible este artículo. La casa palacio de Don Alonso de Pina es un edificio manierista de enorme interés histórico y arquitectónico cuyo análisis en

<sup>1</sup> Es indicativo el hecho de que las tres construcciones citadas hayan contado con amplias publicaciones monográficas editadas tanto por el Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" como por la Asociación cultural Torre Grande, lo cual no ocurre con el edificio al que se referirá este estudio.

profundidad excede con mucho los objetivos de este breve acercamiento.<sup>2</sup> Este se centrará, tal y como indica el título, en una serie de elementos emblemáticos y escultóricos de gran originalidad presentes en su fachada, singularidad destacable no solo en lo que a la arquitectura de la provincia se refiere, sino incluso teniendo en cuenta el resto de construcciones manieristas de la segunda mitad del XVI en todo el territorio peninsular. Se trata en primer lugar, de dos cabezas colocadas a modo de ménsulas a ambos lados de la puerta principal del edificio, cabezas a las que hasta ahora no se les ha prestado la atención que merecen. Por otro lado, un medallón circular con un relieve central y una inscripción alrededor de la imagen, colocado en el centro del entablamento del segundo nivel del frontispicio. El último elemento es un busto escultórico que aparece dominando todo el conjunto desde el frontón triangular de remate y que tradicionalmente ha venido identificándose con Escipión el Africano debido a la inscripción presente en la cinta que rodea la frente del personaje. Esta interpretación ha de ser matizada a la luz de una nueva documentación aparecida en manos privadas, consistente, entre otros documentos, en el testamento y codicilo otorgado por Don Alonso de Pina el 4 de agosto de 1501, poco antes de su muerte ocurrida en torno al día 27 del mismo mes. En él fundaba el vínculo y mayorazgo de los Pina. Todo lo cual hemos tenido el placer de examinar para este trabajo, citándose donde corresponda con las siglas A.P. (Archivo Privado). La hipótesis central de este artículo defiende que la comprensión última de estos elementos es probablemente la clave definitiva de explicación de todo el programa simbólico y comunicativo de la fachada, y a intentar ofrecer una interpretación coherente se dedicarán las siguientes páginas.

---

<sup>2</sup> A día de hoy, los textos más interesantes para comprender en profundidad la arquitectura de la Casa Grande todavía son los del profesor Rafael López Guzmán publicados en 1984 y 1994. En el primero, *El palacio de los Condes de Cirat (Almansa)*, firmado junto a María F. Guzmán Pérez, se realiza la primera aproximación seria al estudio en profundidad del monumento, la cual servirá de base para posteriores estudios. Diez años después esta comunicación vio la luz, mejorada y ampliada, con el título de *El Palacio de los Condes de Cirat y el manierismo andaluz*, dentro de la serie de Cuadernos de Estudios Locales, editados por la Asociación cultural Torre Grande y el Ayuntamiento de Almansa. En ambos artículos se defiende la relación del edificio con las corrientes más modernas y heterodoxas del manierismo andaluz, herederas de los postulados de arquitectos italianos como Vignola o Ammannati, y desarrolladas en territorio español por maestros tales como Francisco del Castillo el Mozo.

## 2. EL CONSTRUCTOR DEL EDIFICIO DON ALONSO DE PINA IV Y SU FAMILIA

Los Pina era descendientes de Don Alvar Ximenez de Pina, caballero aragonés llegado a Almansa en 1372 como acompañante de Don Alfonso de Aragón, primer marqués de Villena<sup>3</sup>, pasando a ocupar un lugar preeminente en la sociedad almanseña. Junto a Jaime de Ayerve, Don Alvar Ximenez de Pina fue procurador de la villa almanseña en el acto de fundación de la Hermandad del Marquesado, creada por el marqués Don Alfonso en 1386 (López, 2011: 340; Pretel, 1981: 69). Esta privilegiada posición en la cúspide de la sociedad almanseña, con ostentación de destacados cargos de la vida municipal, se mantendrá e incluso acrecentará a lo largo del tiempo. Su nieto Alonso Ximenez de Pina obtuvo la que sería joya del patrimonio familiar: Burjazarón (Torre Grande) y sus dehesas, a través de su matrimonio con doña Elvira, nieta asimismo de Don Jaime de Ayerve (Pretel, 2011: 41). El hijo de ambos, el primer Don Alonso de Pina, adquirió el cargo de merino de manos del II marqués de Villena Juan Pacheco, manteniéndolo en tiempo de los Reyes Católicos, para en 1501, poco antes de su muerte, fundar el vínculo y mayorazgo de los Pina. Un acto de máxima importancia para la familia y para este presente trabajo, por cuanto en él se establecía la condición *sine qua non* para sus sucesores y nuevos beneficiarios del mayorazgo, de ser varones y de llamarse también Alonso de Pina. Así lo establecía en su testamento el mismo fundador del vínculo (AP):

*[...] todos los dichos mis bienes aya y herede vno de los parientes mios que sea de mi linaje o el mas çercano que se hallare e adeudo que sea varon y no muger legitimo y de legitimo matrimonio procreado y no legitimado. y que tenga o aya de tomar y tome mi nombre y apellido de Alonso de Pina sin otra boltura ni mezcla alguna.*

Una decisión debida con toda probabilidad a su falta de descendencia y a la consiguiente atribución en manos de otro linaje de los bienes patrimoniales de los Pina. Con ello trataba de asegurar la perpetuación de su apellido y linaje como miembro destacado de la élite local (sino el que

<sup>3</sup> No hay que confundir este Marquesado de Villena con el que en el siglo XV concedería Juan II a Juan Pacheco. En este caso concreto, Alfonso de Aragón, también llamado Alfonso IV de Ribagorza o Alfonso I de Gandía el Viejo, obtuvo el Marquesado tras la guerra civil castellana de mediados del XIV. Tras él, el Marquesado revirtió en la corona, para más tarde volver a ser concedido al citado Juan Pacheco.

más) en la Almansa de época Moderna. Ello explica el obligado cambio de nombre (al menos a nivel oficial), por parte de sus parientes y sucesores en el mayorazgo los hermanos Gaspar y Bernard Tárraga (Alonso de Pina II y Alonso de Pina III, respectivamente, como aquí se les ha dado en llamar). Esta disposición de imponer al receptor del vínculo la adopción de su nombre, causó además la presencia ininterrumpida de Alonso de Pina en Almansa durante más de 150 años, provocando confusión y recelos entre la reciente historiografía local. A este debate da luz y pone fin el presente trabajo.

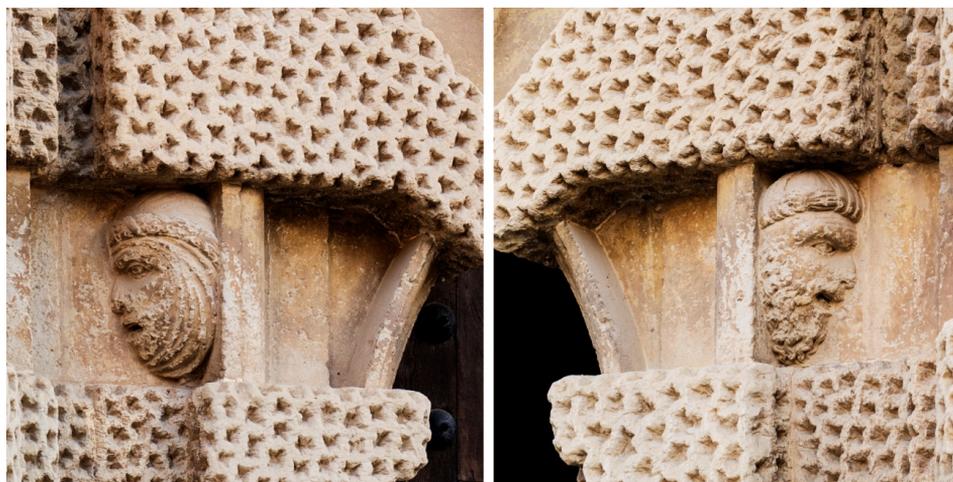
El hijo primogénito de Bernard Tárraga, o Alonso de Pina III, fue Don Alonso de Pina IV, constructor del edificio y poseedor del vínculo en 1566 tras la muerte de su padre. Tan sólo nueve años después, en 1575, haría concluir las obras de su nueva casa palacio con su espectacular fachada, situada en la misma plaza y centro neurálgico de la villa, con la iglesia a un lado y la sede del concejo al otro. Justamente las mismas características de las casas principales en donde residían las grandes familias pertenecientes a las elites locales, y respondiendo así “al modo de vida noble basado en la exhibición y alarde de poder, influencia, riqueza, distinción y redes de relación” (Molina, 2005: 113), que quedaban asegurados a través de la posesión permanente y sólida, para él y su linaje, de un lugar preeminente en la villa.

### **3. ELEMENTOS ESCULTÓRICOS PARTICULARES: LAS CABEZAS EN FORMA DE MÉNSULA**

La gran fachada de la casa de Alonso de Pina tiene cerca de treinta metros lineales en dirección norte-sur, en lo que hoy en día es la plaza de Santa María y que tradicionalmente fue conocida simplemente como “la plaza”. No es objeto de este artículo analizar en profundidad los numerosos elementos manieristas de vinculación serliana que se dan la mano en la configuración de la monumental fachada (García-Saúco; Sánchez; Santamaría, 1999: 337-339), pero sí es interesante destacar que es en la portada central donde se concentran la gran mayoría de mensajes simbólicos a los que se referirá este estudio. Estos se aglutinan en los dos niveles superiores del frontispicio y en base a un eje central vertical, destacando, aparte del medallón y del busto ya citados, un enorme blasón heráldico sobre el arco de entrada. Sin embargo, en un estudio como el presente no pueden olvidarse las dos cabezas en forma de ménsula del primer nivel, elemento hasta el momento no explicado en ninguna de las hipóte-

sis interpretativas de la fachada aportadas hasta ahora. Se trata de dos ménsulas de aspecto antropomorfo colocadas a ambos lados de la puerta de entrada, y que pueden llegar incluso a pasar desapercibidas entre la profusión decorativa de la fachada. La ménsula de perfil de la izquierda es claramente femenina, a juzgar por la cabeza totalmente cubierta por un pañuelo, y la del lado opuesto masculina, barbada y vistiendo una especie de turbante.

¿A quiénes representan estas dos cabezas? ¿Son personajes concretos e individuos reconocibles, o son más bien símbolos que remiten a un grupo de población determinado? Es evidente que su situación en la fachada transmite sumisión ante los poderes y la virtud de lo simbolizado en los niveles superiores por el blasón y el resto de elementos que se analizarán a continuación, pero su identificación no es inmediata. Quizá en su atuendo esté la clave para una posible interpretación, un atuendo que remite inmediatamente al mundo musulmán y que podría vincular estas cabezas con moriscos. Es necesario indicar que no existen ejemplos arquitectónicos cercanos en los que aparezca este tipo de ménsula antropomórfica, lo que indica un nivel de originalidad en el diseño de la Casa Grande que quedará reforzado por otros elementos que se analizarán a continuación.



2. Ménsulas antropomórficas a ambos lados de la entrada principal de la Casa Grande.  
(Fotografía: Óscar J. Martínez García)

El que puedan ser imágenes que representan a moriscos es un dato que puede ser relacionado con la realidad histórica de los años inmediatamente anteriores a la construcción de la vivienda. Así, en 1569 la Junta del marquesado de Villena decidió, en reunión realizada en Albacete,

que Almansa debía contribuir a la guerra de las Alpujarras con ciento cincuenta vecinos totalmente pertrechados (Pereda, 2013: 121). Fue el 29 de octubre de ese mismo año de 1569 cuando se celebró el sorteo, y hacia ese terrible conflicto partieron un centenar y medio de almanseños, quienes acabaron por colaborar en la extinción de una guerra comenzada cuando los moriscos de las Alpujarras se alzaron en armas la Nochebuena del año anterior. ¿Son acaso las cabezas de las ménsulas de la Casa Grande moriscos a los que se somete simbólicamente en la fachada después de que el propio Alonso de Pina pudiera haber tenido alguna participación en la contienda alpujarreña? De hecho, el mismo Don Alonso de Pina fue enviado a la Corte por el concejo almanseño (cabildo de 4/12/1569, f. 269r, caja 1302. AHMA), a solicitar del mismo Felipe II el envío de algunas familias o “casas de moros” a la villa de Almansa. Ello se debía al traslado organizado de muchas familias moriscas a otras partes del Reino de Castilla, el cual se había puesto en marcha tras el fin de la rebelión y su derrota, para así evitar nuevas revueltas futuras. Estos moriscos eran grandes conocedores desde antiguo de los mejores modos de optimizar los recursos hídricos (acequias) y por tanto eran expertos cultivadores de huerta, lo que les hacía muy deseados por los concejos que veían en ellos una fuente de riqueza. Sin embargo, tal solicitud no fue finalmente aceptada por el monarca (Pereda, 2013: 16). Esta es la transcripción inédita de dicha acta concejil, no publicada hasta ahora (cabildo de 4/12/1569, f. 269r, caja 1302. AHMA):

*Este dia los dichos señores acordaron y dixeron que en tanto quel señor Don Alonso de Pina regidor va a la corte de su Majestat se le de poder para que pida a su Majestat para que sea servido de mandar çinquenta casas de moros con quel qoncejo no sea obligado a dar quenta dellos ni guardallos en esta villa ni a otra cosa alguna. Y en lo demas se le da comision al dicho Señor Alonso que en ello lo aga lo que mas convenga a esta villa con que no quede obligado el dicho qoncejo, y que pida el numero de los moros que le pareçiere.*

Ahora bien, es posible aportar otra hipótesis de explicación de estas cabezas, más cercana al ámbito local almanseño y que bien podría venir a sumarse a la interpretación anterior. Estos extranjeros podrían, al fin y al cabo, representar simbólicamente a los numerosos enemigos que la familia de Alonso de Pina había ido acumulando a lo largo de las décadas. Continuos pleitos, expropiaciones de propiedades familiares y problemas con vecinos e instituciones habían proliferado en el ámbito

familiar durante buena parte del siglo XVI. Es posible que Alonso de Pina quisiera “vengarse” simbólicamente de todos aquellos enemigos locales representándolos como los vencidos, ya fueran estos moriscos alpujarreños o algún otro pueblo relacionado con la historia o con relatos mitológicos que aparecerán de manera recurrente en otros elementos de la portada. Sobre ellos y por encima de todas las vicisitudes se alzaba la virtud de la familia de Don Alonso con su blasón y su estirpe, y con su monumental retrato simbólico coronando el palacio.

#### 4. EL PAPEL DE LA HERÁLDICA DENTRO DEL MENSAJE SIMBÓLICO

La presencia del escudo<sup>4</sup> en lugar tan destacado, su ubicación en la fachada, tamaño y altura, responde plenamente a la función simbólica de este tipo de blasones situados en las casas principales de las familias hidalgas (y de las que hay numerosos ejemplos por toda la geografía española), dirigida a engrandecer y difundir el linaje del que se trate, en este caso el de los Pina. Una idea de linaje entendida no sólo como vínculo carnal, sino más aún como una tradición que hay que conservar y que sirve de cohesión entre todos los miembros que la portan (pasados, presentes y futuros), con especial recuerdo a los antepasados fundadores o acrecentadores de dicho linaje (Valero, 2007: 5). En el ejemplo de la Casa Grande no solo se encuentran los blasones de los apellidos Pina, Recharte,



3. Vista general de la parte central de la fachada. (Fotografía: Óscar J. Martínez García)

<sup>4</sup> Este gran escudo de la fachada de la casa palacio no es el único que puede relacionarse con Alonso de Pina IV. En efecto, en el interior del patio existe otro ejemplo más pequeño y actualmente en muy mal estado. También se conservaba otro tallado en piedra en uno de los muros del colegio Episcopal, ahora mismo en paradero desconocido y tan sólo visible en algunas fotografías. Por otro lado, son de enorme interés algunos documentos conservados en el archivo de la Real Chancillería de Granada. Así, en uno de los múltiples pleitos en los que Alonso de Pina se vio envuelto durante la segunda mitad del siglo XVI, aparece dibujado y a color su blasón familiar, pudiendo por tanto intuir los esmaltes o colores de las diferentes armas del escudo a los que se hará referencia a continuación.

Tárraga y Ayerve, sino que el de Tárraga se muestra como el más relevante de los cuatro, pues no en vano es de las armas de esa familia de las que están tomadas las del jefe que domina el esquema heráldico. Aparece así, en jefe de oro un águila bicéfala de sable picada de gules, esto es, de color negro y con el pico rojo, tal y como se aprecia en los pleitos de la Chancillería y en el manuscrito de Rafael Martín de Viciana de su *Libro segundo de la Chronica de la ynclica y coronada ciudad de Valencia y su Reyno* (Viciana, 1553: f. 153v). Sería el águila del blasón de los Tárraga, dominando todo el conjunto de los cuarteles y dando a entender de una manera evidente que,

aunque se le conociera como Alonso de Pina, su verdadero apellido, su linaje familiar y su estirpe legítima era la de los Tárraga de su padre y su madre, su tío, y sus dos abuelos. El escudo está timbrado por una celada o casco cerrado, y todo ello culminado por cimera y lambrequines, tal vez símbolos de una pretérita cualidad de guerrero. La cimera del escudo de la Casa Grande es de nuevo un águila bicéfala de sable picada de gules, quién sabe si por repetir el motivo heráldico de los Tárraga, o quizá por asemejarse de alguna forma a la mismísima dignidad imperial a la que algunos otros elementos de la casa parecen hacer alusión. Flanquean por último la composición heráldica dos tenantes desnudos y dos figuras de mayor tamaño, las cuales han sido tradicionalmente relacionadas con estípites o cariátides, si bien no soportan ningún elemento arquitectónico (López, 1994: 14). Es posible que el significado de estas cuatro figuras tenga que ver con los ancestros y antepasados del propio Alonso de



4. Página del manuscrito de Rafael Martín de Viciana con las armas de la familia Tárraga.

Pina, pues en el lado izquierdo aparecerían las figuras masculinas, una desnuda de pequeño tamaño y otra de gran porte y totalmente vestida, mientras que en el derecho harían lo propio dos personajes femeninos. Así, estas estatuas de evidente hieratismo y rigidez que muchos investigadores no han logrado introducir en una interpretación coherente del programa heráldico, no serían otra cosa que la representación simbólica de los antepasados de Don Alonso de Pina IV (Pereda, 2013: 55). A la izquierda todos los hombres que le precedieron en su árbol genealógico almanseño, y a la derecha todas las mujeres que acabaron por configurar su centenaria familia. Incluso cabe la posibilidad de que se traten del fundador del linaje Don Alonso de Pina I y de su esposa Juana Díaz, situados a los lados del blasón familiar como reconocimiento hacia su memoria. Para alguien tan preocupado como todo indica que era Alonso de Pina acerca de la necesidad de defender y expresar su linaje y la legitimidad que este le otorgaba para ejercer de prohombre en la Almansa del XVI, este programa heráldico parece haber servido de manera más que satisfactoria a sus fines propagandísticos y comunicativos. De ello da muestra la cantidad de almanseños que durante seis siglos han pasado por delante de la fachada y admirado el potente escudo de armas.

## 5. EL MEDALLÓN CON LA EMPRESA

Quizá el elemento más original de toda la casa palacio y el que demuestra un nivel cultural más alto, sea el pequeño medallón circular situado junto encima del escudo de la fachada y sobre el entablamento almohadillado del segundo nivel. Pese a su situación privilegiada dentro del esquema compositivo del frontispicio, ningún historiador se ha detenido a analizarlo en profundidad, cuando es posible que tenga la clave para la interpretación global del programa iconográfico de todo el palacio.

La inscripción, algo dañada en su parte derecha, se halla grabada en la orla, comenzando su lectura en el punto más alto del disco y rezando ITA SEQVENDA VIRTUS, lo que puede traducirse como "así la virtud permanecerá", estando las palabras talladas en letras capitales humanísticas y separadas por pequeños rombos y con una roseta decorativa marcando el inicio y el final de la sentencia. En el relieve interno se perciben claramente dos elementos: abajo a la izquierda una planta cuyos tallos parecen curvarse e inclinarse por efecto de un sol con rasgos humanos que domina la escena desde la parte superior derecha, sol de perfecta y delicada talla, pues llegan a distinguirse incluso diferencias de textura entre

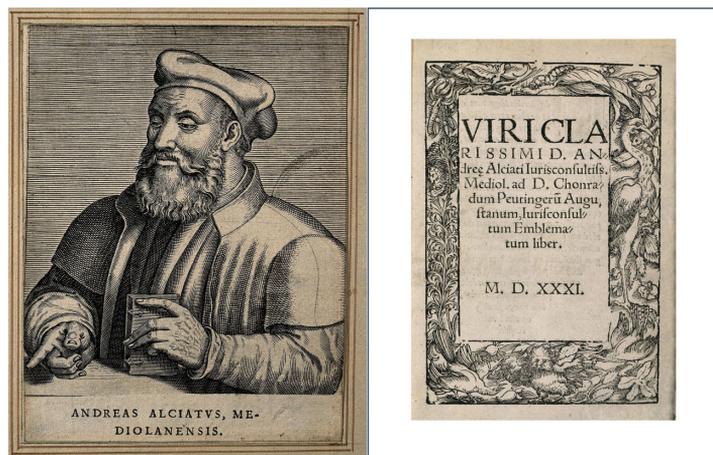


5. Detalle del medallón del segundo nivel de la Casa Grande con el relieve interior y la inscripción externa. (Fotografía: José Javier Fito Martín)

sus dieciséis rayos, ocho de ellos lisos y el resto con relieve. ¿Qué es realmente este medallón y para qué lo mandó colocar precisamente en ese lugar Don Alonso de Pina? Como ha quedado claro analizando anteriores elementos del edificio, nada o casi nada en la Casa Grande está dispuesto al azar o sin un objetivo evidente, y no será diferente en este caso.

Tal vez para entender su significado haya que repasar el concepto de *virtus* descrito por Aristóteles, a cuya obra Don Alonso de Pina IV pudo haber tenido acceso (Calvo, 2001). Así la *virtus* es definida por el filósofo griego como la excelencia, la *areté*, entendida como la acción más apropiada a la naturaleza de cada ser, es decir, el acto más conforme a la esencia de cada ser. En el ser humano, por tanto, la *virtus* es la excelencia de su parte esencial que es el alma. Precisamente es el alma, la *virtus*, la suya y de su familia, lo que deja inscrito Don Alonso en la fachada de su casa solariega al colocar en lugar predominante el escudo heráldico de su linaje formado por las armas de sus apellidos. Bien podía hacer escribir Don Alonso ITA SEQVENDA VIRTVS (así la virtud permanecerá), tras construir su casa palacio para establecer la primacía de su linaje.

Es evidente que el medallón sería un emblema, empresa, divisa o jeroglífico, siendo todos ellos composiciones artísticas formadas por una combinación de imagen y texto, los cuales se amplifican y potencian mu-



6. Retrato de Andrea Alciato y portada de su *Emblematum Liber* de 1532.

tuamente a la vez que sirven para transmitir una idea, una enseñanza o un pensamiento (Maceiras, 2015: 121).<sup>5</sup> Entraría por tanto dentro de la categoría de la emblemática, manifestación literaria culta de orígenes tardo medievales, pero que se desarrolló con extraordinaria energía a partir de la publicación en 1531 del *Emblematum Liber* de Andrea Alciato (López, 2014: 146). Este libro, quizá uno de los de mayor éxito de toda la historia de la cultura europea con más de 175 ediciones, fue en realidad el resultado de una serie de vicisitudes que lograron recoger el espíritu de una época, la del siglo XVI, ansiosa por los saberes antiguos y amante de los juegos visuales (Bernat, Cull, 1999: 15). El éxito de esta publicación fue inmediato, y como si hubieran estado esperando durante décadas a que un fenómeno como este apareciera, decenas de humanistas de toda Europa se lanzaron a aportar sus propios emblemas y repertorios. Ahora bien, la fiebre por los emblemas no se quedó en el ámbito de la cultura

<sup>5</sup> Pueden distinguirse tres componentes fundamentales en los elementos emblemáticos: el lema, la imagen y el epigrama. El primer elemento también es denominado *motto*, *inscriptio* o *tittulus*, y es la frase que sintetiza el concepto a transmitir de manera directa, breve, aguda, equívoca y enigmática, para así reforzar el misterio inherente a todo emblema. Es más que interesante resaltar que el mote del medallón almanseño está escrito en latín, cuando en aquella época la elección de esa lengua no era ni mucho menos lo más habitual. De hecho, tan solo el 15% de todos los emblemas españoles entre 1511 y 1629 estaban redactados en dicho idioma, siendo principalmente ejemplos de reyes y monarcas, lo que demuestra de nuevo las aspiraciones cultas de Don Alonso de Pina. La parte figurativa del emblema es la imagen o cuerpo, llamada así mismo *pictura*, *icon*, *imago* o *symbolon*. Se trata obviamente de la ilustración que enriquece visualmente al mensaje, normalmente estampada a partir de alguna técnica de grabado para, más tarde, salir del ámbito de lo meramente libresco y colonizar otros campos. El tercer elemento es el epigrama, conocido también como *suscriptio* o *declaratio*. Este comenzó con unos versos que profundizaban en el mensaje a transmitir con el objetivo de explicar definitivamente el concepto, para más adelante aparecer también en prosa y aumentar de tamaño.

literaria, pues se emplearon también en la decoración de numerosos ámbitos como el teatro, las portadas de libros, los pasquines satíricos, las marcas de impresor, o incluso elementos arquitectónicos como en el caso de la residencia de Don Alonso de Pina (López, 2012: 38).

El caso español fue ligeramente diferente. Por mor de las restricciones que Felipe II impuso a las imprentas españolas en favor del editor flamenco Plantin, la emblemática no tuvo una fácil difusión a través del canal tradicional que eran los libros impresos. Es por ello que el medio de transmisión más importante de las imágenes emblemáticas en España fueron las arquitecturas efímeras construidas con motivo de exequias, fiestas señaladas, o entradas triunfales a alguna ciudad. Por desgracia nada de todo aquello ha sobrevivido más allá de alguna estampa y de las descripciones textuales de los catafalcos o los arcos triunfales. De hecho, hubo que esperar a 1581 para ver el primer libro de emblemas en lengua castellana, el *Empresas morales* de Juan de Borja publicado en Praga, y hasta 1589 para encontrar un repertorio publicado por una imprenta española, el *Emblemas morales* de Juan de Horozco, el cual vio la luz en Segovia (Bernat, Cull, 1999: 15-16). Todo esto hace todavía más excepcional el medallón de la Casa Grande, pues no en vano se encargó, diseñó y talló en un momento en el que la única inspiración debieron de ser, por fuerza, repertorios escritos en otras lenguas como el latín, el italiano, el francés o el alemán.

Teniendo en cuenta las clasificaciones tipológicas del mundo emblemático, parece claro que el medallón de Alonso de Pina es una empresa personal destinada a transmitir un mensaje simbólico asociado a su persona, con una intención claramente identificadora y manifiestamente heroica (López, 2012: 42). La búsqueda de posibles modelos para la empresa ha resultado ser de enorme dificultad pese a las facilidades que actualmente existen de cara a la consulta en línea de decenas de repertorios digitalizados. Se han revisado treinta y tres volúmenes con emblemas y empresas desde 1531 hasta 1575, fecha de construcción de la casa, y otros veintisiete de fechas posteriores hasta 1697, por si en algún repertorio más moderno pudiera aparecer alguna pista. Sin ánimo de exactitud, los sesenta repertorios consultados suman más de un millar de emblemas, jeroglíficos, divisas y empresas diferentes, y en ninguno de ellos se ha podido encontrar un ejemplo que compartiera lema e imagen con el de la residencia de Alonso de Pina. Es por ello que puede afirmarse que la empresa de la Casa Grande fue ideada ex profeso para el edificio, bien fuera por el propio Don Alonso, persona al parecer culta y con saberes cercanos al mundo clásico, o por algún colaborador, quizá incluso el arquitecto del

edificio. Pese a no haber podido encontrar un modelo exacto para la empresa personal de Alonso de Pina, es muy probable que el creador de la divisa se inspirara en alguno de los repertorios que podría consultar e incluso poseer. Si se tiene en cuenta que el mote *ITA SEQVENDA VIRTVS* no aparece en ninguno de los volúmenes consultados, es evidente que para buscar paralelos haya que centrarse en la imagen del sol y de las plantas que se vuelven hacia él.

En los más de treinta repertorios consultados anteriores a 1575 la figura del sol representado con rostro humano es bastante común, si bien no tanto asociado a alguna planta o flor que se gire o incline hacia él. Aparecen numerosos emblemas en los que el disco solar se asocia al personaje mitológico de Ícaro, a su osadía y a las consecuencias de sus actos, así como a otras variadas escenas y composiciones, pero hay muy pocas en las que el sol aparezca en un esquema similar al del medallón almanseño. De antes de la fecha de construcción del palacio pueden destacarse tres emblemas de entre 1544 y 1551, los tres franceses y con algunas similitudes formales con el medallón de la Casa Grande. Son el del literato Guillaume de la Perrière en su obra *Theatre des bons engins* (Perrière, 1544: LXXII), el del poeta Maurice Scève en *Délie, objet de plus haute vertu*, (Scève, 1544: 67), y por último el del religioso Claude Paradin en *Devises heroïques*, de 1551 y publicado en Lyon (Paradin, 1551: 29).

En los tres ejemplos el sol se convierte en fuente de energía vitalizadora para las plantas representadas, y al menos en el caso del emblema amoroso de Maurice Scève, la composición circular con las flores que se vuelven hacia el sol en el lado izquierdo, son de enorme parecido con el caso almanseño.



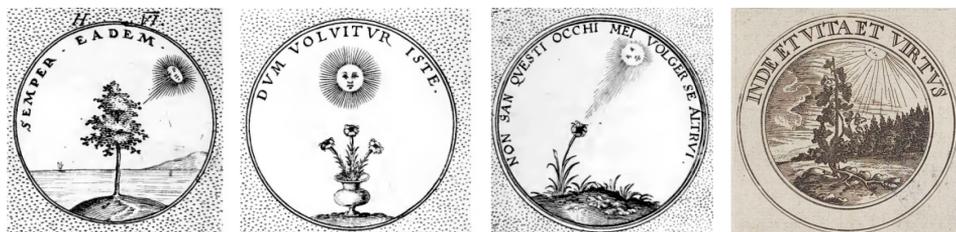
7. Emblemas anteriores a 1575 en los que el sol aparece junto a plantas y árboles.

De después de 1575 podrían citarse muchos más emblemas y empresas, pero se hace necesario destacar algunos como uno de las Empresas de Scipione Bargagli con una composición circular y una disposición del lema muy similar al medallón de Alonso de Pina (Bargagli, 1594: 240); dos también circulares del *Symbolorum & emblematum ex re herbaria desumptorum centuria vna* de



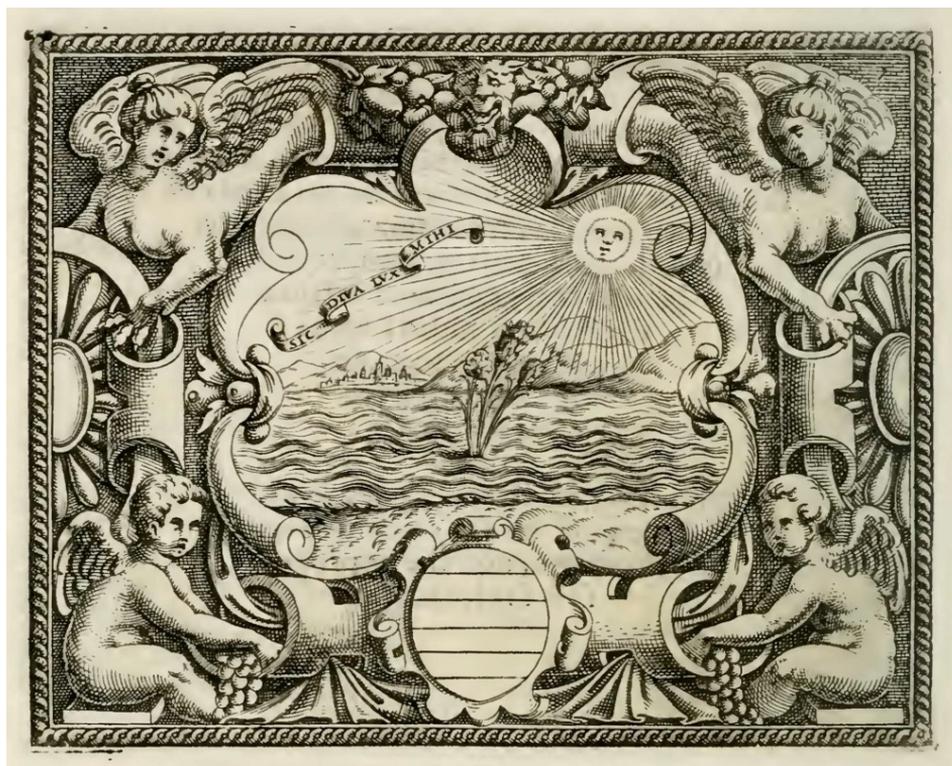
8. Emblema de Scipione Bargagli de 1594 con un esquema similar al almanseño.

Cameranius (Cameranius, 1590: 37 y 39); varios más del *Symbola diuina* de Typot (Typot, 1601: I 64; II 54 y III 139); y por último uno de 1697, publicado por Anthony Schouten en su *Emblèmes Ou Devises Chrétiennes* (Schouten, 1697, 12). Se trata tan solo de unos cuantos ejemplos que permiten observar de qué manera este tipo de composiciones protagonizadas por el sol y algún elemento botánico iba haciéndose más habitual según iba pasando el tiempo, lo que vuelve a incidir en el carácter excepcional y pionero del medallón de la residencia almanseña.



9. Emblemas posteriores a 1575 en los que el sol aparece junto a plantas y árboles y en composiciones circulares semejantes a las de la Casa Grande de Almansa. De arriba abajo, dos ejemplos de Johannes Cameranius, tres de Typot y uno de Schouten.

Pero quizá sí que hay una divisa de antes de 1575 que pueda dar alguna pista para entender el mecanismo de creación de una empresa como la de Alonso de Pina IV, pues, aunque no puede ser considerado el prototipo exacto para el medallón de Almansa, bien podría ser una especie modelo a partir del cual se desarrolló. Se trata de una empresa recogida por el italiano Girolamo Ruscelli en su obra *Imprese Illustri*, publicada en la década de 1560 y con numerosas reediciones en años posteriores. En este repertorio de empresas se recopilan decenas de divisas de dignatarios y dignatarias de toda Europa, con unas detalladas estampas rodeadas de marcos decorativos de más que evidente manierismo.



10. Empresa de Ferrante Carafa en las *Imprese Illustri* de Girolamo Ruscelli.

Ahora bien, la empresa más interesante para esta investigación es la dedicada a Ferrante Carafa, marqués de Santo Lucido, nacido en 1509 y proveniente de una muy ilustre familia de orígenes napolitanos, quien en 1535 fue presentado al emperador Carlos V para más tarde llegar a servir militarmente en el ejército imperial en campañas en Piamonte, Provenza e incluso contra los turcos en Trípoli (Ruscelli, 1566: 216-218). El interés proviene tanto de la imagen como del epigrama explicativo en lengua

italiana que lo completa, aunque no así del motto, pues en la empresa de Ferrante el que aparece es SIC DIVA LUX MIHI, pudiendo ser traducido como “luz divina es esta para mí”. Ahora bien, la composición es prácticamente idéntica a la del medallón almanseño, con unas plantas en la parte inferior izquierda que se giran e inclinan hacia un pequeño sol situado en el ángulo superior derecho. En definitiva, en todos los repertorios analizados anteriores a 1575 esta es sin lugar a dudas la empresa que más similitudes figurativas presenta con el ejemplo almanseño.

En lo que respecta al epigrama explicativo, este resulta también de cierta relevancia, pues expone una serie de relaciones entre Ferrante Carafa y Carlos V que pueden llegar a ser esclarecedoras, o cuánto menos inspiradoras. En dicho epigrama se alaba la figura del marqués diciendo que era ducho tanto en las armas como en las letras, y que siendo todavía muy joven encargó que le idearan esta empresa. En ella se vería realmente una planta de loto saliendo del río Eúfrates, planta que, según los antiguos, seguía al sol en su recorrido celeste diario. En el segundo párrafo, Ruscelli explica que la hierba simbolizaría al propio Ferrante, mientras que el sol sería sin duda el emperador Carlos V, a quien el primero habría tenido siempre como guía y le habría servido de inspiración y modelo, insuflándole fuerzas y ánimo como el mismo sol hace con las plantas y las flores. ¿Se inspiró directamente Alonso de Pina en esta empresa para encargar la suya algunos años después de que se publicara el *Imprese Illustri* de Ruscelli? Seguramente sea osado afirmar algo así, pues ello presupondría que al menos un ejemplar de dicho libro fue visto en algún momento por el prohombre almanseño o por aquel a quién este le encargó el diseño de su empresa. Lo que sí parece evidente es que existen suficientes paralelismos y concomitancias entre las dos empresas como para poder lanzar una hipótesis que las enlace y explique definitivamente el mensaje que Alonso de Pina pretendió transmitir en la fachada de su palacio. La interpretación pasa por dos fases. En primer lugar, es necesario descubrir a qué quiso aludir Alonso de Pina en su empresa con los brotes que aparecen en lugar del loto. Por otro lado, hay que dilucidar a quién o a qué quería asociar la imagen del sol en su medallón. La clave para la primera cuestión puede residir en sus apellidos. Como se ha analizado, sus dos apellidos principales, y a los que reserva el lugar preeminente en numerosos espacios de la casa palacio, son Pina y Tárraga, los cuales se representan heráldicamente con piñas de pino y plantas de taray respectivamente. Ambos apellidos aluden a elementos botánicos, por lo que la aparición en el medallón de los brotes vegetales que se curvan hacia el sol podría querer indicar que es su propia familia y sus descendientes los

que deben moldearse y crecer por efecto benéfico de esos rayos solares. De ese modo la virtud que debe permanecer es la de la propia familia, la de su estirpe, sus privilegios y su importancia en la Almansa de finales del XVI.

¿Y a quién o a qué debe seguir la familia como las plantas siguen al sol para crecer y permanecer siempre fuertes y virtuosos? Esta cuestión plantea más interrogantes y dificultades que la primera, e incluso pudiera ser que la pregunta no tuviera una única respuesta. ¿Es el sol el propio Alonso de Pina a quién su familia debe seguir como guía para no perder nunca su dignidad? ¿Está relacionado el sol con la figura del busto del tímpano superior que representa simbólicamente a Pina como Escipión? ¿Es por tanto Escipión el verdadero modelo y paradigma tanto para Alonso de Pina como para el resto de su descendencia?

Pasando a analizar la cuestión de la aplicación de esquemas emblemáticos en edificios renacentistas hispanos, otra nueva pregunta parece imposible de evitar. ¿Es tan común como podría parecer el introducir estas empresas en la arquitectura de la España de los siglos XV y XVI, o de nuevo la Casa Grande puede revelarse como un caso realmente sorprendente y singular, mucho más teniendo en cuenta una localidad como la Almansa de aquellos años? Pese a que en todas las fuentes bibliográficas especializadas se hace continua alusión al empleo de este tipo de elementos en la arquitectura de finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento, lo cierto es que su aparición no es lo habitual que cabría esperarse (García, 2016; López, 2012; Maceiras, 2015). Además, en muchas ocasiones lo que aparecerá en los edificios no serán emblemas o empresas independientes como en Almansa, sino más bien elementos emblemáticos asociados a representaciones heráldicas. Aun así, la lista de posibles paralelos es más que interesante para poder contextualizar la relevancia de la Casa Grande en relación a algunas de las obras más representativas de aquel momento, y esta se dividirá en dos grandes grupos.

Dentro del primero, centrado en representaciones emblemáticas íntimamente relacionadas con la heráldica, quizá uno de los primeros y más interesantes ejemplos sea la burgalesa Casa del Cordón, mandada construir por Don Pedro Fernández de Velasco y Manrique de Lara y su esposa doña Mencía de Mendoza y Figueroa, a la sazón condestables del reino de Castilla por aquel entonces. Sobre la adintelada puerta principal aparecen los blasones de los constructores acompañados por dos elementos que pueden ponerse en relación con el ámbito de las divisas: un cordón que rodea los escudos y forma una especie de tímpano triangular

sobre la puerta, y un sol radiante con el monograma de Cristo en su interior (Fernández, 2016: 115). Los condestables de Castilla lo incluyen en posición predominante en su palacio y lo acompañan del sol radiante, el cual oficiaría como divisa personal de los nobles. En el mismo edificio, a estos dos ejemplos viene a sumarse otro símbolo como son las granadas en forma de manajo que el monarca Enrique IV empleó durante años como empresa personal. Estas frutas, normalmente de oro sobre sinople, simbolizarían la idea que el rey castellano tenía sobre el oficio de gobernar, pues no en vano suelen ir acompañadas del *motto* “Agrodulce” o “Agrodulce es reinar” (Martínez, 2014-2015: 188-189). Por último, otro caso paradigmático de esta fusión a finales de la Edad Media de símbolos emblemáticos y elementos heráldicos se encuentra en la fachada del monasterio de El Parral de Segovia, finalizado antes de 1529. En el hastial de este monasterio de fundación real, el segundo marqués de Villena Diego López Pacheco mandó tallar su blasón y el de su mujer Juana Enríquez, apareciendo junto a las armas del primero dos manojos con tres cardos floridos cada uno, flor que el hijo de Juan Pacheco empleaba como divisa personal (Martínez, 2014-2015: 192-193). Estos tres ejemplos comentados no hacen más que incidir en un hecho destacable como es que el diseño y uso de estas divisas y empresas estaba destinado a las más altas capas de la sociedad tardomedieval, pues no en vano son reyes, condestables y marqueses los que hacen buen uso de este tipo de lenguaje.



11. Escudo de Diego López Pacheco en el monasterio segoviano de El Parral. Se aprecian perfectamente los dos manojos de cardos que flanquean el blasón. (Fotografía: Óscar J. Martínez García)

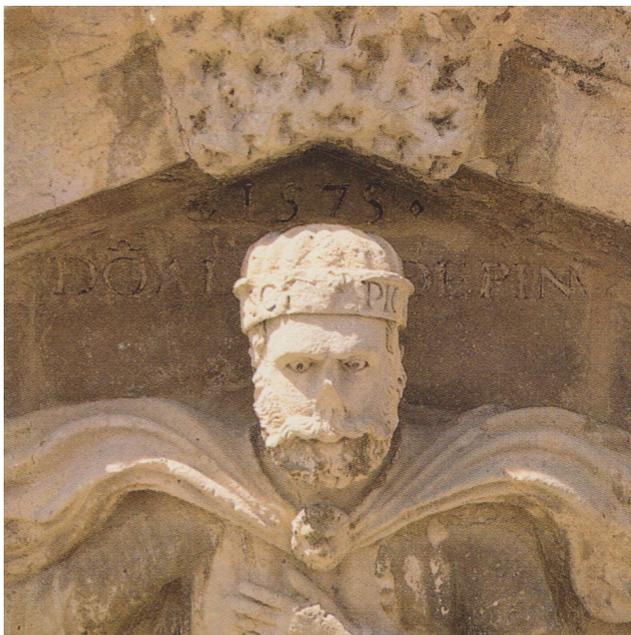
Ya plenamente renacentistas son los ejemplos en los que lo emblemático se muestra con mayor independencia, de modo similar a lo que ocurre en el caso almanseño. Sin duda el más interesante en lo que a la utilización de componentes emblemáticos en la arquitectura se refiere, son los relieves del claustro de la Universidad de Salamanca. Realizados probablemente entre los años 1500 y 1530, cinco de los siete enigmas representados están directamente relacionados con jeroglíficos extraídos de la *Hypteronomachia Polifili*, novela escrita por el italiano Francesco Colonna en la segunda mitad del XV y publicada por vez primera en Venecia en 1499 en la célebre imprenta de Aldo Manuzio (Gabaudan, 1998). Pese a que se trata de jeroglíficos y no de empresas o divisas, no cabe duda de que es importante traer a colación estos relieves, pues ponen de nuevo de manifiesto el nivel cultural tan alto que supone encargar un medallón como el que Alonso de Pina decidió colocar en el centro mismo de la fachada de su palacio almanseño. La Casa Zaporta de Zaragoza, construida alrededor del año 1550, es otra muestra extraordinaria de fusión de elementos emblemáticos, mitológicos y astrológicos (Sebastián, 1983: 10). Mandada levantar por Gabriel Zaporta, banquero de Carlos V de origen judío, lo más relevante de cara a este estudio se localiza en el patio, afortunadamente salvado tras verdaderas peripecias y sorprendentes hechos. Tal y como algunos investigadores han puesto de relevancia, la influencia de Alciato y sus emblemas es patente en algunos aspectos de la decoración, lo que la pone en relación con el círculo de obras que se vienen analizando durante las últimas líneas (Álvarez, 2012: 192).

Por último, es necesario hacer referencia a la que quizá sea la empresa o divisa más conocida de todo el siglo XVI: las dos columnas con el lema de Plus Ultra del emperador Carlos V. Símbolo archiconocido del monarca, estas dos columnas simbolizan las que Hércules habría colocado a ambas orillas del estrecho de Gibraltar para indicar a los marineros que no intentaran navegar "más allá". Sin embargo, al emblema de Carlos V se le añadieron numerosos significados que venían a engrandecer su figura cuasi mítica (Arroyo, Vázquez, 2011: 31). Esta divisa fue reproducida en incontables ocasiones en todo tipo de soportes y manifestaciones, por lo que no es extraño poder encontrarlo aplicado a la arquitectura. Sin ánimo de exhaustividad, del siglo XVI pueden citarse los casos de la puerta del monasterio de Santa María la Real de Nájera, construida entre los años 1522 y 1542, del Palacio de Carlos V en la Alhambra granadina, donde aparece decorando los pedestales del segundo piso de la fachada principal, o el de la catedral de Almería, en cuyo hastial pueden encontrarse hasta dos de estas empresas flanqueando el escudo imperial que

remata la fachada (Nieto, Morales, Checa, 1989: 103). Como se ha visto durante las últimas páginas, Don Alonso de Pina IV era perfectamente conoedor de algunas de las claves más doctas de la cultura renacentista de su momento, y fue capaz de encargar un elemento tan representativo en aquel entonces como una empresa personal para ser colocada en el centro mismo de la fachada de su monumental casa palacio.

## 6. EL BUSTO DEL FRONTÓN TRIANGULAR

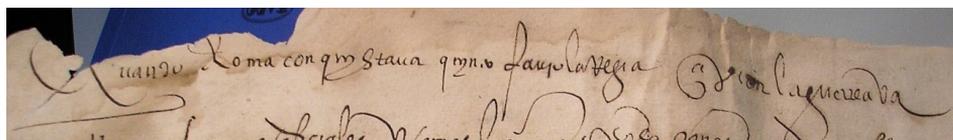
Todo el conjunto del hastial concluye con el busto en altorrelieve que domina el espacio triangular del tímpano superior. Con la mano izquierda sobre el pecho y la derecha en gesto de saludo, viste prendas contemporáneas y una ancha capa que se cierra en torno a su cuello mediante un broche con forma de cabeza de león. Dirigiendo la mirada al frente, este personaje barbado e hierático presenta dos inscripciones de tremendo interés: una en la cinta que le rodea la cabeza, en la cual puede leerse claramente el nombre de “ESCIPIÓN”; y otras dos tras el busto, casi invisibles desde la calle: el nombre de Alonso de Pina y la fecha de 1575. Estos epígrafes sugieren que se trata del mismo Don Alonso asimilado a su ideal heroico a modo de retrato simbólico, pues existen varios detalles que apoyan esta asimilación entre Don Alonso y Escipión que merecen ser comentados. En primer lugar la educación clásica a la que pudo acceder debido a su condición de miembro de la alta sociedad almanseña, a lo que hay que sumar la cultura y alto conocimiento de los clásicos que debían de estar presentes en su familia, con la muy probable presencia en casa de una biblioteca de autores de la



12. Busto e inscripciones en el tímpano.  
(Fotografía: Cecilio Sánchez).

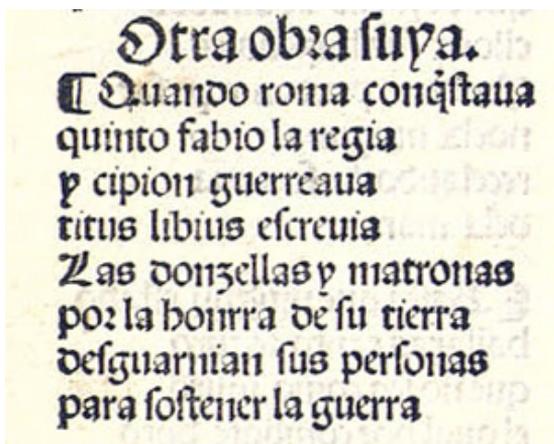
Antigüedad. Ello explicaría el que una esclava propiedad de su padre, madre de al menos tres niños entre los años 1531 y 1547, tal y como consta en los libros de actas bautismales de la parroquia de la Asunción de Almansa, se llamara Polixena. Dicho nombre proviene de la princesa Políxena, hija del rey de Troya Príamo y más tarde convertida en la amada del mismo Aquiles.

Otro detalle de extraordinario interés aparece en el libro de actas capitulares de 1565 a 1573 (Legajo 1302, AHMA), precisamente el periodo previo a la finalización en 1575 de la casa palacio. En el reverso de su portada figura una anotación a mano que dice: "*Quando Roma conquistaua Quyncto Fauio la regia Çipion la guerreava*".



13. Detalle del libro de actas capitulares con la frase referente a Escipión.

La cita está extraída de la *Exclamación y querella de la gobernación*, una de las más conocidas muestras de poesía protorrenacentista castellana y obra del poeta lírico cancioneril Gómez Manrique, tío del célebre Jorge Manrique. Esta composición lírica fue un texto muy popular a finales del siglo XV y ya desde 1511 se podían encontrar ediciones impresas, siendo una de las primeras la llevada a cabo por el impresor Cristóbal Coffman en Valencia en 1511 dentro del *Cancionero general de muchos y diversos autores* compilado por Hernando del Castillo. Probablemente su presencia fuese debida al mismo escribano del concejo, custodio de los libros de actas, como indica el que a continuación figuren tres líneas del traslado de una carta. En circunstancias normales esta frase pasaría desapercibida si no fuera por encontrarse en un libro que pasó por las manos de Don Alonso de Pina IV, ya que en sus páginas interiores estampó su



14. Página del Cancionero general de muchos y diversos autores en la que es visible el comienzo de la estrofa manuscrita en las actas almanseñas.

firma y rúbrica en muchas ocasiones como oficial del concejo (regidor, alguacil mayor e incluso alcalde ordinario fueron algunos de los cargos que ostentó durante su longeva vida). Con dicha cita manuscrita parece quedar claro que el Escipión representado en la Casa Grande debe ser Publio Cornelio Escipión Africano, nacido en el año 236 a.C. y que alcanzó fama gracias sobre todo a su participación en la Segunda guerra púnica contra los ejércitos cartagineses de Aníbal, a los que derrotó en la célebre batalla de Zama en el año 202 a.C. De esa contienda le sobrevino el sobrenombre de Africano, y gracias a su comportamiento ejemplar se convirtió en modelo de general victorioso, así como de hombre de estado virtuoso, pues renunció a ser nombrado cónsul y dictador vitalicio. Pese a postreras maniobras de desprestigio de su figura durante la última etapa de su vida, el Africano alcanzó prestigio ya durante los siglos del Imperio como paradigma de comportamiento virtuoso, reputación que perviviría durante los largos siglos de la Edad Media para rebrotar con extraordinaria energía durante el Renacimiento. Es precisamente esta consideración de la figura de Escipión como héroe clásico y portador de toda una serie de valores la que constituye la clave de su incorporación en la Casa Grande de Almansa, pues con ello Alonso de Pina IV no hacía otra cosa más que continuar una tendencia humanista que venía desarrollándose desde hacía más de un siglo. En efecto, los valores de virtud y valor militar, hombría perfecta, prudencia y clemencia fueron asociados a Escipión desde comienzos del Renacimiento, como consecuencia de su aparición en fuentes clásicas y prerrenacentistas. Así, Cicerón, Salustio y Tácito lo tenían en la más alta estima (López, 1994: 21), y Petrarca en sus *Triunfos* lo coloca a la derecha de la Fama, mientras que Julio César se colocaría en el lado opuesto (Gabaudan, 1998: 39-98). Todo esto provocó que el Renacimiento hispano también tuviera en Escipión uno de sus modelos a la hora de moldear el ideal de héroe, junto a otras figuras históricas clásicas como Alejandro, Julio César o Augusto, medievales como Carlomagno, o incluso míticas como el consabido Hércules. Todos ellos aparecen en numerosos programas iconográficos que comienzan a poblar palacios, casas nobiliarias, ayuntamientos, concejos y edificios religiosos, configurando una galería de celebridades a las cuales pretenden paragonarse los comitentes de las citadas construcciones. De ese modo, las referencias literarias en las que aparece Escipión el Africano durante finales de la Edad Media y los comienzos del Renacimiento español son numerosas y de marcada importancia. Aparte de la ya citada de Gómez Manrique, en las célebres *Coplas a la muerte de su padre* de su sobrino Jorge Manrique también aparece la figura del Africano asociada al concepto de virtud, lo

que no deja de ser de gran interés si tenemos en cuenta que el *motto* de la empresa de Don Alonso tenía como tema central el de la continuidad de la virtud familiar.<sup>6</sup> Las referencias literarias no se agotan obviamente con la familia Manrique, pues Escipión aparece también en obras de Garcilaso, Cervantes o Quevedo, por citar tan solo algunos de los más insignes representantes de las letras hispanas que aluden al cónsul romano. Por la cronología del palacio son muy interesantes los casos en los que el Africano es citado por Garcilaso, pues son ejemplos que bien pudo conocer Don Alonso de Pina o quien fuera que ideó y diseñó el programa iconográfico de la casa palacio (López, 1994: 23).<sup>7</sup> Garcilaso asocia la figuras del Africano y de Carlos V, llegando a denominar al emperador como un nuevo Escipión, ambos en calidad de militares triunfadores en suelo tunecino, el primero frente a los elefantes de Aníbal y el segundo frente a las tropas del pirata otomano Barbarroja (Gabaudan, 1998: 39-98).

Para analizar en profundidad el busto escultórico del frontón se hace necesaria una aproximación doble, estudiando en primer lugar la naturaleza última de las inscripciones antes comentadas, para acabar buscando paralelos arquitectónicos del empleo de la figura del cónsul romano en otras obras de la misma época. La primera de ellas, ESCI-PION, está grabada en la misma cinta que corona la cabeza del busto y al cual parece identificar en un primer acercamiento. Se halla dividida en dos partes, ambas con igual número de letras y sílabas, ESCI / PION, y cada una situada en los laterales de la filacteria sobre los dos parietales del cráneo del héroe, lo que dificulta una correcta visión y lectura desde el frente. Parece adivinarse además la existencia de una marca o signo en el frontal de la cinta que actuaría como elemento separador entre ESCI y PION, tal vez similar a una V, aunque su mal estado no permite una plena identificación. De cualquier manera esta división en dos causa una visión fragmentada desde el frente, muy extraña pues precisamente este punto de vista frontal (y a la misma altura del tímpano) es el único que permite apreciar la totalidad del conjunto de elementos, ya que desde cualquier otra posición lateral o inferior el busto impide siempre la visión completa de parte de las otras dos inscripciones. Por la misma razón esta partición en dos origina también la imposibilidad desde cualquier posición de ver en su totalidad la palabra completa de ESCI-PION, obligando al espectador

<sup>6</sup> Así, en los versos que inician el capítulo XXVII de la inmortal obra de Manrique, puede leerse como el poeta asocia a su padre difunto con algunos personajes del mundo clásico romano al decir: En ventura Octaviano / Julio César en vencer / Y batallar; / en la virtud, Africano.

<sup>7</sup> Las obras en las que Garcilaso cita a Escipión Africano son *Églogas* II-1549-1557, y *Sonetos* XXXV.

a desplazarse primero a un lateral y luego al otro para poder leerla íntegramente. Todo lo cual podría haberse evitado con la sencilla unión de las cuatro sílabas y la supresión del espacio vacío y signo divisorios del frente de la cinta, lo que significa que está hecho a propósito por ser la voluntad del arquitecto (o del promotor), y muestra de nuevo la existencia de un estudio previo perfectamente estructurado, seguramente consistente en un artificioso juego visual muy propio del gusto manierista del momento.

La segunda inscripción consiste en el nombre del propietario y promotor del edificio, Don Alonso de Pina<sup>8</sup>, y se encuentra en segundo plano a espaldas del busto, lo que la hace prácticamente invisible al espectador casual de la calle. Sin embargo sus aspectos formales son mucho más interesantes que los del epígrafe anterior pues parecen dotarla de una mayor preeminencia. De nuevo es evidente la existencia de un estudio previo del conjunto con objeto de adecuar el texto al área disponible, lo que en la práctica significaba evitar el espacio inmediatamente detrás del mismo busto. Ello se resolvió dividiendo el texto asimismo en dos partes, lo cual creaba el problema añadido de restringir aún más el espacio disponible para las cuatro palabras de la inscripción. Una posible solución

a este inconveniente hubiera sido disminuir el tamaño de las letras, aunque al precio de dificultar aún más su visión y lectura. Sin embargo nada de esto ocurre, al contrario, el tamaño de las letras es algo mayor que el de las de ESCIPION, debiendo entonces adoptarse otro tipo de medidas propias de la escritura libraria para una correcta colocación en el área disponible. Todas estas circunstancias habrían de condicionar forzosamente las características



15. DO. Inicio de la inscripción con el nombre de Don Alonso de Pina. (Fotografía: Paulino Ruano Díaz).

gráficas de la inscripción con el fin de ahorrar espacio, dotándola así de carácter paleográfico, de escritura sobre papel o pergamino más que en piedra. Y es precisamente a través del análisis paleográfico como se advierten varios puntos de interés. Primeramente en el tratamiento (DON), que presenta la elisión de la letra final, la N, apareciendo como DO, lo que se marca a la manera de la escritura libraria con un signo superior para

<sup>8</sup> La hipótesis de que no solo haga alusión al Alonso de Pina IV sino también al fundador del mayorazgo del mismo nombre no debe ser a priori descartada.

establecer dicha elisión de la letra nasal, similar al del último carácter del alfabeto griego: Ω.

También el nombre propio se presenta abreviado a la manera de la escritura libraria de la época, marcada con una "o" superpuesta a la vertical de la L y hoy casi perdida: AL<sup>o</sup>.

El último elemento de interés lo constituye la postrera palabra de la inscripción: PINA. Debido a la falta de espacio ante la presencia de la moldura, el maestro lapicida se vio obligado a usar el último trazo vertical de la N como el primero de la A siguiente. De esta manera se desfigura la forma original de la A como se ve en la imagen 17, distinguiéndose claramente de la misma letra de la imagen superior, la de AL<sup>o</sup>.



16. AL<sup>o</sup>. Parte central de la inscripción con el nombre de Don Alonso de Pina. (Fotografía: Paulino Ruano Díaz).

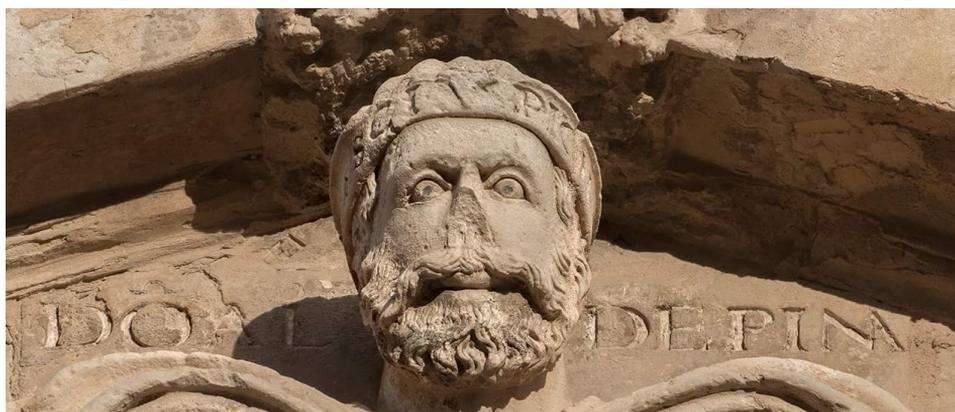


17. PINA. Final de la inscripción con el nombre de Don Alonso de Pina. (Fotografía: Paulino Ruano Díaz).

Finalmente cabe referirse a la fecha, formada por el año de 1575 en números arábigos y con dos signos romboidales o con forma de diamante que la enmarcan. Se encuentra encajada en el ángulo superior del frontón justo encima de la cabeza del busto, lo que impide su visión desde la calle, pudiendo ser vista únicamente desde una posición frontal y elevada a la misma altura. Una característica que se extiende al conjunto de elementos, como ya se ha establecido, y que es muy interesante por cuanto el maestro lapicida parece renunciar a uno de los tres objetivos de toda inscripción como es la publicidad. Al situar los epígrafes con la fecha y el nombre de Don Alonso en la parte más elevada de la fachada y en una posición secundaria detrás de elementos que impiden su visión, se está renunciando conscientemente a que puedan ser leídas, lo que asimismo limita otro de los objetivos, la universalidad, ya que al no poderse leer

salvo situándose a su misma altura, su mensaje no llegará a toda la población. Un inconveniente que no lo es tanto como puede parecer, pues el porcentaje de personas capaces de leer y escribir en época Moderna era mínimo. Se trata así de dos inscripciones no destinadas a ser leídas, lo que significa que es necesario averiguar su verdadero objeto teniendo en cuenta la situación y contexto de ambas.

Para ello hay que contemplar el conjunto en su totalidad y desde un punto de vista frontal elevado. Se aprecia así como el nombre de Escipión está partido en dos imposibilitando su lectura completa, aunque a la vez sí es posible observar en toda su plenitud el nombre de Don Alonso de Pina y la fecha de 1575. A ello hay que unir el mayor tamaño de la letra de ambas inscripciones, lo que sugiere su mayor importancia sobre la situada en la cinta del busto. Tal vez esta fuera precisamente la idea: debe ser Don Alonso de Pina (I o IV, o ambos) quien se halle encumbrado en lo alto de la fachada con el año de su finalización, mostrándose sin embargo como un Escipión victorioso. Un verdadero juego visual del gusto del estilo manierista de la época, cuyo mensaje sólo puede mostrarse elevándose a la par de Don Alonso de Pina / Escipión. Únicamente desde esta posición el observador podrá ser capaz de leer el conjunto de epígrafes y escultura y conocer así su significado completo, quedando oculto para aquellos situados a pie de calle. El simbolismo parece claro entonces, pues sólo aquellos a la altura de Don Alonso serían merecedores de ello y podrán conocer que quien se encuentra en la cumbre no es sino el mismo Alonso de Pina, retratado como Escipión. Un mensaje vedado para el resto, sólo capaces de ver el conjunto del segundo cuerpo formado por un blasón heráldico rematado por un busto del cónsul romano.



18. Vista aumentada del tímpano desde la plaza. Aún con un zoom moderno, el busto nos oculta la inscripción con la fecha. El nombre de Escipión se desdibuja, prevaleciendo el de Don Alonso de Pina. (Fotografía: Paulino Ruano Díaz).

Pasando a comentar las efigies de Escipión aplicadas a la arquitectura, es imprescindible apuntar que estas aparecen en algunas de las más destacadas obras renacentistas del territorio, volviendo a incidir en la importancia de contar en Almansa con un ejemplo que puede paragonarse con estas construcciones. El mayor número de representaciones de Escipión en edificios renacentistas y manieristas españoles corresponde a palacios, lo que sirve para contextualizar de manera perfecta el ejemplo almanseño. Estos palacios del XVI aspiran a configurarse como auténticos Templos de la Fama, esto es, verdaderos santuarios y centros simbólicos del mundo, desde donde debe irradiarse el valor, la virtud y la dignidad que todo prohombre renacentista pueda desear. Este tema clásico, que ya había desarrollado Ovidio en *Las Metamorfosis*, alcanzará altísimas cotas de aceptación entre la nobleza y las monarquías europeas, filtrándose desde las más altas capas de la sociedad hasta estratos de la baja nobleza como en el caso de Alonso de Pina en Almansa (Herrera, 1982: 357). Esta idea será desarrollada y sistematizada por tratadistas italianos como Alberti o Filarete, quienes llegarán a desarrollar programas arquitectónicos y decorativos para convertir al palacio en un auténtico símbolo de la virtud de reyes, príncipes y caballeros. Y es en ese desarrollo simbólico del palacio en el que la figura de Escipión vuelve a tomar relevancia tras los siglos de relativo olvido medieval. De ese modo, incluso autores en lengua española como el portugués Jorge de Montemayor en *Los siete libros de la Diana* de 1559, defienden la inclusión de imágenes de Escipión para que un palacio renacentista se convierta en un verdadero Templo de la Fama.<sup>9</sup>

Por desgracia no queda nada de la gran sala de Escipión que Don Íñigo López Mendoza mandó decorar en las reformas que encargó en el Palacio del Infantado de Guadalajara a partir de 1570, pero no cabe duda de que sería una de las más importantes para el mensaje global de las decoraciones del resto del edificio (Herrera, 1982: 357). De poco tiempo después son los extraordinarios frescos del palacio de Don Álvaro de Bazán en el Viso del Marqués, Ciudad Real. Este ciclo de pinturas, sin duda uno de los mejores del arte español de finales del XVI, fue mandado construir por el primer marqués de Santa Cruz y encargado al equipo del pintor italiano Juan Bautista Perolli, quien llegó a España en 1575, el mismo año en que se terminaba la Casa Grande almanseña (López, 2017: 138). Ya escultórico es el Escipión del palacio de los condes de Alba y Aliste, ac-

<sup>9</sup> Siguiendo a autores ya citados como Antonio Averlino Filarete, de Montemayor hace hincapié en que la figura de Escipión el Africano es fundamental en su representación de la lucha contra Aníbal, debiendo según este autor situarse estas imágenes en la zona del patio y flanqueando una estatua del dios Marte como suprema manifestación de la guerra (Herrera, 1982: 357).

tual parador de Zamora, también identificado con una inscripción como el de la casa palacio de Alonso de Pina. Este Escipión zamorano es imberbe y con una corona de laurel en lugar de la cinta del ejemplo analizado en este estudio, mostrándose de perfil dentro de un tondo, a la manera de las antiguas medallas y monedas (Vasallo, 2003-2004: 288). Ya fuera de la categoría de Templos de la Fama, existen otros ejemplos en los que Escipión completa programas iconográficos de marcada índole clasicista. Uno es el caso de la fachada de la Universidad de Salamanca, perfectamente estudiado por Paulette Gabaudan, a cuyos trabajos ya se ha hecho referencia con anterioridad (Gabaudan, 1998, Gabaudan, 2012). En este caso concreto el personaje de Escipión aparece relacionado con un evidente programa de exaltación carolino en el que también pueden encontrarse las efigies de Alejandro, César, Augusto, Trajano y Marco Aurelio, completando un auténtico abanico de personalidades de la Antigüedad clásica que servían como elementos de transmisión de ideales y virtudes asociados con el emperador Carlos. Un caso similar por la tipología del busto es el de la fachada norte de la catedral de Plasencia, finalizada en el año 1558 tal y como consta en una inscripción del propio hastial catedralicio. De nuevo aparece un Escipión de perfil, con el yelmo muy ornamentado y un semblante de marcada edad, estando acompañado en el mismo panel escultórico por san Pablo y por el héroe mitológico Hércules, completando una tríada que simboliza la ideal unión renacentista de elementos míticos, históricos y religiosos. Por último, es interesante indicar que existen también ejemplos de incorporación de la efigie de Escipión en alguna casa consistorial como la navarra de Allo, en cuya fachada puede verse la dupla Escipión/Aníbal, tan importante para la simbología renacentista tal y como ya se ha visto.



19. De izquierda a derecha, Escipión, san Pablo y Hércules en la fachada norte de la catedral de Plasencia. (Fotografía: Óscar J. Martínez García)

Universidades, casas consistoriales, catedrales, y, por supuesto, palacios y mansiones, son algunas de las construcciones clasicistas que, como se ha repasado, presentan ejemplos de la incorporación de Escipión a sus programas iconográficos. El caso de la casa palacio de Almansa es por tanto sintomático de cómo Alonso de Pina, con la elección de este personaje, pretendió elevarse por encima de sus coetáneos y paisanos, y acercarse de ese modo a la dignidad de los monarcas, los príncipes y los nobles de alta cuna a los que, por desgracia para él, no pertenecía.

## 7. CONCLUSIÓN: UNA HIPÓTESIS DE EXPLICACIÓN GENERAL DE LA ICONOLOGÍA DE LA FACHADA

Una vez repasados los elementos heráldicos, emblemáticos e iconográficos que configuran esta excepcional fachada, es hora de plantear una posible hipótesis que englobe todos y cada uno de esos factores en una explicación coherente y plausible. De ese modo podrá entenderse el palacio como portador de un discurso simbólico destinado a ensalzar las virtudes de su propietario, un Alonso de Pina que en aquel momento y gracias a este edificio podía considerarse como uno de los más importantes prohombres de la Almansa de la segunda mitad del XVI. Desde un punto de vista simbólico pueden distinguirse cuatro niveles dentro de la fachada: el histórico de las cabezas de la entrada, el heráldico del blasón, el emblemático de la empresa, y el paradigmático del busto superior que establece un modelo de comportamiento a seguir, con el concepto de *virtus* como centro de todo el mensaje. De este modo, uniendo los significados de las ménsulas antropomórficas, del escudo, de la empresa y de la figura de Pina/Escipión con su epigrafa, puede aventurarse una interpretación del mensaje de la fachada.

Así, con el fin de que la virtud de la familia pueda permanecer en el tiempo, habrá que comportarse de una manera determinada. ¿De qué modo? Siguiendo un modelo ideal, equiparándose a un paradigma de perfección que permita acercarse a la virtud perseguida para que esta se perpetúe en el tiempo. Por tanto, al igual que la planta del relieve se gira hacia el sol para conseguir su energía, la familia de Alonso de Pina deberá volverse hacia un arquetipo. Ahora bien, ¿cuál deber ser ese ejemplo modelístico de conducta? Sin duda se trata de la cuestión más peliaguda y compleja de todo el mensaje, pues si bien parece evidente que el prototipo debiera ser Escipión el Africano, quizá bajo la figura del antiguo cónsul y militar romano se escondan significados ocultos que vengan a enriquecer

el mensaje. ¿Podría ser que detrás de la alusión a Escipión se escondiera una velada referencia a la figura del emperador Carlos? Varias cuestiones abundan en esta interpretación. Por un lado, debe recordarse que, si la empresa de Ferrante Carafa pudiera haber servido como modelo para la de la Casa Grande, en ella se especifica claramente que el noble italiano tenía como prototipo de comportamiento al emperador. En segundo lugar, no hay que olvidar que Escipión y Carlos V estaban indisolublemente unidos en la mentalidad clasicista de la época, tal y como ya se ha comentado en relación a autores como Garcilaso. Además, es fundamental tener en cuenta que durante el siglo XVI el emperador Carlos se convirtió en el principal modelo de tipología heroica para personalidades de toda Europa, por lo que no sería de extrañar que el propio Alonso de Pina lo hubiera tomado como paradigma para poder conservar la dignidad de su linaje (Nieto, Checa, 1995: 292-293). Así, sería la propia virtud imperial la que debe guiar los pasos de este “héroe local”, que era como seguramente se veía a sí mismo Alonso de Pina.

Si unimos esta interpretación con la identificación como moriscos de las cabezas del primer cuerpo, Don Alonso se presentaría en su palacio como un auténtico paladín que también habría vencido al enemigo, tal y como había hecho Escipión con Aníbal en Zama, y Carlos con Barbarroja en La Goleta. De ese modo, los moriscos a los que sometería Don Alonso, serían también la representación simbólica de los cartagineses derrotados por el cónsul romano y los berberiscos sometidos por el emperador en la Túnez otomana. Por otro lado, si las cabezas son también alusiones a los enemigos que la familia había ido acumulando a lo largo de las décadas en la propia localidad, las connotaciones se amplían y llegan a afectar directamente al mismo edificio y a su valoración. De esta manera la construcción de la casa palacio debió de incrementar aún más si cabe la antipatía y recelos del resto de las elites almanseñas hacia Don Alonso de Pina, sentimientos que se trasladarían con casi total seguridad hacia la misma residencia, la cual seguramente no fuera bien recibida. Ello explicaría lo ocurrido en 1586, once años después de su finalización, al visitar el Gobernador del Marquesado la villa de Almansa durante varios días. Era necesario alojarlo a él y a su acompañamiento y para ello se eligió la casa de la viuda Catalina González. Para justificar su elección se alegaba el haberse usado dicha vivienda otras veces para tal fin, además de no existir en la villa nada mejor: *“porque en esta billa no ay otra casa mas comoda y aparejada [...] donde otra bez el señor Governador a estado aposentado”*. Sin embargo Doña Catalina se encontraba en esos momentos en la vecina localidad de Villena y su vivienda cerrada, así que era necesario enviárse-

le un correo de urgencia pues *“el señor gobernador esta esperando e que no ay otra casa donde poder estar”* (cabildo de 8/01/1586, f. 347v, caja 1304. AHMA). Es cuanto menos sorprendente que en 1586 no se tuviera en cuenta un palacio de la entidad de la Casa Grande como lugar de aposento del Gobernador ni siquiera como segunda opción, pues es difícil de aceptar que la residencia de Don Alonso no fuera la más adecuada y monumental en aquellos años finales del siglo XVI. Esta animadversión y escaso apego hacia la casa-palacio se perpetuó en el tiempo, pues en 1635 el concejo pretendía utilizarla nada menos que como almacén de armas para la importante cantidad de 1.066 picas, 800 mosquetes y 800 arcabuces *“todos con sus aderezos”* enviados por el mismo monarca Felipe IV. La causa era la ausencia permanente de su propietario, el siguiente Don Alonso de Pina, y se justificaba en *“questa en la parte mas publica y mas comoda para ello”*. Afortunadamente prevaleció el buen juicio y finalmente las armas fueron depositadas en el pósito (Arráez Tolosa, 2017: 33).

Sea cual fuere en definitiva el mensaje que Alonso de Pina quiso enviar a la Almansa de su tiempo, lo que está claro es que lo hizo mediante un edificio único en su entorno, extraordinario en su materialización, y originalísimo en sus recursos. Un edificio que se configura como una auténtica mansión de héroe local, un Templo de la Fama almanseño que utiliza la arquitectura, la heráldica, la emblemática y la escultura como herramientas para construir un mensaje simbólico de evidente clasicismo y extraordinario nivel cultural para la Almansa del siglo XVI.

## 8. FUENTES DE ARCHIVO CONSULTADAS

- Archivo Privado (AP).
- Archivo Histórico Municipal de Almansa (AHMA).
  - Caja 1302
  - Cabildo de 4/12/1569, f. 269r, caja 1302
  - Cabildo de 8/01/1586, f. 347v, caja 1304
- Archivo Parroquial de la Iglesia de la Asunción de Almansa.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T. (2012). “La puerta de Carlos V en el monasterio de Santa María la Real de Nájera. Estudio iconográfico”. *Berceo*, 163. Instituto de Estudios Riojanos, 167-264.
- ARRÁEZ TOLOSA, A. (2017). “Almansa y la monarquía de Felipe IV: la villa como lugar de paso y alojamiento de tropas”. *Colección Jornadas de Estudios Locales nº XII*. Asociación Torre Grande, Almansa, pp. 13-62.
- ARROYO ESTEBAN, S; VÁZQUEZ DUEÑAS, E. (2011). “Imagen de regia majestad: Carlos V y Felipe II en las Fuentes impresas de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”. *Pecia Complutense*, año 8, num. 15. Universidad Complutense: Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, 27-59.
- BARGAGLI, S. (1594). *Dell’Imprese di Scipion Bargagli*. Venecia: Francesco di Francheschi Senese. Disponible en: <https://archive.org/details/dellimprese01barg> [2017, 20 de diciembre]
- BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J. T. (1999). *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Ediciones Akal.
- CALVO MARTÍNEZ, J. L. (2001). Introducción, Traducción y Notas. *ARISTÓTELES, Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza Editorial.
- CAMERANIUS, J. (1590). *Symbolorvm & emblemavm ex re herbaria desvmtorvm centvria vna*. Nurenberg: Johannis Hofmanni & Huberti Camoxij. Disponible en: <https://archive.org/details/emblemavmexherb00came> [2017, 20 de diciembre]
- DE LA PERRIÈRE, G. (1544). *Theatre des bons engins*. París: Denys Ianot. Disponible en: <https://archive.org/details/letheatredesbons00la> [2017, 20 de diciembre]
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, A. (2016). “El cordón y la piña. Signos emblemáticos y devociones religiosas de Enrique III y Catalina de Lancáster (1390-1418)”. *Archivo Español de Arte*, LXXXIX. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 113-130.
- GABAUDAN, P. (1998). “La iconografía de la Universidad de Salamanca: el mito imperial”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 7, número 13. Fundación Universitaria Española: Seminario de arte Marqués de Lozoya, 39-98.
- (2012). *El mito imperial. Estudio iconológico de los relieves de la universidad de Salamanca*. Madrid: Editorial Eride.

- GARCÍA ARRANZ, J. J. (2016). "Insignias, *badges*, divisas, medallas... El universo protoemblemático, o la emblemática antes de Alciato". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 833. 11-14.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G.; SANTAMARÍA CONDE, A.; SÁNCHEZ FERRER, J. (1999). *Arquitectura en la provincia de Albacete. Estudio histórico-artístico*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- HERRERA CASADO, A. (1981). "El arte del humanismo mendocino en la Guadalajara del siglo XVI". *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, nº 8. Diputación Provincial de Guadalajara: Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", 345-384.
- LÓPEZ GUZMÁN, R.; GUZMÁN PÉREZ, M. F. (1984). "El palacio de los Condes de Cirat (Almansa)". En *Congreso de historia de Albacete*, vol. 3, 443-450. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel".
- LÓPEZ GUZMÁN, R. (1994). *El Palacio de los Condes de Cirat y el manierismo andaluz*. Cuadernos de estudios locales, nº 11. Almansa: Ayuntamiento de Almansa, Asociación Torre Grande.
- LÓPEZ POZA, S. (2012). "Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual". En *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*, R. Chartier y C. Espejo (eds.), 37-86. Madrid: Marcial Pons, ediciones de historia.
- (2014). "Fuentes de información y recursos de utilidad para el estudio e investigación de la emblemática". *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 6. Sociedad Española de Emblemática, 145-157.
- LÓPEZ SERRANO, A. (2011). "La villa medieval de Almansa: De tierra de señores a posesión del rey". *Colección Jornadas de Estudios Locales nº IX*. Asociación Torre Grande, Almansa, pp. 267-435.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. (2017). "La vida en un palacio: imágenes y datos sobre espacios masculinos y femeninos en el siglo XVI". En *La(s) casa(s) en la Edad Moderna*, 125-153. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- MACEIRAS LAFUENTE, A. (2015). *Empresas o divisas (invenciones y letras) de reyes, caballeros y eclesiásticos españoles: un catálogo basado en fuentes de 1511 a 1629*. La Coruña: Departamento de Filología Española e Latina, Facultad de Filología, Universidade da Coruña.
- MARTÍN DE VICIANA, R. (1553). *Libro segundo de la Chronica de la ynclica y coronada ciudad de Valencia y su Reyno*. Disponible en: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/manuscritBC/id/5095> [2017, 20 de diciembre]

- MARTÍNEZ LLORENTE, F. (2014-2015). "Divisas y heráldica: encuentros y desencuentros de dos realidades emblemáticas". *Emblemata*, 20-21. Institución Fernando el Católico, 171-199.
- MOLINA PUCHE, S. (2005). *Familia, poder y territorio. Las élites locales del Corregimiento de Chinchilla-Villena en el siglo XVII*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.
- NIETO, V.; MORALES, A. J.; CHECA, F. (1989). *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- NIETO ALCAIDE, V.; CHECA CREMADES, F. (1995). *El Renacimiento*. Madrid: Ediciones Istmo.
- PARADIN, C. (1551). *Devises heroïques*. Lyon: Jean de Tournes and Guillaume Gazeau. Disponible en: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/bib-desc.php?id=FPAb&o=> [2017, 3 de noviembre]
- PEREDA HERNÁNDEZ, M. J. (2013). *Almansa. Desde los Reyes Católicos hasta la transición*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa, Asociación Torre Grande.
- PRETEL MARÍN, A. (1981). *Almansa Medieval. Una villa del señorío de Villena en los siglos XIII, XIV y XV*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa.
- (2011). *El Señorío de Villena en el siglo XV*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel".
- RUSCELLI, G. (1566). *Le imprese illvstri: con espositioni et discorsi*. Venecia: Francesco Rampazetto. Disponible en: <https://archive.org/details/impreseillvstric00rusc> [2017, 23 de septiembre]
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1983). "El patio de la Infanta en Zaragoza: Lectura iconográfica". *Goya, revista de Arte*, 175-176. Fundación Lázaro Galdiano, 8-20
- SCÈVE, M. (1544). *Délie, objet de plus haute vertu*. Lyon: Sulpice Sabon for Antoine Constantin. Disponible en: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/bib-desc.php?id=FSCa> [2017, 14 de octubre]
- SCHOUTEN, A. (1697). *Emblèmes Ou Devises Chrétiennes*. Utrech: Schouten. Disponible en: <https://archive.org/details/emblmesoudevises00scho> [2017, 3 de noviembre]
- TYPOT, J. (1601). *Symbola diuina & humana pontificum, imperatorum, regum*. Praga. Disponible en: <https://archive.org/details/symbola-diuinahum13typo> [2017, 20 de diciembre]
- VALERO DE BERNABÉ Y MARTÍN DE EUGENIO, L. (2007). *Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos*. Madrid: Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid.

VASALLO TORANZO, L. (2003-2004). "Juan de Álava y Pedro de Ibarra al servicio de los condes de Alba de Aliste". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. 59-60. Universidad de Valladolid, 280-302.