

Domingo de Azcutia, carpintero, la situó en 800 ducados, y, por fin, Gonzalo Sánchez repitió fijándola en 770 ducados en quien se remató.

Este, junto con su mujer, se comprometió ante el escribano Cristóbal de Torresillas, a hacer toda la obra de albañilería, carpintería y yesería y a poner todos los materiales y pertrechos, andamios y cimbrias de su cuenta, pero se le habría de dar todo el despojo que saliese de los cuatro pilares que estaban entonces derechos. Se comprometió a dar acabada la obra para el día de San Miguel del próximo setiembre. Si para el día de Nuestra Señora de setiembre al cura y al mayordomo les pareciese que la obra no estaba hecha en términos de poder acabarse para el día de San Miguel el cura y el mayordomo podrían meter todos los oficiales que quisieran y comprar todos los materiales necesarios a costa del contratista.

El presupuesto de 770 ducados se pagaría en esta forma: 120 ducados de inmediato; 180 ducados el día que "se desembargare la dicha obra porque al presente está embargada por los señores inquisidores", el resto, o sea 470 ducados, se habría de ir pagando conforme a como fuera haciéndose la dicha obra con que se han de quedar a deber 100 ducados que se pagarían cuando la obra esté terminada. Gonzalo Sánchez y su mujer Felipa Ramos como principales pagadores y Gonzalo Berrojo, joyero, como su fiador, se obligaron con sus personas y bienes y aun con la dote y arras de la esposa, al fiel cumplimiento de este contrato<sup>6</sup>.

Estas obras debieron estar concluidas en 1578 momento en el que se pagó a Cristóbal de Amberes la vidriera "de hazia el prado solano"<sup>7</sup>. Algunas obras debieron hacerse años más adelante por cuanto en 1606 el maestro de obras Francisco Negrete se comprometió con el cura y mayordomo "para efeto de acabarla de fencer"<sup>8</sup>.

A lo largo del siglo xvi se construyó el coro alto. En el siglo xviii el arquitecto Antolín Rodríguez construyó el camarín del altar del Santo Cristo de la Espiga<sup>9</sup>.

Con las noticias aquí nuevamente aportadas, extraídas del Archivo Histórico Provincial de Valladolid se ha iluminado ese tramo de la construcción del actual templo parroquial vallisoletano de San Pedro.—LUIS FERNÁNDEZ MARTÍN.

## UN DISCURSO SIMBOLICO RENACENTISTA EN EL COLEGIO DE SAN JAIME Y SAN MATIAS, DE TORTOSA

Un estudio del tortosino colegio de Sant Jaume y Sant Macià —que tales son los nombres en catalán— tiene que apoyarse en lo que sobre el mismo tiene publicado Santiago Sebastián. Personalmente, nos complace sobremanera esta apoyatura, sobre que arriesgar a continuación una visión más amplia y por ello más discu-

<sup>6</sup> AHPV. Protocolos de Juan de Rozas, 298, 13-IV-1577.

<sup>7</sup> Vid. nota 3.

<sup>8</sup> Vid. nota 2.

<sup>9</sup> J. C. BRASAS EGIDO, "Nuevos datos sobre arquitectura vallisoletana del siglo xviii", *B.S.A.A.* (1983) p. 502.

tible. Sebastián había aportado una enumeración de la iconografía del patio de este monumento, que reputa "el más completo del siglo XVI en España"<sup>1</sup>, además de su hipótesis de que el programa pueda corresponder a una concepción del "templo de la sabiduría cristiana". Por nuestra parte, vamos a incorporar una lectura iconográfica de la portada del colegio, que no había sido efectuada entonces, así como hacer extensiva la mirada a otros aspectos del patio, que se imbrican con su esculturada sucesión de monarcas, en busca de una ambiciosa coherencia total, en la línea que el propio Santiago Sebastián ha resaltado con tanta frecuencia en sus investigaciones.

Otros han señalado las excelencias de este monumento, obra italianizante de Joan Anglès<sup>2</sup>, fundación de Carlos I en 1544 destinada a proporcionar educación a los jóvenes moriscos recién convertidos. Las obras se iniciaron en 1564, es decir, ya bajo el reinado de su hijo y sucesor, Felipe II. Su estado de conservación es relativamente bueno y ha sido objeto de una cuidadosa restauración últimamente, tras largos años de no excesivo maltrato. La desatención al colegio no ha sido acompañada, como en tantos otros casos lamentables —la seo gótica de Lérida convertida en cuartel!—, de un uso inadecuado, cuando no irrespetuoso: antes bien, este edificio ha continuado siendo lugar de estudios, hasta fecha reciente en que se desalojó del mismo una delegación territorial de la U.N.E.D.

#### DESCRIPCIÓN DE LA PORTADA DEL COLEGIO.

Los eventuales significados presentes en la iconografía de la portada del colegio de San Jaime y San Matías habrán de ser decisivos para la comprensión integral del patio que aguarda pocos pasos más adelante: portada y patio constituyen sendas unidades simbólicas indisociables, al modo como lo son la acción de "penetrar en" y la situación subsiguiente de "hallarse en" el propio recinto. Hasta el punto de que una posible contradicción que detectásemos iconológicamente entre ambas unidades nos obligaría, honradamente, a revisar toda la hipótesis de arriba abajo o incluso a desecharla.

Una elegante puerta de medio punto, flanqueada por columnas y algunas representaciones, da acceso al colegio. Entre los grutescos de su parte baja son reconocibles varios motivos castrenses, tales como cascos, hachas y escudos. Apresurémonos a comprobar que no habrá conflicto entre éstos y los demás elementos simbólicos del conjunto, habida cuenta de la concepción renacentista sobre la complementariedad de "las armas y las letras" en la configuración del perfecto caballero. Unos angelotes colocados sobre sendas pilastras junto a cada columna portan en una mano libros y en la otra frutos. Se trata de otra complementariedad: la sabiduría va pareja con la abundancia o la prosperidad.

Más prestancia iconográfica posee la otra pareja de ángeles, en vuelo éstos, que ocupa las enjutas de la puerta. Si bien su ejecución no es de bulto como los anteriores, sino en relieve, quedan más visibles y su ubicación es incomparablemente más solemne. Mientras que aquéllos revisten un carácter de comparsas, éstos se integran

<sup>1</sup> SANTIAGO SEBASTIÁN, *Arte y humanismo*, pp. 178-180. Ediciones Cátedra, Madrid, 1978.

<sup>2</sup> ARNAU PUIG, *Del Renaixement al Barroc*, pp. 58 y 60. Editorial Taber, Barcelona, 1970.

en la zona medular del discurso simbólico. Su atributo son también los libros, en este caso exclusivamente, ensartados por una especie de tridente (= poseídos). Son una especie de ángeles de la sabiduría, componentes para la custodia de la entrada a la casa donde se imparte (= acceso a la posesión de la sabiduría).

El friso que corre por encima de esta zona es importante por cuanto identificamos en su centro, inscrita en un medallón, la cabeza de Moisés. Dicho medallón está presentado por una pareja de ángeles tenantes: recurso arcaizante que refuerza el énfasis prestado a la representación que asisten. Este énfasis no se corresponde con su ejecución ni con sus proporciones: a una media distancia, Moisés pasa inadvertido. Es preciso aproximarse y fijarse mucho para distinguir los cuernos que le identifican, esto es, su atributo tradicional, evocador de la luz cegadora que desprendía su faz tras el encuentro frente a frente con Yahvé (Ex. 34, 29-30), imposible de plasmar escultóricamente de otro modo. Pese a su coherencia con el resto de este discurso simbólico, dudamos que su ideador pretendiese enriquecer el mismo con el significado de la luz en cuanto sabiduría: en tal caso, probablemente, la presencia de Moisés esplendente hubiera sido más cuidada. Con todo, queda la excepcionalidad de su emplazamiento, en el eje mismo de la portada. Más todavía: en el epicentro de su conjunto. En virtud de ello, toda la portada gravita, prácticamente en torno a esta representación. Si se contempla con este criterio, le queda subordinado incluso el grandioso escudo—su elemento más visible y más reconocible—situado inmediatamente encima. En cualquier caso, Moisés garantiza el carácter religioso de la sabiduría impartida en el colegio.

Sobre la cornisa que remata esta zona inferior de la portada campea, en efecto, el escudo imperial con el águila bicéfala, a cuyos lados montan guardia una cariátide y un atlante cuidadosamente esculpidos. En ambas extremidades de la cornisa, sendas esfinges con una especie de pebeteros sobre la cabeza: alusión a la sabiduría pagana. El correcto frontón que remata esta zona está ocupado por una cabeza no identificable.

Continuando esta revisión, según el orden ascensional que es natural en la mirada del contemplador, se reconoce en dos hornacinas aveneradas, separadas por columnitas, a los dos santos patronos del centro: Santiago, en veste de peregrino, y San Matías. Sentados en taburetes sobre las respectivas vertientes del frontón hay dos personajes de aspecto hercúleo. El deterioro les ha hecho perder los atributos que acaso hubieran zanjado su identificación. No desentona, sin embargo, el simbolismo hercúleo en tan estrecha proximidad respecto a los celestiales patronos. La relación de Hércules con la inmortalidad ha sido constante desde los orígenes de su abigarrada mitología: desde su lucha contra el mismo Hades, recogida en algunas remotas tradiciones<sup>3</sup>, hasta la aventura de las hespérides, ya aceptada generalmente y con interpretación no discutible<sup>4</sup>. Por lo demás, la literatura renacentista no fue parca en ensalzarle: "Según alegoría o moralidad, Hércules representa la victoria contra los vicios y según sentido anagógico significa el levantamiento del ánimo, que desprecia las cosas mundanas por las celestiales"<sup>5</sup>. En consecuencia, nada repugna que Hércules hubiera sido representado en la zona que en este conjunto

<sup>3</sup> H. J. ROSE, *Mitología griega*, p. 214. Editorial Labor, Barcelona, 1973.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>5</sup> SANTIAGO SEBASTIÁN, *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*, p. 60. Guara Editorial, Zaragoza, 1980.



1



2



3



4

Tortosa. Colegio de San Jaime y San Matias: 1. Portada Colegio.—2, 3 y 4. Detalles del patio.

reviste valor celestial, aunque en posesión netamente subordinada a sus compañeros en ella.

Finalmente, en la cúspide de la portada —que se ha ido estrechando paulatinamente hasta llegar a la estrechez de esta figura aislada— el remate es un ángel: la solemnidad de su colaboración obliga a valorarle mucho. En una mano empuña una espada, lo cual le convierte en custodio principal de la entrada; en la otra, una bandeja con frutos, que nuevamente deben simbolizar el provecho concreto que se obtiene en el colegio y que él soberanamente defiende. Consecuentemente con el resto, el ángel —que en cuanto ángel armado de espada sigue el arquetipo del guardián del paraíso— puede ser visto como “guardián del paraíso de la sabiduría”, en lo cual es mucho más militante que la pareja de santos, los cuales se limitan a “presidir” o “amparar” el colegio.

#### EXÉGESIS DE LA PORTADA.

De la anterior enumeración resulta que en la portada se han combinado, en engañoso desorden, elementos cristianos, paganos y monárquicos. El discurso simbólico resultante se aviene con lo que se entiende como acceso a una mansión, sede o templo de la sabiduría: hiperbólicamente, también, paraíso de la sabiduría. Que este matiz hiperbólico se imponga sobre los demás dependerá de cómo interpretemos algunos datos complementarios que seguirán.

Sea como fuere, la sabiduría que aquí se exhibe simbólicamente es patrimonio de la cristiandad, que la tutela y la defiende, pero de la que no se excluyen las herencias grecorromanas y aun anteriores (alusión de las esfinges = la sabiduría de los antiguos). Es una sabiduría propiciada por el monarca, cuya ha sido la iniciativa del centro (= el monarca en cuanto dispensador de bienes). Y realmente se concreta en unos beneficios, susceptible de ser entendidos tanto en el orden espiritual como material.

Esta “lectura” de la portada y con ella la hipótesis inicial de Santiago Sebastián se confirman en sendas inscripciones de los monumentos anejos. “*Domus Sapientiae*” reza expresamente la fachada vecina del colegio de San Jorge y Santo Domingo<sup>6</sup>. En cuanto a la fachada de la iglesia de Santo Domingo, coronada por el desafortunado escudo del obispo Izquierdo, conserva restos suficientes para reconstruir la cita bíblica de Gen. 28, 17: “*Quan terribilis est locus iste. Non est aliud hic nisi Domus Dei et Porta Caeli*”<sup>7</sup>. La vinculación entre estos edificios nos conduce a aceptar la concepción de la sabiduría misma como puerta del cielo. No olvidemos que la veneración a la sabiduría e incluso su identificación nada menos que con la divinidad misma es un legado veterotestamentario que se ha profundizado, con frecuencia e intensidad variables, por la tradición cristiana.

La introducción de la monarquía en un contexto tan sagrado es, en este caso, la anticipación de una exaltación cuasi-latrética que hallaremos con frecuencia bajo

<sup>6</sup> J. MASSIP, *El Renaixement i els Dominics, a Tortosa*, en “La Voz del Bajo Ebro”, Tortosa, 9 febrero 1968.

<sup>7</sup> Cf. J. MASSIP, *L'antiga església de Sant Doménec*, en “La Voz del bajo Ebro”, Tortosa, 16 febrero 1968.

los últimos Austrias, así como bajo los Borbones, siempre independientemente de la valía personal de cualquiera de los reyes aludidos<sup>8</sup>.

#### EL PATIO, CORAZÓN ARQUITECTÓNICO Y SIMBÓLICO DEL MONUMENTO.

Si se interpreta la portada como la réplica de un "arco triunfal", el acceso al interior del edificio y muy concretamente a su patio central queda, por una parte, solemnizado; pero, por otra parte, cargado con las reminiscencias de muy añejos simbolismos. Nos abstendremos de afirmar que éstos fueran deliberadamente invocados. Pero no puede silenciarse su presencia, al menos implícita, subterránea, por cuanto armoniza con el sentido general del monumento. El arco de triunfo romano—que el Renacimiento se aplica con entusiasmo a resucitar— había sido una última consecuencia de bien conocidos ritos iniciáticos: el paso de la puerta simboliza el ingreso en un estado superior.

Trasponer el historiado portal que hemos descrito anteriormente podía equivaler, en tal caso, a una simbólica "iniciación en la sabiduría" (= entrada en la sede donde ésta iba a ser desvelada).

De ahí que la impresión que se pretendiera como inmediatamente subsiguiente hubiera de ser ésta: una presencia de aquella sabiduría, percibida globalmente; una captación inmediata de la *totalidad* cognoscible. Más adelante, el estudio por cada alumno haría posible a éste la paulatina toma de posesión intelectual de lo que de tal modo se debía hacer presente a su ánimo "ya" cuando recién llegado.

La planta cuadrada del patio simboliza la perfección terrenal. Se ha penetrado en el ámbito de una realidad acabada, plena, que por ello es suficiente por sí misma. Este sentido se completa mediante la armonía de las arquerías, la calculada gradación de los tres niveles—planta y dos pisos— y la tan renacentista serenidad que todo el conjuntó comunica.

Además, la iconografía desarrolla sendos órdenes de la totalidad; a saber: totalidad sobrenatural, geográfica, histórica y social. El patio resulta así un microcosmos reconocible como tal no sólo a la anterior primera mirada—instantánea captadora de su forma, proporciones y ambiente—, sino también a unas sucesivas miradas, ya escrutadoras, que pasen revista a las diferentes representaciones que lo adornan. El carácter cerrado del recinto impide que la mirada o la atención se dispersen, disgregando la unidad tan bien estudiada y ejecutada.

La más evidente de todas es la totalidad temporal-histórica, en la completa sucesión de los reyes de Aragón: la serie artísticamente más cuidada y que por ello ha merecido con frecuencia el interés tanto del especialista como del visitante sen-

<sup>8</sup> Una de las formulaciones más explícitas de la cuasi-latría a las personas de los soberanos se erigió en la Casa Lonja de Barcelona, en época tan avanzada como 1789, al festejar la proclamación de Carlos IV. El gran aparato efímero no era entonces sino la réplica de un altar, con gran profusión de luces, donde las imágenes sagradas del culto cristiano habían sido simplemente cambiadas, colocando en su lugar los retratos de los nuevos reyes. Cf. FEDERICO REVILLA, "La magnificación simbólica del monarca en el cenotafio barcelonés de Carlos II", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVIII, p. 12. Zaragoza, 1984. Hemos hallado numerosos indicios de esta mentalidad a lo largo de nuestras investigaciones sobre las celebraciones públicas dieciochescas.

sible. Es una colección de bustos hieráticos, que no llegan a parecer estereotipados por la calidad de su trabajo, pero que no pretenden sino la evocación de las respectivas parejas reales, con los blasones correspondientes: cuya continuidad es un timbre de gloria para la corona de Aragón y confiere otro tipo de dignidad a este lugar, en cuanto objeto de una decisión de uno de sus últimos vástagos. El colegio se inserta así en la tradición monárquica, recibiendo de ella una noble ejecutoria. No hay que desdeñar, en otro plano, la función de recordatorio a los estudiantes de la grandeza de la corona aragonesa, de la cual habían de desprender ellos un orgullo por su pertenencia a la misma.

La totalidad geográfica viene dada por los cuatro vientos, situados en las esquinas del patio, a la altura de la arquería del primer piso. Además, orientan la situación de dicho patio, cosa altamente conveniente para la mentalidad de la época. Están representados al modo habitual, mediante cabezas con las mejillas hinchadas en acción de soplar. Su ejecución no pasa de mediocre.

La totalidad sobrenatural se desarrolla en los medallones con efigies de santos, situados en este mismo primer piso. No siempre se ha advertido la calidad notable de su ejecución, acorde con la importancia que el ideador del programa les atribuiría. Por otra parte, sendas ménsulas también en los cuatro ángulos, pero éstos en la planta baja, representan a los evangelistas.

¿Existe alguna correspondencia entre estos tres órdenes de la totalidad? La secuencia cronológica de los soberanos de Aragón nos permite comprobar que han sido alineados siguiendo el curso diario solar: es decir, la referida sucesión comienza por el ala de Levante, prosigue por el ala meridional y a continuación por el ala de Poniente, yendo a finalizar (como finaliza la jornada) en el ala septentrional. La historia del reino sería así equiparada a un periplo solar completo: noción no descabellada si se tienen presentes ulteriores asociaciones más explícitas de la monarquía con el sol.

Más problemático se hace reconocer algo semejante en el orden sobrenatural, donde habremos de forzar un tanto la voluntad exegética. Si se desea atribuir un carácter "fundamental" a los santos ubicados en el ala de Levante, aquél es indiscutible para San Pedro y San Pablo. Cuando se intentare hacerlo extensivo a San Andrés, habría que apelar al dato de haber sido, junto con su hermano Pedro, el primer vocado por Jesús<sup>9</sup>. Pero San Felipe sólo puede figurar a su lado en halago al rey, Felipe II, bajo quien se construye la obra<sup>10</sup>. En el lado Sur, plenitud del día, hallamos otros santos basilares por diverso motivo: Elías y Enoc, llamados a desempeñar un singular papel —según tradición referida al Apocalipsis— en la manifestación definitiva del Verbo, en compañía de San Juan Bautista, que lo había desempeñado en su manifestación mortal, revelando públicamente su identidad. Aquí, el santo "empotrado" artificioosamente sería Matías, presente a causa de su patrocinio sobre el colegio. En fin, ya no parece discernible una adecuación especial de la asociación de los santos Simón, Judas Tadeo, Santiago el Menor y Mateo, en el ala Oeste; y Tomás, Juan, Santiago el Mayor y Bartolomé, en el ala Norte. Todos ellos completan, eso sí, el colegio apostólico.

<sup>9</sup> Mat. 4, 18-19.

<sup>10</sup> La fachada exterior, con una puerta adovelada más bien modesta, ostenta la fecha de 1570. Cf. J. MASSIP, *El Renaixement i els Dominics, a Tortosa*, art. cit.

Por último, insinuemos una voluntad de totalidad social en la serie de cabezas esculpidas en correspondencia con el remate de las columnas de la planta baja<sup>11</sup>. ¿Se habría pretendido reunir aquí a un repertorio de gentes diferentes? En la práctica, esta diferenciación social es quizá lo único que sugiere un nexo entre ellas. Su disparidad en cuanto a calidad, estilo y técnica continúa siendo un problema sin resolver. Mientras que algunas, muy cuidadas, son cabezas casi exentas, otras son relieves planos y toscos y alguna hace pensar en una caricaturización. ¿Es este conjunto una referencia a la heterogeneidad social, factor que complementaría la universalidad pretendida en el programa iconográfico general?

Es frecuente la presencia de un pozo en el centro de los patios renacentistas. Pero en este caso el pozo suma a su utilidad práctica —aquí no inexcusable— su propio simbolismo, que se integra a su vez en el conjunto: alusión al submundo y a otro género de conocimientos, no por cierto desestimados en su época; mas, por otra parte, foco de encuentros, y unos encuentros no banales, sino preferentemente reveladores o cruciales<sup>12</sup>. A ello debe añadirse lo que puede suponer la presencia del agua aquí: el agua como símbolo de vida y por tanto elemento vivificador de la cosmovisión descrita; de la fecundidad, que en este caso sería fecundidad intelectual; etc.

Por todo ello, nos parece lograda la universalidad que pudo pretender el programa iconográfico del colegio. No es atacable su idoneidad para una sede de la sabiduría, a la que “no debiera” (?) escapar nada de este mundo, en cuanto conocido perceptivamente, ni de los otros, alcanzados unos por esfuerzo intelectual y otros por la gracia de la revelación divina (sobradamente evocada ésta en la profusión de santos). Que la plena posesión de todo ello —que en el patio se inmediateza simbólicamente “in spe”— sea un rasgo paradisíaco, es decir, una concreta superación de la culpa original, reintegrando al hombre a su estado primigenio, justificaría la interpretación del monumento como “paraíso de la sabiduría”. Para semejante hipótesis, pudiéramos volver a otra de las acepciones del arco triunfal de entrada: rito de paso, purificación iniciática, previos a la reintegración paradisíaca. El colegio sería presentado así como una especie de anticipo aquí abajo de la beatitud, que los artistas, por su parte, habrían intentado hacer sensible mediante el esmero de su trabajo.

#### LA “ÚNICA” OBJECCIÓN.

Por lo demás, esta importante obra renacentista nos enfrenta con varias consecuencias asumibles por la Historia General, a saber:

- a) La relevancia demográfica y social de la población morisca en Tortosa, que justifica la erección de un centro de estudios precisamente dedicado a sus hijos conversos.
- b) La apertura de miras de Carlos I, que se propone así integrar a unos súbditos

<sup>11</sup> Sobre los orígenes de este motivo tan renacentista, cf. LOLA SLEPTZOFF, “Un motivo del arte ornamental francés durante la primera mitad del siglo XVI: los medallones esculpidos con cabezas o bustos”, en *Cuadernos Internacionales de Historia Psicosocial del Arte*, núm. 1, pp. 19-22, Barcelona, 1982.

<sup>12</sup> Esta es una herencia bíblica que se añade al acervo cristiano, quizá ya sin conciencia expresa de su trascendencia. Precisamente a la vera de un pozo, Jesús formula una de sus contadísimas y más explícitas revelaciones de su condición de Mesías: Jn. 4, 4-26.



tos que en su tiempo se mantenían aún netamente diferenciados y en algunos casos, incluso, bajo sospecha por parte de otros sectores sociales (temor a la piratería berberisca y a eventuales connivencias en su favor). Dicha apertura es mantenida por Felipe II, quien de hecho acomete la obra, cuando pudiera haberla pospuesto u olvidado.

c) En contraste con aquella actitud regia, llama la atención un dato psicosocial: el choque determinado por el estilo artístico elegido para la sede donde se pretende "formar" a los moriscos respecto de las tradiciones de éstos. En efecto, el estilo Renacimiento italianizante no puede ser más ajeno al espíritu morisco. Los estudiantes, al penetrar en su real colegio, *no debieron experimentar ninguna* de las emociones que nosotros estamos en condiciones de suponer, *ni podían ser capaces de una lectura simbólica* como la que pretendiera el ideador y nosotros hemos procurado reconocer. Por otra parte, en el muy vasto repertorio de significados simbolizados no registramos ni uno solo alusivo —ya que no al Islam, que en esta época se mira como enemigo— por lo menos a la cultura ni a la identidad moriscas.

Esta es, por tanto, la "única" objeción que formular a una obra tan significativa: no lo debió ser para sus destinatarios. Pensamos que incluso resultaría exótica para los mismos cristianos viejos tortosinos, poco o nada habituados al Renacimiento —en Cataluña su difusión fue escasa—, entre quienes serían exigua minoría los hombres letrados con preparación suficiente para una interpretación tan racionalizada.

Una vez más, el poder se muestra muy alejado de la realidad viva a que bien intencionadamente se propone servir.—FEDERICO REVILLA.

## SOBRE EL JARDIN DEL MANIERISMO EN ESPAÑA: JARDINES DEL PALACIO DE MONDEJAR (GUADALAJARA)

### I. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL JARDÍN MANIERISTA ESPAÑOL.

Afirma el Dr. Rivera Blanco en su documentadísimo estudio sobre el arquitecto Juan Bautista de Toledo<sup>1</sup>, que fue a este artífice a quien correspondió introducir a partir de 1560 el jardín del Manierismo en España, siendo Aranjuez el lugar en que desarrolló el primero y más completo acá conocido, dotado del simbolismo de una auténtica *villa* clásica mediante la interpretación con cierta originalidad de la teoría más pura programada al efecto.

En aquel ameno sitio, Juan Bautista creó una auténtica *zona agrícola urbanizada* en la que numerosas calles con plazas de distintas formas geométricas enlazaban toda clase de conjuntos vegetales y arbóreos, desde bosques, parques y sotos, a los más específicos de vergeles, corrales y jardines, irrigados por una compleja *red*

<sup>1</sup> RIVERA BLANCO, J., *Juan Bautista de Toledo y Felipe II (La implantación del Clasicismo en España)*, Valladolid, 1984, p. 104.