



## DON JUAN DE GUEVARA Y SU CASA-PALACIO DE LORCA (MURCIA), UN PROTOTIPO DE MENTALIDAD BARROCA EN EL SURUESTE ESPAÑOL

PEDRO SEGADO BRAVO  
Universidad de Murcia

Dentro de la arquitectura civil barroca del S.E. español durante los siglos XVII y XVIII, esta casa de Lorca (provincia de Murcia) constituye sin lugar a dudas, el ejemplo más significativo del siglo XVII, destacándose su personalidad artística total muy por encima de otros hasta constituir un arquetipo único e irrepetible en toda la región murciana. Como se verá detalladamente en los puntos siguientes, solamente por la plétórica combinación de los elementos decorativos de su portada en un momento histórico, 1694, considerado en Lorca como barroco inicial, esta casa hubiera merecido el lugar de honor que generalmente ocupa en los estudios de conjunto sobre arquitectura civil española<sup>1</sup>.

La marcada responsabilidad de su propietario Don Juan de Guevara, perteneciente a una de las familias de mayor abolengo dentro de la hidalguía lorquina y ejemplo muy marcado de posturas y mentalidades condicionados por el ambiente social de la época, explica en gran parte la entidad arquitectónico-artística del edificio y merece, a nuestro juicio, un breve resumen biográfico en la medida que éste nos va esclareciendo datos intrínsecamente ligados a la propia historia de la casa (Fig. 1).

---

<sup>1</sup> V. Lampérez y Romea, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*. Dos tomos, Madrid, 1922. Referencia a la casa de Guevara, tomo I, p. 644. *Historia ilustrada de la casa* (dirigida por Ettore Camesasca). Barcelona-Madrid, 1971, trad. española. Referencia a dicha Casa, p. 153 y foto en p. 134.



Fig. 1 — Retrato de Don Juan de Guevara

### *Personalidad de Don Juan de Guevara García de Alcaraz*

Don Juan de Guevara parecía estar predestinado por su genealogía y posición social y económica a levantarse una casa-palacio de estas características. Hijo de Don Gomez García de Guevara y de Doña Isabel García de Alcaraz, había heredado los títulos de nobleza e hidalguía que poseía su padre, según se mencionaba en el testamento de éste en junio

de 1672<sup>2</sup>. En 1679 Don Juan casó con su prima hermana Doña Isabel Pérez de Meca, también de familia de hijosdalgos<sup>3</sup>. El era mayor de 21 años y menor de 25, en tanto que su mujer era mayor de 14 y menor de 18, detalles que se mencionan en la documentación, sin duda por recordar aspectos jurídicos relacionados con la edad y la emancipación paterna. Doña Isabel aportó al matrimonio una dote de 5000 ducados, aunque se sabe posteriormente que el testamento de su padre que no pudo hacer uso del total de la cantidad en compensación de los años que los recién casados habían permanecido, bajo manutención, en casa del padre de ella concretamente hasta 1704<sup>4</sup>. El nuevo matrimonio vivió en efecto en casa del suegro incluso después de que Don Juan llegara a construirse su propia casa<sup>5</sup>. En principio, resulta extraño esta demora

---

<sup>2</sup> Esta nobleza familiar, de cuna, se había vinculado también a las más rancias familias de Lorca formándose un árbol de nobleza heredada, en unos casos, y de hijosdalgo en otros. Por ejemplo, de las hermanas del padre, Doña Beatriz de Guevara casó con Don Antonio Pérez de Meca Ponce de León y Doña Catalina fue mujer del Almirante Don Antonio de Aguilar. Estaban igualmente emparentados con las familias de Don Juan de Albuquerque Leonés y Guevara, Don Antonio García de Alcaraz y Mula y Don Juan de Guevara Ponce de León y Leyva. Cuando el padre muere, parece claro que sus hijos eran todavía menores de edad, al dejar como «tutriz y curadora de los bienes de sus hijos» a su esposa y como albacea testamentario el presbítero Licenciado Don Alonso de Molina Mingo Juan, que después será canónigo fabriquero de la Colegial de San Patricio de Lorca en los años álgidos en que se empezó a levantar la fachada principal al final del XVII. Los hermanos de Don Juan de Guevara, Don Diego, Don Gómez Francisco, Don Pedro Martín, Doña María de los Angeles y Doña Beatriz también se distinguieron en la sociedad lorquina del momento por ostentar cargos y prebendas, como correspondía a estas élites de poder. Don Diego, concretamente, pertenecía al consejo de S.M. en Madrid. Vid. para todo esto Archivo Histórico de Lorca (AHL), leg. 488, ante Lucas Bernardo de Quirós, 1672-73, 4 de junio de 1672, f. 68.

<sup>3</sup> Hay constancia de las capitulaciones matrimoniales en 14 de febrero de 1678 porque el 24 de marzo del mismo año el padre de Doña Isabel, Don Antonio Pérez de Meca, paga al canónigo de San Patricio Don Pedro Espinosa Ortega y Blázquez paga 600 reales «de plata mejicana» por la dispensa concedida al ser primos hermanos los contrayentes. Vid. AHL, leg. 500, ante José Palacios, 1675-79, 14 de febrero de 1678, f. 14. 24 de marzo del mismo año, f. 56 y 21 de junio de 1679. Vid. Archivo Parroquial de San Mateo (AP San Mateo), Libro Tercero de Belaciones, 1670-1714, f. 14. Aparecen como testigos el Corregidor de Lorca Don Francisco Dardo y Coladro, el Comisario general del Ejército de Cataluña Don Gaspar de Herrera y el Regidor de Lorca Don Juan Hernández Menchirón.

<sup>4</sup> Para este testamento, vid. AHL, leg. 608, ante Luis Engenio de Gumiel, 1070, 15 de julio de 1707, f. 433.

<sup>5</sup> Don Antonio Pérez de Meca Ponce de León era Regidor perpetuo de Lorca y familiar del Santo Oficio. El 1 de abril de 1694 Don Juan habitaba en casa de sus suegros, noticia que deducimos porque el padre de Doña Isabel exigió que se devolviera la cantidad

del matrimonio en habitar su casa propia que, además de ser de nueva planta, constituía toda una ostentación del linaje familiar. Sin embargo, es razonable pensar que, aunque levantada la casa y terminada en 1694, fecha grabada en la portada, no estuviera todavía en su interior en perfectas condiciones para ser habitada. Esto sería corroborado por la fecha de 1705, año de ejecución de la puerta de madera de acceso al patio, realizada por el carpintero Pedro Sánchez Fortún, y cuyo nombre y fecha mencionada aparece incisa en la parte que da a dicho patio. Por otra parte, Don Juan que pertenecía a la Orden de Santiago, cuyo hábito recibió el 16 de octubre de 1689, participó en la guerra de Sucesión a favor de Felipe V, lo que podría ser otro de los motivos que demorase el hecho de habitar en su propia casa, además de lo anteriormente expuesto<sup>6</sup>.

Inmediatamente después de contraer matrimonio, la documentación constata las actividades profesionales de Don Juan de Guevara, centrada en gran parte se consideraban operaciones comerciales, por decirlo así, realizables sólo por las capas sociales privilegiadas, nobles o de la alta burguesía y que consistían concretamente en la compra de esclavos. Sirvan como ejemplos la compra de un esclavo negro en septiembre de 1679, en octubre del mismo año la compra de otro, esta vez un niño de nueve años por el que pagó sesenta reales de a ocho y en 1680 la de un muchacho moro de veinte años por el que Don Juan pago dos mil reales a Andrés

---

de 300 reales que le había hurtado de su casa Juan Fernández Navarro, «de nación francés», que entonces estaba precisamente al servicio de su «yerno y sobrino Don Juan de Guevara quien coavita en su casa y compañía». Casi con seguridad se refiere al mismo personaje que como «un esclavo llamado Juan herrado en la cara» aparece nominado en el inventario de los bienes de Don Juan. Este y otro negro atezado son con gran probabilidad los que aparecen representados en el cuadro ecuestre de Don Juan que decora actualmente la escalera de subida de la casa-palacio. Vid. respectivamente, AHL, leg. 56, ante Fernando Morena Benavente, 1694-95, 1 de abril de 1694, f. 101. Leg. 1828, ante Luis Eugenio de Gumiel, 1710, dedicado completo a las particiones de Don Juan. Continuando ahora con otros datos significativos sobre la familia del padre de Doña Isabel, éste tenía un hermano, Don Ginés Pérez de Meca, canónigo de la Catedral de Murcia, que fundó un Patronato de 20.000 ducados, asumiendo también ambos hermanos el Patronazgo de la Iglesia de San Diego en cuya portada colocaron su escudo de armas.

<sup>6</sup> AHL, leg. 546, ante Fernando Moreno Benavente, 1689, 16 de octubre de 1689, f. 337. Siendo ya caballero de esta Orden, participó en la guerra de Sucesión a favor de Felipe V. Vid. para esto Padre Morote, *Blasones y Antigüedades de la ciudad de Lorca*. Murcia, 1741, edic. original y anastática, Lorca, 1980, p. 224. También, AHL, leg. 568, ante Jerónimo Resalt, 1695-96, 14 de agosto de 1695, f. 126. Para estas cuestiones de la Orden de Santiago, *Regla y establecimiento de la Orden de Santiago compuesto e ordenado por Don Francisco de Vergara y Alaba, del Consejo de las Ordenes*. Madrid, MDCLV.



González, vecino de Cartagena. Otras de las familias de la aristocracia lorquina estaban igualmente identificadas con la posesión de esclavos y así se constata que en 1681 Don Juan de Guevara hizo un trueque de esclavos con Don Martín Leonés y España, importante miembro de otra prestigiosa familia lorquina<sup>7</sup>.

Documentándose posteriormente que Don Juan poseía latifundios, es posible que se proveyese de mano de obra para subsanar la normal explotación de aquéllos. Siguiendo el binomio lógico de la estrecha vinculación entre ganadería y agricultura Don Juan de Guevara se dedicó también a la cría de yeguas, y en líneas generales mantuvo su actividad de compra y venta de tierras hasta el final de su vida<sup>8</sup>.

Tras estas consideraciones sobre la posición y el entorno ambiental del matrimonio Guevara García de Alcaraz-Pérez de Meca, es precisa una reflexión sobre su descendencia, máxime que la conyuntura de que no tuvieron hijos varones influyó en la transmisión de su herencia en la que, naturalmente, estaba incluida la casa-palacio. En efecto, Don Juan y Doña Isabel tuvieron dos hijas, Doña Beatriz y Doña Juana Bautista. La primogénita murió célibe en 1709 y sin hacer testamento, en tanto que Doña Juana emparentó en noviembre de 1714 por su matrimonio con Don Juan de Puxmarín y Fajardo, hijo de Don José de Puxmarín y de Doña Josefa Puxmarín y Fajardo, condesa de Montealegre, con una de las más representativas familias de la nobleza murciana<sup>9</sup>.

Don Juan había fallecido tres años antes de que su hija contrayese matrimonio y resulta significativo que aquél no mencionase a su mujer Doña Isabel ni albacea testamentario ni tutora de su hija Juana, todavía soltera, y que tenía en el momento de la muerte de su padre veintidós años<sup>10</sup>. Ante esta actitud es posible intuir desavenencias entre Don Juan

---

<sup>7</sup> AHL, leg. 500, ante José Palacios, 1675-79, 23 de septiembre de 1679, f. 111. Leg. 522, ante Martín Navarro Ateguí, 1681-83, 12 de septiembre de 1681, f. 154. Don Juan en 1710 dona un esclavo negro «que le había puesto cadenas en los pies», huído a Granada, a su hermano Don Diego, Juez mayor de Vizcaya y Oidor de la Chancillería de Valladolid. Leg. 615, ante Luis Eugenio de Gumiel, 1710, 4 de septiembre de 1710, f. 404.

<sup>8</sup> AHL, leg. 558, ante Juan Sánchez Botía, 1692-95, 18 de agosto de 1692, f. 14.

<sup>9</sup> AP San Mateo, Libro octavo de Difuntos, 1702-46, 15 de diciembre de 1709, f. 46v. AHL, leg. 1828, cit., dedicado a las particiones de Don Juan de Guevara.

<sup>10</sup> Doña Juana Bautista había nacido en 1689. En el testamento paterno tampoco Don Juan dice explícitamente que lega sus casas principales a su hija Doña Juana, transmisión que resulta lógica al ser su única hija viva en ese momento. Mientras viviera la madre, es normal que ambas usufructuasen los bienes patrimoniales.

de Guevara y su mujer, o al menos falta de confianza por parte del primero a efectos testamentarios. La reacción se produjo un año después del matrimonio de Juana, realizado en 1714, fecha a partir de la cual el nuevo matrimonio se instaló en la casa-palacio en compañía de la viuda de Don Juan de Guevara. Parece claro, al menos a nivel documental, el litigio que concretamente en 1716 surgió entre Doña Isabel y su yerno Don Juan de Puxmarín y Fajardo. Este pidió, el 3 de julio del año mencionado, cuentas a su suegra sobre los bienes de su mujer incluso antes de su matrimonio, justamente desde el fallecimiento de Don Juan en 1711, y concretamente en torno «a las diferencias que entre ambos ha habido por los derechos y acciones que cada uno tiene a los bienes y haciendas que quedaron por muerte de Don Juan de Guevara». Ambos se convinieron «por ahora», a decir textualmente de la información, lo que alude a la fecha puntual del verano de 1716, a que Doña Isabel «cambie de habitación de las dichas casas donde vive ahora». Naturalmente, el eufemismo de la conveniencia se traducía en la práctica en una coacción, por lo que la viuda de Don Juan tuvo que abandonar en el plazo de ocho días la casa-palacio como el lugar de residencia que le había sido habitual. Se trasladó a vivir a unas casas de su propiedad situadas en la calle Zapatería.

El matrimonio, por su parte, tenía derecho a usar la casa, es decir todas las dependencias sin exclusión, pero siempre a condición de que «Don Juan de Puxamarín y su mujer durante todos los días de su vida se obligue a mantener la vecindad en Lorca, sin poder llevar el marido a la mujer a otra parte ni aunque sea para diversión si no es gustosa». Se trata en efecto, de refrendar mediante el usufructo el derecho de propiedad sobre la casa. Para otras pretensiones que pudieran suscitarse, se seguiría la justicia. La señal clara de que ambas partes cumplieron lo pactado es que Don Juan de Puxmarín, al no estar autorizado en el momento para trasladarse fuera de Lorca, tuvo que solicitar un poder para ir a Moratalla donde su mujer tenía que hacerse cargo de algunos bienes que le correspondían en su propiedad<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> AHL, respectivamente leg. 618, ante Luis Eugenio de Gumiel, 7 de marzo de 1711, f. 177. Leg. 636, ante el mismo notario, 1715, fs. 363 y 384. Sabemos por éste que en dicha fecha Doña Isabel y el nuevo matrimonio vivían en la casa-palacio. Leg. 637, ante el mismo notario, 1716, 3 de julio de 1716, f. 388, 21 de julio de 1716, f. 420 y 6 de septiembre de 1716, f. 567. En 4 de diciembre de 1716 Doña Isabel dio un poder para testar a su primo Don Fernando Antonio de Aguilar y Guevara, donde dejaba como heredera a su única hija Doña Juana Bautista.

La observancia de la ley no impidió que prosiguieran poco después las desavenencias, llegando incluso a actuar como mediador el Obispo Don Luis de Belluga «en afan de concordia», lo que prueba una vez más la vinculación que la jerarquía eclesiástica tenía con la nobleza y la alta burguesía en este momento histórico de expansión y robustecimiento de la vida municipal propiamente dicha. Aquél, estante en Lorca en 1717, arbitró de modo bastante ecuánime ya que, si bien Doña Isabel debía dar cuentas a su yerno de todos los años en que había ejercido la tutoría sobre su hija, ésta debía devolver a su madre cuantas alhajas aquella le había dado anteriormente<sup>12</sup>. Lo que si está claro es el refrendo de posesión sobre la casa-palacio para que ésta, como simbolo de poder social de un hijodalgo lorquino, pasase intacta a los herederos. Así pues el patrimonio de Doña Juana Bautista y su marido Don Juan Puxmarín, fallecidos respectivamente en 1725 y en 1732<sup>13</sup> pasó a sus hijos en razón del vínculo patrimonial y patronato real de Meralegos que ella misma había fundado. Que se sepa, los hijos de dicho matrimonio fueron dos, Don Juan José y Doña Isabel Antonia Puxmarín Fajardo y Guevara<sup>14</sup>, de los cuales el varón fué el primer llamado a la legítima sucesión del vínculo el que ocupaba un lugar significativo, como se ha visto, la casa-palacio edificada por su abuelo y cuyo análisis arquitectónico y artístico hacemos a continuación.

### *Descripción y análisis arquitectónico-artístico de la casa-palacio*

Habiéndose terminado en 1694, como se ha dicho, la casa de los Guevara es de planta cuadrada, con dos pisos y patio interior, sótano, cámaras altas y con huerto adosado en su zona sur

---

<sup>12</sup> AHL, leg. 640, ante Luis Eugenio de Gumiel, 1717, 4 de mayo de 1717, f. 297. Lgs. 651 y 657, ante el mismo notario, 1721-22, 9 de agosto de 1721, f. 403.

<sup>13</sup> AP de San Mateo, Libro octavo de Difuntos, cit., fs. 143 y 189.

<sup>14</sup> AHL, leg. 696, ante Luis Eugenio de Gumiel, 1733, 23 de octubre de 1733, f. 431 de 12 de noviembre del mismo año, f. 479. En su momento, había ejercido la tutoría sobre los dos hermanos su abuela paterna la Condesa de Montealegre, pero en esta fecha de 1733 aquella había pasado a su viudo segundo marido Don Antonio de Montoliú y Rocafull.

El patio interior, también de planta cuadrada, constituye el núcleo central en torno al que se organizan las estancias de ambos pisos.

La casa-palacio permanece intacta en la actualidad salvo algunas mínimas modificaciones de su estructura original que en nada le afectan negativamente. El propio inventario de bienes de Don Juan de Guevara es el documento que facilita su detallada concreción topográfica interna, como las particularidades del mobiliario, cuadros y ajuar diverso. La considerable extensión del análisis pormenorizado de la casa-palacio con todas sus dependencias, que excede los límites de espacio y tiempo aquí concedidos, nos obligan a centrarnos en la explicación del patio, de la escalera y de la portada principal como las partes más significativas arquitectónica y artísticamente.

#### *Escalera*

Una escalera de piedra y de un único tramo, conservada íntegramente en la actualidad, posibilitaba la comunicación con el piso superior (Fig. 2). En el último rellano muestra grabada la fecha de 1691, lo que indica que esta parte se terminó antes que la portada principal. Este ambiente de tránsito, estructuralmente rectangular, se encuentra cubierto por una falsa bóveda vaída cuyas aristas se decoran con cintas entretreídas de hojas de acanto, realizadas en estuco, que confluyen en la clave decorada con un motivo heráldico, concretamente el escudo de los Guevara policromado y atravesado por espada y pica y orlado por una corona de hojas de palma y laurel.

La cornisa que posibilita la separación con la bóveda destaca por la exquisita composición decorativa que, apoyándose en motivos iconográficamente usuales en este periodo, los ejecuta, los combina y los adapta virtualmente a la línea rectangular donde aquélla se apoya con marcada elegancia. La flexibilidad de la realización es patente, sobre todo, en las hojas de acanto del friso, con cenefa superior de ovas y flechas, en cuyo centro emerge la gran palmeta donde las hojas se fracturan a ambos lados en movimientos divergentes y cuyo vértice es ocupado por la cabeza de un niño. Particularmente llamativo resulta el pie de la palmeta, donde los ramajes se entrecruzan como si de las cintas de un lazo se tratase. En los laterales o esquinas, la palmeta es plena en su parte superior apareciendo esta vez niños de cuerpo entero, desnudos, en sus laterales que apoyan sus brazos por detrás de las hojas. La anatomía es la propia de un cuerpo infantil, acentuándose la graciosa tumefacción en vientre, muslos y tobillos pero siempre con un elegante ejecución. Los rostros,



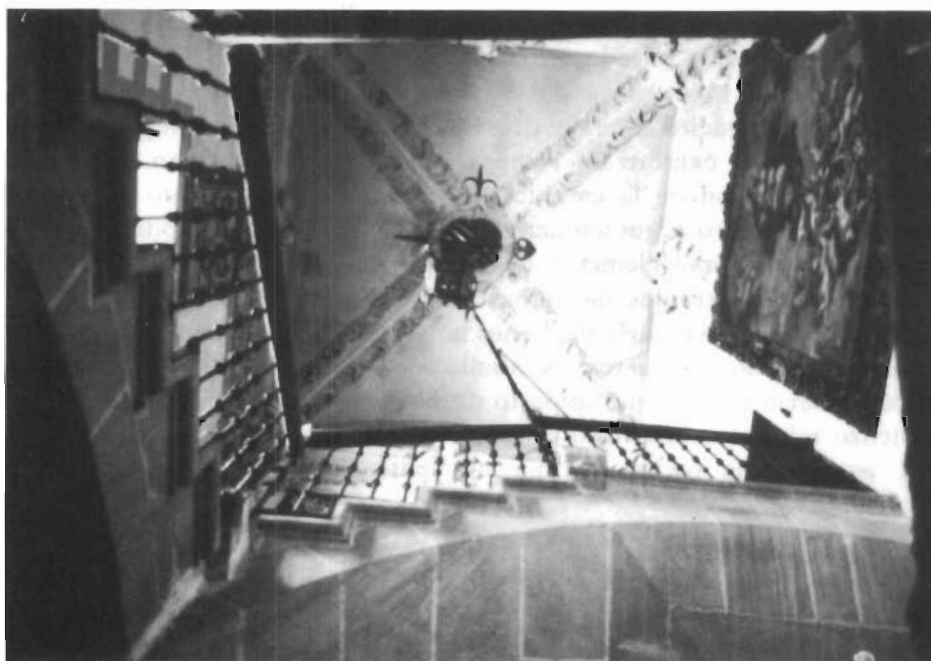


Fig. 2 — Escalera

suavemente melancólicos, con cabellos ondulados de los que algunos mechones caen sobre la frente, presentan indudables paralelismos de estilo con los niños que decoran las enjutas de los arcos del patio y los de la portada principal.

Aquí nos parece obligada la referencia a Orihuela (Alicante) donde la decoración que existe en la Iglesia del convento de Santo Domingo presenta en la cúpula y en sus pechinas iguales combinaciones de palmetas con niños en la misma disposición que los citados. Realizados los oriolanos también en estuco, aunque policromados, muestran la misma factura estilística que los de la casa de Guevara. La decoración de esta iglesia de Orihuela se data a muy finales del siglo XVII y principios del XVIII. Estando documentada la presencia artística de Laureano de Villanueva y de Antonio Caro, entre otros, en la ejecución del retablo principal y

de los retablos laterales, es presumible que estos mismos llevasen a cabo la decoración de la bóveda en cuestión <sup>15</sup>.

La caja de la escalera del palacio de los Guevara sigue también la misma disposición que la del Colegio de Santo Domingo, que fue ejecutada por el cantero de Tortosa Juan de Inglés casi un siglo antes que la finalización de la casa lorquina. Un detalle concreto que puede corroborar nuestra argumentación es la ménsula que se repite en ambas construcciones como elemento decorativo que sobresale en el centro de cada uno de los tramos de ambas escaleras <sup>16</sup>.

En el citado inventario de bienes no se alude al gran cuadro que representa a Don Juan de Guevara a caballo acompañado de sus dos sirvientes, lo cual podría indicar que se pintó después de la muerte de aquél ya que el lienzo rebosa un marcado tinte de exaltación que, a nuestro modo de ver, armonizaría mejor con un momento posterior a la muerte del protagonista <sup>17</sup>.

Por la mencionada escalera, tras la que había una antepuerta de madera tallada y dorada con un escudo de las armas de los Guevara en su parte superior, se accedía al piso superior. Aunque no es posible describir ahora todas las dependencias que lo integraban, sí queremos mencionar en esta planta la alcoba o dormitorio principal por contar entre su ajuar con una de las piezas más extraordinarias, si no la mejor, de toda la casa-palacio y que es el gran espejo.

### *Espejo*

Este espejo, que se encuentra en la actualidad decorando el llamado Salón Amarillo, cifra toda su riqueza artística en el espléndido marco rectangular en madera dorada que lo circunda, tallado en los más variados

---

<sup>15</sup> Laureano de Villanueva está documentado en Lorca en 1694. Por lo tanto, dada la similitud de estilos, es muy probable que fuese él quien trabajara en los Guevara. Ampliaremos esto más adelante.

<sup>16</sup> Este tipo de escaleras, aunque usual en el Renacimiento, no arrancaba de dicho periodo sino que era precedente, existiendo claros ejemplos en el gótico catalá, como la perteneciente al palacio del recinto del Monasterio de Santa Creus. Lo interpretamos como una influencia de la arquitectura civil catalano-aragonesa en la región de Murcia.

<sup>17</sup> En este caso su atribución al pintor Senén Vila quedaría invalidada puesto que en 1707 había muerto. Vid. M<sup>a</sup> Rosario Caballero Carrillo, *Pintura barroca murciana: Senén y Lorenzo Villa*. Murcia, 1985, p. 148. El lienzo de la Purísima que actualmente decora la escalera tampoco está registrado en el inventario como ocupando este lugar.

y exuberantes motivos iconográficos como frutos, niños y Pomonas, y donde el barroquismo pleno presenta a su vez una marcada simetría en todo el volumen circundante conseguido, quizá, por la discreta verticalidad que imprimen a sus zonas superior e inferior respectivamente el copete y el detalle animalístico de remate (Fig. 3). Constituye una pieza genuina del patrimonio artístico de los Guevara, única, y carece de réplicas, dobles o imitaciones en toda la historia del arte lorquino de este periodo, que sepamos, y presumiblemente en la de la zona murciana restante.

La iconografía del marco se resume en motivos vegetales y florales, antropomórficos y animalísticos implícitos a la mitografía sin que estén ausentes los niños, tan del gusto de otros ambientes de esta casa-palacio como ya se ha visto. El mayor espacio decorativo está monopolizado por la ornamentación vegetal, que se plasma en las ya tradicionales hojas de acanto que se enroscan o simplemente cubren el entrelazado inferior que les sirve de soporte y constituye por sí mismo el marco exento de toda adición. Están talladas de modo curvo y con una flexibilidad que destaca con todo detalle bordes, nervios y volutas. El último toque de gubia es siempre redondeado en todas ellas, incluso en sus puntas. Esporadicamente brotan del acanto dalias, o quizá heliotropos, igualmente de ejecución redondeada, y se insinúan macizos frutales de membrillos, peras y manzanas.

Los niños son los encargados, en nuestra opinión, de fracturar esta posible monotonía decorativa pero sin prodigarse excesivamente. Sólo son cinco y aparecen en puntos muy concretos del marco, casi estratégicos, como son los laterales, la zona de remate o coronamiento y la inferior. Son niños de cuerpo entero, totalmente desnudos y con un marcado gusto por la anatomía donde la tumefacción implícita a las siluetas infantiles no está en modo alguno exagerada sino tratada con elegancia. Los rostros, regordetes y acusadamente mofletudos, destacan por sus labios carnosos y ligeramente abultados y se enmarcan por cabellos ondulados, tallados en amplias guedejas peinadas partiendo de una insinuada raya lateral. Las posturas que adoptan constituyen *variatio* y mientras los laterales, representados casi de perfil, cabalgan en una simulada silla configurada por la hojarasca, los del remate, en gracioso escorzo y balanceando una de sus piernas por encima del marco propiamente dicho, están concebidos como tenantes del magnífico escudo de los Guevara que constituye el copete. Por su parte, el de la zona inferior es un niño atlante cuyo dinamismo ha sido concretado por el tallista en el ligero adelantamiento y elevación de su pie izquierdo que se apoya en las hojas de una corona presenta bajo sus pies. Dos hojas de acanto se deslizan flexiblemente entre



Fig. 3 — Espejo

sus brazos, por debajo de sus axilas, camuflándolos casi y mimetizándose ambos elementos con un movimiento natural, nada forzado<sup>18</sup>.

Dos Pomonas y dos cabezas de dragón constituyen los restantes elementos decorativos presentes en el espejo. Las primeras están situadas en los dos ángulos inferiores de remate y se representan de medio cuerpo.

---

<sup>18</sup> La caprichosa idea decorativa de estas hojas-funda aparece igualmente en el niño que, también en actitud de atlante, decora la zona superior de la portada trasera del Ayuntamiento de Alicante, hasta el momento con problemas de atribución a tracista y ejecutante.



Aportan una nota de pletórica exuberancia que radica, sobre todo, en la talla de su pecho y del tocado floral que decora su rostro, mientras sus brazos muestran la misma funda vegetal que el niño atlante, ya aludido. Sin embargo, y como ligero contraste, estas Pomonas muestran unos rostros algo severos, con suave melancolía la de la derecha, y casi frontezos a la plástica de lo bisexual<sup>19</sup>.

Las dos cabezas de dragones, de boca entreabierta y cuellos velludos mixtificados en hojas de acanto, se proyectan divergentes y en semicircular movimiento ascendente desde un punto central que constituye el remate inferior del marco. Plasmando propiamente la línea de unas volutas, es difícil decir si consciente o inconscientemente su posición fue proyectada para armonizar con el movimiento marcado por las cabezas inclinadas hacia bajo del águila bicéfala y coronada que se yergue precisamente en el punto antitético del marco, es decir en la parte superior central. De este modo, sendas cabezas zoomorfas marcarían un movimiento semicircular muy acorde con las formas redondeadas que dominan en la ornamentación de todo el espejo y constituyen, en cierto modo, un paliativo del enmarque rectangular dominante.

Por sus parte, las dos cabezas del águila de cuyos picos penden cintas enlazadas a macizos de frutas y flores, se proyectan divergentes desde un gran ramo central de compacta ejecución. El motivo va encaminado a lograr la mayor dignificación del escudo de los Guevara que ocupa el punto inmediatamente inferior. El emblema generacional aparece también coronado y centrado sobre el anagrama propio de la Orden de Santiago. Sostenido por los dos niños ya mencionados, las dos grandes alas del ave se proyectan precisamente tras la espalda de ellos pudiendo hablar simbólicamente de una heroización de la familia. El marco de este espejo constituye, así pues, un ejemplo único de pletórica combinación

---

<sup>19</sup> Pensamos que una inspiración próxima de estas Pomonas pudo ser sugerida por la temática de los frescos que decoran la Capilla de la Comunión de la Iglesia Parroquial de Biar (Alicante), atribuidos por Elías Tormo al pintor Gaspar Huertas en 1694. En general, casi todos los motivos iconográficos del espejo presentan marcadas similitudes con la decoración total de la citada Capilla, cuyo proyecto y ornamentación en estuco se debió al arquitecto Juan Bautista Pérez Castiel. Su sobrino Vicente Pérez y Gaspar Díaz fueron los artistas que concluyeron la obra total de esta Capilla. Queremos con estas ideas volver a insistir en la influencia que en estos momentos finales del siglo XVII y principios del XVIII ejerce el barroco alicantino-oriolano sobre ciertas muestras del arte lorquino. Vid. R. Navarro Mallebrera-I. Vidal Bernabé, «Arte», en *Historia de Alicante*, tomo IV, Murcia, 1985, pp. 468 y 498.

decorativa donde lo barroco impera esencialmente mucho más por la fuerza y expresividad ejecutoria de un consumado tallista que por la personalidad específica de cada elemento decorativo analizado separadamente, ya que éstos no destacan especialmente por su originalidad. El marco anula por sí mismo la funcionalidad del espejo en sí cuya luna se convierte en un mero accesorio de relleno aborrido totalmente por el carácter apoteótico de aquél.

De autor desconocido hasta la fecha, que sepamos, su tallista pudo pertenecer probablemente al círculo de Caro y Villanueva por similitudes iconográficas y de ejecución con la portada principal de la casa-palacio de la que ambos fueron presumiblemente ejecutantes, como se verá. El dorado del espejo, por su parte, se debió al dorador alicantino Tomás Simón quien en 1705 fue contratado para dorar en Lorca el retablo de San Antón de la Merced «en oro bruñido en la forma que ha dorado un espejo de Don Juan de Guevara»<sup>20</sup>.

### *Patio*

De planta cuadrada, constituye propiamente el centro neurálgico estructural sobre el que gira la casa. En principio, sus dos pisos fueron concebidos como arcadas abiertas en piedra de cantería, pero el superior nunca tuvo dicha fisonomía sino que desde sus inicios constructivos fue cerrado para aprovechar las galerías superiores como dependencias de la casa (Fig. 4).

El contrato para la ejecución de las columnas del patio, en noviembre de 1690, es la primera noticia arquitectónica que se tiene de la casa-palacio de los Guevara, al menos que personalmente sepamos. La realización, en mármol de Macael, se debió al cantero Juan Tijeras quien era muy conocido en el arte de labrar dicho material por haber hecho también en Lorca, y juntamente con su padre Diego, las columnas pertenecientes al claustro del convento de la Merced<sup>21</sup>. Estas columnas, ejecutadas en 1668, constituyeron precisamente el modelo tipológico para las de la casa de Guevara. En el contrato se detalla que se asentarían ocho columnas en cada piso, teniendo éntasis las del inferior y ajustándose a unas medidas de once palmos de largo por palmo y medio de grueso. Su capitel tendría

<sup>20</sup> AHL, leg. 600, ante Luis Eugenio de Gumiel, 1705, 15 de octubre de 1705, f. 374.

<sup>21</sup> Este claustro se encuentra en la actualidad en la Moncloa (Sevilla), viéndose *in situ* en Lorca el correspondiente al siglo XVIII.



Fig. 4 — Patio

un palmo de alto y su basa palmo y medio. El piso superior contaría igualmente con ocho columnas, pero aquí serían más cortas, midiendo concretamente nueve palmos de largo por una tercia de ancho e igualmente «con su disminución», es decir con éntasis. Sus capiteles y basas, ambos de un palmo de alto. Estas columnas también fueron labradas aunque nunca se colocaron, como se ha dicho. Tijeras debía tener finalizada su obra para el 15 de agosto de 1691, pagándose por todo 4.510 reales en los clásicos tres plazos: 600 reales al contado, 1.100 en el día de Santiago de 1691 y el resto en la fecha prevista, textualmente «cuando el otorgante ponga todas las dichas columnas, vasas y capiteles a la puerta de las Casas de la morada del dicho Don Juan de Guevara»<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> AHL, leg. 550, ante Fernando Moreno Benavente, 1690, 27 de noviembre de 1690, f. 335. Parece que fueron labradas en las propias canteras de Macael (Almería).

Falta por concretar el posible autor del resto de la obra de este piso inferior del patio ajena a las columnas, es decir la arquería en si misma. Aunque hasta el momento nada en este sentido ha desvelado la documentación, tradicionalmente se ha venido atribuyendo al maestro de cantería Pedro Sánchez Fortún, cuya firma aparece grabada en el dorso de la puerta de entrada junto a la fecha de 1705<sup>23</sup>. Con independencia de la solidez de esta hipótesis, más interesante nos parece conectar al autor de esta arquería con estilos o autores contemporáneos que pudieron servirle de inspiración o ya de copia si su obra se encontraba en localidades próximas o en la propia Lorca. En este sentido, queremos mencionar nuevamente el claustro del convento lorquino de La Merced, solidario con el patio de los Guevara en la elección de los materiales, piedra para la arquería y mármol para las columnas, y también en la repetición de algunos rasgos de ejecución constructiva, peculiares, que aparecen igualmente localizados en ambos edificios. Esta peculiaridad se resume en que, curiosamente, uno de los dos arcos arbotantes de las esquinas introduce su moldura de forma casi cortante y sin continuidad un poco más arriba del arranque del salmer del contiguo. Esta curiosa ejecución, que en el caso concreto de la casa de Guevara es visible en el ángulo E. del lado meridional del patio, resulta en cierto modo hiriente y carente de todo refinamiento arquitectónico pero pudo deberse, en nuestra opinión, a una necesidad de sacrificar la estética al imperativo de la estabilidad o la solidez. Puede concluirse, por tanto, que el llamado claustro de la Monclova sirvió de modelo completo para el de los Guevara, siendo incluso válida la hipótesis de que Salvador de Mora, activo en los últimos años del siglo XVII, pudiera haber participado en la obra constructiva del piso inferior del patio en cuestión.

Las enjutas de los arcos de este cuerpo inferior (siempre dos arcos por lado) y el friso que lo recorre en su totalidad y se remata en una cornisa están totalmente decorados. Las primeras están ornamentadas por motivos vegetales centrados en el tópico acanto, trabajado aquí en ramajes múltiples y llenos de dúctil movimiento que se van acoplando a la propia

---

<sup>23</sup> AHL, leg. 582, ante Juan Sánchez Botía, 1699-1701, 5 de marzo de 1699, f. 57. Escritura de aprendiz de carpintero de Pedro Sánchez-Fortún, hijo del cantero Pedro Sánchez-Fortún. Sobre la familia Sánchez-Fortún y sus actividades vid. Espin Rael, *Artistas y artífices levantinos*. Lorca, 1931, p. 183 y P. Segado Bravo, «El maestro de arquitectura José de Vallés y su participación en las obras de la Colegial de San Patricio de Lorca», en *Anales de la Universidad de Murcia*, v. XXXVI, nº 3-4, Curso 1977-78, p. 485.



línea espacial marcada por la naturaleza de las enjutas. En el centro de aquellos surge siempre un escudo oblongo cuyo emblema es alternativamente el de la Orden de Santiago o el propio de la familia de los Guevara.

El friso presenta una *variatio* decorativa en la zona coincidente con el ápice de los arcos que consiste en interrumpir su sucesión natural por una moldura múltiple y acodillada, decorada en sus laterales con dos rosetas, cuya parte central genera unos tallos de acanto labrados en forma de palmeta divergente que alcanzan la cornisa y en cuyo centro se esculpe el rostro de un niño de facciones delicadas y más bien mofletudo con suave aire melancólico. Este motivo se ensayaré con igual éxito en idéntico punto espacial de la decoración perteneciente al cuerpo superior. La decoración general del friso vuelve a repetir la misma sucesión ondulante de ramajes de acanto, incrustando exactamente en el punto coincidente con las enjutas un fragmento cuadrangular que correspondería supuestamente a la continuación de la pilastra coincidente del cuerpo alto, y donde se esculpe en el centro de un ramaje de la misma naturaleza que los ya mencionados otra cabecita infantil de idéntica tipología a las anteriores. Por su parte, en las esquinas de la arquería la fisura, quizá antiestética, que podría presuponer la unión de la piedra se ve ennoblecida por un detalle sobrepuesto, también de naturaleza vegetal, trabajado en tres bandas semicarnosas y paralelas coronadas por una hoja con función de ménsula<sup>24</sup>. La ejecución es elegante en su conjunto, propia sin duda más de un tallista que de un cantero. Es difícil decir si el artífice que realizó la decoración de este cuerpo bajo hizo también la del superior.

El cuerpo superior del patio se presenta como un paramento liso dividido de forma artificial en varias secciones delimitadas por pilastras, sobre las que se apoyan arcos de medio punto, y cada una de las cuales coincide con el vano real correspondiente configurado por la arquería del piso inferior. Es decir, el muro de arriba se reduce a la repetición consecutiva de una unidad tipológica donde siempre se abre un vano o una ventana y donde los elementos arquitectónicos labrados en un relieve muy poco sobresaliente, como arcos de medio punto, pilastras y entablamento, no son reales desde el punto de vista que tan solo cumplen una función

---

<sup>24</sup> Motivo muy similar y colocado en igual coyuntura arquitectónica, aunque también en friso corrido, está presente en la portada de san Agatángelo de la Colegial de Santa María de Elche (Alicante). La decoración de la mencionada portada también se viene atribuyendo tradicionalmente a Bussi.

decorativa. Elementos de naturaleza vegetal nuevamente, en forma a veces de palmeta, llenan plenamente enjutas y friso<sup>25</sup>. Los capiteles de las pilastras, compuestos, hunden levemente su ábaco donde se incrusta una flor. Por su parte, el detalle más relevante del friso se cifra en su interrupción central por una moldura acodillada que genera una vistosa palmeta la cual, alzándose sobre un tallo más bien estilizado y sinuoso, se desparrama en sus hojas ascendentes ciñéndose a la cornisa hasta tocar prácticamente el alero del patio.

Por su parte, las ventanas van enmarcadas por una moldura acanallada rica en la parte superior donde se quiebra o se acodilla ampliando a la vez la superficie, mientras que sus zonas laterales nunca llegan a tocar el alfeizar de la ventana prefiriendo la discreta sofisticación de doblarse en su extremo proyectándose hacia fuera, el único adorno de este marco consiste en tres motivos florales, tipo roseta, dos de líneas marcadamente rectangulares que se sitúan en los extremos de la línea superior y uno central, llenando precisamente el hueco posibilitado por la fractura del propio baquetón. Del conjunto de esa decoración presente en este cuerpo superior, el análisis estilístico detecta una mayor personalidad en las molduras que ya sirven de marco a las ventanas ya fragmentan el friso posibilitando el movimiento y la ruptura de la monotonía lineal. Se hace obvia la comparación con la decoración presente en el presbiterio de la Catedral de Valencia, decorado por Juan Bautista Pérez en 1674 sobre todo en el juego de molduras y acodillados que enmarcan los altorelieves genoveses, e igualmente es patente su similitud con los espléndidos marcos de las tribunas que se abren en las naves laterales, en el interior de la Colegiata de santa María de Elche, decoración proyectada por el escultor estraburgués Nicolás de Bussi en los años de 1680 al 1682<sup>26</sup>.

Creemos tener suficientes elementos de juicio como para afirmar que quien realiza la decoración del cuerpo alto del patio conocía sin duda los dos monumentos previos citados, tanto el valenciano como el ilicitano,

---

<sup>25</sup> Igual motivo decorativo aparece en el basamento del retablo mayor de la Iglesia del convento de San Francisco de Lorca ejecutado en 1694 por Ginés López y sus hermanos. Vid. AHL, leg. 558, ante Juan Sánchez Botía, 23 de septiembre de 1693, f. 169.

<sup>26</sup> Para este presbiterio y en general sobre J.B. Pérez Castiel, vid. S. Aldana Fernández, «El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel», en *Sociedad Castellonense de Cultura, Arte XII*, 1986, pp. 1-55. I. Vidal Bernabé, *La escultura monumental barroca en la diócesis de Orihuela-Alicante*. Alicante, 1981, p. 32.

tributarios a la larga de moldes estilísticos implantados con fuerza en hitos arquitectónicos prácticamente coetáneos en la región levantina, aplicados por igual a la obra religiosa que a la profana, y que sin duda se proyectaron hacia el S.E. a tenor de los desplazamientos de artífices diversos.

También existe similitud iconográfica entre los detalles vegetales presentes por igual en este patio y en el retablo mayor de la Iglesia de San Francisco de Lorca. No hay que olvidar que la gestación de ambos monumentos es prácticamente sincrónica<sup>27</sup>. Se produce así un hermanamiento entre arquitectura civil y religiosa precisamente en un momento puntual de la historia de la ciudad, finales del siglo XVII, caracterizado por un discreto auge de las instituciones y de la burguesía acomodada, por una creencia de problemas más graves que pudieran apartar la ilusión de algunos círculos ciudadanos, tanto a nivel público como dentro de la iniciativa privada, tendentes a dotar a su ciudad del desarrollo edilicio que merecía.

La ejecución, en consecuencia, de estas obras significativas donde autoridades civiles y eclesiásticas medían también la representatividad, propició sin duda desde nuestro punto de vista la contratación de mano de obra común, al menos de no existir motivos especialísimos para no hacerlo. Fuera de los artistas más notorios en aquel momento, reputados casi siempre por una arte demostrado en obras precedentes que fueron acogidas con éxito entre los entendidos, y de los que paradójicamente en ocasiones el silencio documental sólo puede paliarse por la comparación estilística y formal de la diversa obra de arte en sí, sostenemos que grupos de artífices más o menos anónimos que giraban en los círculos gremiales acogidos a personalidades más destacadas, prestaron sus servicios tanto en la casa de Guevara en la Colegial o San Francisco. Esto justificaría la iteración de motivos ornamentales, la inspiración intermonumental y en ocasiones la idéntica ejecución en edificios paralelos del arte lorquino.

Pasando ahora a las consideraciones sobre la concepción tipológica del patio del palacio de Guevara, puede aseverarse que ésta, indudablemente no es original aunque sea el único ejemplo de la arquitectura lorquina y, a nuestro entender, sea inédito dentro del repertorio artístico barroco de la diócesis.

---

<sup>27</sup> Contrato del retablo mayor de San Francisco de Lorca, 1693 y 1694 comienzo de su ejecución. Casa de Guevara finalizada en 1694, precisamente cuando se inicia la fachada principal de la colegial de San Patricio de Lorca.

Esta combinación de dos cuerpos ordenados alrededor de un patio columnario al que se abren las diversas estancias, presente en los palacios renacentistas italianos, fructificó también en el Renacimiento español<sup>28</sup>.

### *Portada*

Voluntariamente queremos prescindir aquí de la tentación de caer en excesivos juicios panegíricos sobre el conjunto artístico de una portada que se ha puesto tradicionalmente como ejemplo magnífico de la arquitectura civil hispana de carácter privado en el período barroco (Fig. 5).

Nuestro análisis tenderá a conseguir un juicio valorativo de conjunto donde, sin negar ni omitir los profundos valores estilísticos inmersos en esta portada, serán analizados con rigor otros valores implícitos a la historia del arte, como el modo de ejecución, la vigencia o bien la distorsión de la iconografía y su posible simbolismo dentro del juego de valores propios de la época y también, casi huelga decirlo, la paternidad artística o de ejecución, punto que conlleva todavía demasiadas interrogantes.

---

<sup>28</sup> Respecto al renacimiento italiano, la idea es una realidad arquitectónica en ejemplos palaciegos genoveses, área indicativa en hipótesis de una posible importación de dicho elemento a la zona levantina, y por extensión a Lorca, si se analizan los contactos artísticos entre ambos ambientes geográficos por medio de los artistas genoveses afincados eventualmente en el S.E. español, sin olvidar la fuerte influencia potenciada por los comerciantes genoveses establecidos en dichos puntos. Así pues, un ejemplo significativo lo constituye el Palazzo de la Prefettura de Génova, llamado también de Antonio Doria, debido a Bernardo Castello. En torno al patio inferior, de estructura cuadrada, se abren las dependencias o viceversa, y a estas estancias se accede directamente por el patio. De éste se pasa al jardín, esquema que, en resumen, reproduce sustancialmente la idea presente en los *peristyla* de la casa romana clásica. Si se recuerda, también la casa de Guevara tenía jardín y es presumible que pudiera accederse a él por algún lateral. En el palazzo Doria el acceso al piso superior se posibilita igualmente a través del patio por una escalera practicada en una esquina. Vid. L. Profumo Müller, *Bartolomeo Bianco architetto e il barocco genovese* (nº 22, *Bolletino del Centro di Studi per la Storia dell'architettura*), Roma, 1968, I, fig. 1. El actual Ayuntamiento de Villena construido en la primera mitad del siglo XVI puede ofrecer un ejemplo muy significativo del Levante español. Primitivamente fué levantado como casa Abadía de la Iglesia de Santiago. Vid. R. Navarro Mallebrera, cit., p. 406. Otro ejemplo significativo podía ser dentro del área geográfica que nos ocupa la llamada «Casa Grande» de Almansa (Albacete) de finales del siglo XVI. Y como esquema dispositivo en torno a un patio de dos pisos, y el superior cerrado, aparece también en la arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII (aunque sean muestras posteriores), como deja ver A. Sancho Corbacho en su obra homónima, Madrid, 1984, 2ª ed., p. 316 y s., figs. 100 y 101 pertenecientes respectivamente a casas-palacio de Carmona y de Aznalcázar.





Fig. 5 — Fachada principal

*Análisis compositivo y artístico.* La portada plenamente el conjunto vertical de la fachada hasta la galería y su estructura propiamente dicha se acoge a la llamada tipología retablo, en este caso de un solo cuerpo, configurada en un cuerpo inferior sobre pedestal, aquí el vano de acceso, y una zona superior equivalente al ático, plasmada aquí en el gran remate cuadrado que exhibe el blasón de la familia. No es extraño este calco esquemático en un momento artístico de la historia de Lorca caracteri-

zado por el auge de diversos sectores del conjunto ciudadano y de logros edilicios concretos, con los que la arquitectura religiosa estaba en trance de conseguir algunos de sus edificios más representativos. Por otra parte la adaptación de este esquema a una portada de índole civil conllevaba la ventaja de la simplicidad lineal, como se ve, que facilitaba intrínsecamente la pletórica adición de elementos constructivos y de innumerables elementos decorativos en cuyo juego iconográfico esta fachada basa claramente la belleza de su personalidad y entre los que destaca prioritariamente en la primera visualización de conjunto el escudo de la familia, privilegiadamente labrado en un espacio independiente, destacado y en alto, seleccionado precisamente para lograr dicho fin.

El cuerpo inferior presenta el vano de acceso flanqueado por sendas columnas salomónicas de capitel compuesto, provistas de retropilastras de fuste cajeadado que a su vez van jalonadas por pilastras de cuyo lado izquierdo se proyectan los ricos relieves que constituyen por su propia línea de contorno, gradualmente más convexa en plano descendente, un calco de las pulseras de los retablos. Todos estos elementos se alzan sobre un pedestal cajeadado cuyo trazado evidencia ya claramente el volumen contrastado de los planos saliente o rehundidos según sirvan de basa a columnas o a pilastras. Marcadamente sobresalientes las primeras, estas espléndidas columnas salomónicas producen, de hecho, un efecto inmediato y casi impactante sobre el conjunto restante, en el que la oscuridad condicionada por el propio zaguán de la puerta se ve aminorada por la insinuosidad implícita en la naturaleza de los propios fustes de las columnas.

El entablamento, sujeto al cánón tradicional de los tres elementos, sólo es completo y continuo en la cornisa, mientras que el marco de la puerta, ribeteado en minúsculas hojas y perlas, es especialmente rico en su dintel donde se acodilla y se rellena de decorativos motivos vegetales.

Se aprecia enseguida la simplicidad del esquema arquitectónico nada rebuscado a nuestro modo de ver y cuya nítida sucesión o combinación de elementos es precisamente la que permite el triunfo total de los elementos decorativos, plenamente conseguido.

La iconografía ornamental de este cuerpo bajo distribuye su temática entre lo vegetal o floral, los niños y la animalística. Espléndidos ramajes de hojas de acanto, ampliamente labrados, inundan el fuste de las columnas salomónicas y aparecen también en la zona superior del fuste de las pilastras, trabajados a la vez en hojas divergentes que contactan en un punto central y se enlazan en cinta de remate. En la parte inferior y más saliente de las pulseras los ramajes de acanto son casi tumefactos

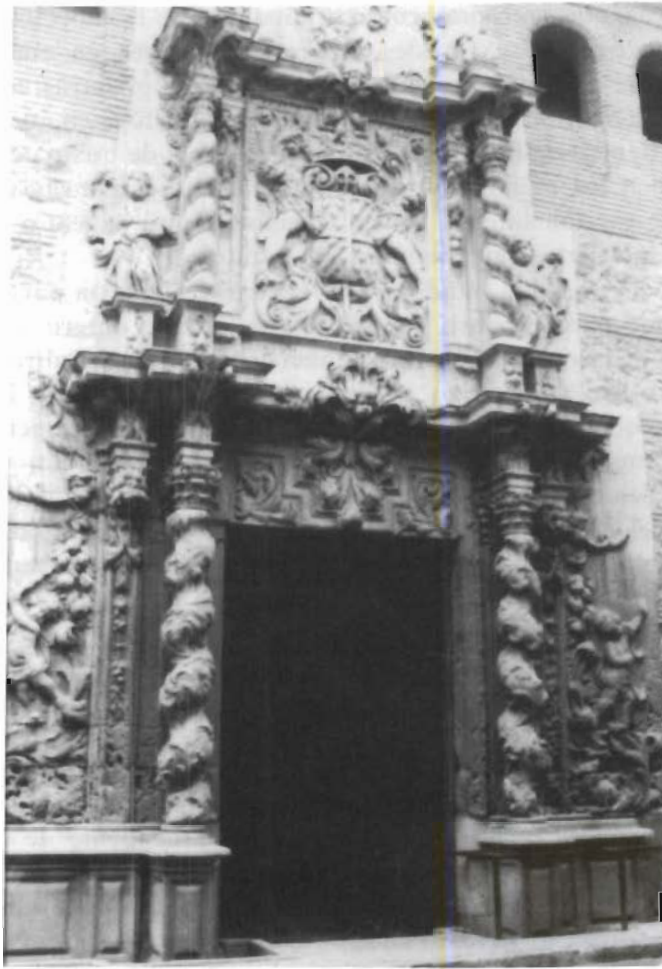


Fig. 6 — Portada

en su concepción, pues cumplen la función real de peanas o soportes donde se alzan los niños blandiendo la espada. La zona alta del entablamento que da paso a la cornisa, se decora en columnas y pilastras con el mismo motivo el cual, apoyándose precisamente en el punto citado, se estiliza ascendente adhiriéndose plenamente a la cornisa. Por su parte, también lo muestra el dintel, tallándose de modo exuberante el acanto que decora el punto central, con hojas divergenes y a la vez envolventes, dúctiles y

nada estáticas, que presentan como original corola la cabecita de un niño. Cordoncillos frutales y florales, adornados de vez en cuando con el preciosismo de un lacito, decoran los fustes de las pilastras, mientras que su mayor riqueza y originalidad decorativa la constituye en nuestra opinión el delicado detalle de los niños, configurados casi de busto completo, que tocándose con las manos su cabeza inclinada levemente hacia adelante y con suave torsión lateral, sirven de apoyo como ingenuo trasunto de ateantes a los frutos que inundan los capiteles.

Vuelve, de nuevo, a incidir en la iconografía de esta portada el tema infantil y que parcialmente, cabecitas o de cuerpo entero aparece aquí. Así el inicio de las pulseras muestran una cabeza de niño, labrada de perfil, repasando sobre un motivo vegetal, y tras el paréntesis iconográfico descendente que supone la inclusión de la grulla, otras cabecitas también de perfil simulando tocar una pseudo trompeta caracola, y de mayor tamaño que las maiores, proporcionan precisamente en razón de la gradual ampliación el clímax perfecto para la irrupción de los niños de cuerpo entero en actitud triunfante de blandir la espada, tras el henchido ramo frutal que cumple perfectamente su misión de llenar un hueco de mera transición.

Son los niños de cuerpo entero que concluyen las pulseras laterales lo más vistoso, quizá, de todo el conjunto ornamental, captando en seguida el interés del espectador en razón de su tamaño. Las figuras están labradas de modo dinámico, imprimiendo a sus cuerpos un suave movimiento semielíptico, sobre todo en la de la derecha, que en pintura hubiera sido un escorzo, que se proyecta desde la punta ascendente de la espada o bien de la lanza sujeta en la mano derecha hasta los dedos del pieopuesto, punto inferior de referencia, cuya pierna se separa de su oponente en la que el niño carga el peso.

La anatomía es regordeta, particularmente exagerada en muslos, tobillos y muñecas, quizá como propia de una silueta infantil. El rostro, de facciones levemente sensuales y con párpados muy acentuados, también regordete, va enmarcado por cabellos blondos y abundantes, tallados en triples guedejas muy características sobre todo en la parte superior de la cabeza y en sus laterales, cayendo huecos hasta tapar solamente el lóbulo de la oreja. Los niños van desnudos y sólo una banda plena de movimiento se desliza a la altura de sus ingles a la vez que discurre ondulante por encima de uno de sus brazos. Hay que hacer la salvedad de que la variante iconográfica ha provisto al niño de la margen derecha del espectador con una espada y con una lanza, ya desaparecida en parte en la actualidad, al de la izquierda. Este último, también, inclina su cabeza



de modo más rotundo que su compañera en razón de la acción puntual y concreta de total concentración que quiso plasmar el artífice, concretamente a atravesar con la lanza el cuerpo del dragón que reposa a sus pies.

La curiosa iconografía de dragón simbiótica con lo caprino recuerda al mítico vellocino al menos en los que permite analizar el estado de conservación de su anatomía y especialmente en el pelaje figurado en su cuerpo. Difícil es decir, intentando una interpretación iconológica si el tema del niño en actitud de matar al dragón trasciende aquí la mera función decorativa. Tradicionalmente, simboliza la lucha entre el bien y el mal, representándose los elementos antagónicos por la pureza y la ingenuidad infantil y la maldad arcana por el dragón o bien un animal paralelo. Ahora bien, trasladar el símbolo al ámbito propio de la arquitectura civil nos resulta difícil de aseverar absolutamente. Es posible que el dueño hubiera elegido el motivo por meras razones de sensibilidad ornamental, o bien el proyectista o el artífice ejecutante lo plantearon con garantías de aceptación, importándolo de edificios relativamente próximos en la geografía donde el motivo se había implantado. No hay que descartar la posibilidad que en el caso concreto de esta portada la simbología adquiriera matices propios<sup>29</sup>.

El último motivo que completa el repertorio animalístico es la grulla representada en la zona superior de las pulseras laterales, y que toca con su pico entreabierto las alas de las cabecitas infantiles que le preceden. Ambas aves están talladas de perfil y apoyan sus patas directamente en el cabello de las cabecitas de los niños trompeteros que les sirven de original soporte<sup>30</sup> realizando de este modo una airosa continuidad de los motivos ornamentales que en ningún momento dejan lugar al espacio vacío

---

<sup>29</sup> La misma actitud y disposición de los niños con dragones se encuentra en la portada de Santa María de Elche, obra del escultor Nicolás de Bussi, aunque aquí la tipología del dragón difiera de la del lorquino.

<sup>30</sup> Para la posible iconología de la trompeta, hay que hacer nuevamente referencia al Libro de Regla y Establecimiento de la Orden de Santiago, donde la trompeta se presenta como enlazada a la guerra y es el símbolo que llama a la batalla, según se ve en la propia heráldica de la Orden. Iconográficamente, por citar algún ejemplo próximo, aparece en la decoración mural del luneto derecho de la Capilla del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo de Murcia, debida al pintor Senén Vila. No hay que olvidar la relación Vila-Bussi-Guevara. La inspiración iconográfica remota, transmitida en el tiempo a través de los grabados, podría encontrarse en el repertorio *École de Fontainebleau* (Gravures), recopilación e introducción de Henri Zerner, ed. de 1969, lámina L.D. 14 por citar un ejemplo significativo donde se ve a un ángel de cuerpo entero, con la cabeza de perfil, tocando el mismo tipo de trompeta. Este dibujo del Louvre es, quizá, un original del Primaticio que posteriormente tomó Rubens.

ni a la interrupción de la línea propiamente dicha, concatenándose graciosamente, casi calculadamente, en la alternativa sucesión antropomórfica por medio de los intercalados animalísticos o florales.

La grulla, por su parte, respondía tradicionalmente en la simbología a la idea de vigilancia, desde los tiempos de la iconografía clásica. Idea que en este caso defendemos plenamente ya que la misma ave aparece en el escudo de la Orden de Santiago, e incluso en el Libro de Ordenanzas, estrechamente vinculada a la virtud de estar alerta que debe presidir la actitud de todos sus caballeros frente al peligro exterior y también frente a las asechanzas internas.

El cuerpo superior, cuya transición con el inferior se realiza por un pedestal donde está grabada la fecha de 1694, se resume en el gran recuadro central donde se esculpe el blasón de los Guevara flanqueado por dos pilastras que a su vez van acompañadas en sus laterales por sendas columnas salomónicas cuyo fuste está circundado por una rama o tallo de donde brotan hojas de laurel. En razón de que éstas últimas representan en la línea del conjunto una continuidad de las de abajo y también por su misión sustentante del entablamento que corona este cuerpo, marcan un plano mucho más avanzado hacia el espectador que el resto de los elementos del conjunto. El contraste de planos justifica plenamente el efecto de luces y sombras. Los capiteles de estas columnas no representan ninguna variación con respecto a los del cuerpo inferior, mientras que la decoración de los fustes de las pilastras es muy parecida a las del cuerpo bajo, a base de racimos frutales que penden de hojas de acanto pegadas a cabecitas de niños alados con el mismo rostro regordete y expresión melancólica que las que ornamentaban el cuerpo bajo. Estas cabecitas están adosadas a la parte inferior de los respectivos capiteles sobre los que, curiosamente, se labra otra cabecita infantil.

En sendos pedestales, en la margen externa de las columnas y levemente separados por una inserción vegetal donde predomina el acanto, dos niños de cuerpo entero y vestidos con túnicas abiertas en la zona alta de los muslos, de inspiración clásica, sostienen entre sus manos dos escudos oblongos donde se representa el escudo de los García de Alcaraz.

El conjunto se remata en espléndida cornisa, en cuya parte central se plasma nuevamente el follaje de acanto cabecita central, y cuyo juego de entrantes y salientes es la combinación lógica resultante de los elementos compositivos y sustentantes. En los pináculos laterales de esta cornisa aparece de nuevo el tema infantil. Esta vez son dos niños vestidos con una túnica ceñida en la cintura y con falda entera hasta la rodilla,

plegada en discreto movimiento. Con una mano sostienen los escudos de los Pérez de Meca Ponce de León, apellidos de la mujer de Don Juan de Guevara, mientras que con la otra simulan sostener dos panoplias que se apoyan en el suelo con igual marco que las de sus homónimos de abajo.

El anagrama de la Orden de Santiago, coronado y circundado por marco, constituye el sobierbo remate a todo el conjunto como tributo da dicha Orden a la que pertenecía Don Juan.

Por su parte, el escudo de los Guevara (Fig. 7), ocupa prácticamente la totalidad del rectángulo donde está encajado y en cuyo marco puede leerse la leyenda *potius mori quam foedari*, es decir «mejor morir que ser envilecido». Está dividido en cuatro cuarteles, donde se esculpen los cinco corazones y los siete armiños colocados sobre bandas transversales propios de la heráldica de esta familia. La cruz de Santiago simula atravesar el escudo verticalmente por su dorso y todo él se decora alrededor con motivos vegetales de carnosa y amplia ejecución que destacan especialmente por la plenitud concéntrica de sus roleos de remate. Dos leones rampantes que se alzan de pie sobre su pedestal vegetal, simulan sostener el escudo con sus garras delanteras. Destacan en ellos la faz, esculpida con ciertos rasgos antropoides y de fauces muy acusadas que, entreabiertas, dejan visible de modo intencionado la ferocidad de la dentadura. Sus melenas están interpretadas de modo peculiar y la original forma de labrar la piedra, simulando más bien un vellón, aproxima aquellas a una especie de esclavina de piel. El escudo está coronado, posiblemente con la correspondiente a título ducal.

No deja de ser original la tipología a la que se acoge este escudo, considerada dentro del repertorio complejo presente en la arquitectura civil lorquina del periodo que nos ocupa. Si bien la heráldica aparece, de entrada sublimada y resaltada por el marco circundante y enaltecida por el remate de la corona, la elección concreta y precisa de los motivos ornamentales y su disposición, es decir, los dos leones tenantes situados en los flancos y el copioso follaje vegetal circundante, y en parte sustentante de aquellos, son precisamente los elementos concretos dentro del conjunto que permiten individuar este escudo como especial y nada tópico. La inspiración tipológica, en nuestra opinión, remite de modo más o menos próximo a ejemplos iconográficos pertenecientes al patrimonio centro europeo<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> La heráldica estaba inserta con fuerza y de modo tradicional y casi inamovible en las familias de la vieja nobleza tributarias de unos remotos orígenes, en la mayoría de los casos, anglosajones. Es el caso, por citar un ejemplo que nos parece significativo, del escudo

### *Hipótesis sobre los presuntos autores de la portada*

Sobre el posible autor de la traza, se ha venido especulando su atribución al escultor Nicolás de Bussi por ciertas similitudes temáticas y rasgos estilísticos que aparecen utilizados en la fachada de la iglesia de Santa María de Elche (Aliante), como el tema de los niños y dragones, las cabecitas de querubines que hacen de capitel-ménsula, y en general el aire entre triste y melancólico que reflejan sus rostros. Esta atribución es del todo factible ya que los años de realización de la portada, 1694, coinciden con la actividad plena del escultor en la ciudad de Murcia<sup>32</sup>.

A pesar de estas atribuciones basadas, sobre todo, en similitudes temáticas, nosotros creemos, y en esto compartimos la opinión del profesor Pérez-Sánchez, que la composición arquitectónica de la portada está tomada o basada en los edículos que decoran la parte inferior del presbiterio de la Catedral de Valencia y en los motivos ornamentales y arquitectónicos que sirven de enmarque a las ventanas del cuerpo superior de dicho presbiterio; es más los motivos utilizados son idénticos, es decir que el artista que ideó la portada debió conocer el presbiterio citado<sup>33</sup>.

---

perteneciente al duque Bernardo Eric Freund, de Sajonia-Meinigen, donde la heráldica central esta vez en clipeo y hermanada con la inglesa Orden de la Jarretera, está sostenida entre dos leones rampantes, con actitud prácticamente igual a los de Lorca, y que apoyan sus patas traseras en unos ramajes vegetales diseñados también con rotundos movimientos. Vid. O. Neubecker y colaboradores, *Araldica. Origini, simboli e significato*. Milano, 1980 (traduc. del original inglés de 1976), p. 164 para el escudo citado. También Lampérez, cit. 656 donde se representa la heráldica de un palacio de Vitoria. Como ejemplos más próximos geográficamente están en Elche el escudo de la casa de los Portocarrero-Leonés, datada en la década de 1670 y en la propia ciudad de Lorca, el escudo de la familia Pérez de Meca Ponce de León, padres de la mujer de Don Juan de Guevara.

<sup>32</sup> M<sup>a</sup> Carmen Sánchez-Rojas Fenoll, *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia, 1982.

<sup>33</sup> Así, la utilización de columnas salomónicas apoyadas en un pedestal cajeadado casi exento, en un primer plano, y en un segundo la presencia de capiteles-ménsula sobre pilastras cajeadas cuyos fustes se decoran con motivos vegetales, como son sartas de frutas sujetas con un delicado lazo, son idénticas en los dos ejemplos arquitectónicos citados. El cuerpo superior, aunque sigue la misma disposición del edículo que contiene los relieves marmóreos del presbiterio valenciano, ha utilizado en Lorca, en lugar de capiteles-ménsulas, las columnas salomónicas que enmarcan las ventanas ya mencionadas. Dichas columnas, presentan en Lorca al igual que en Valencia los fustes helicoidales decorados con tallos y hojas de laurel. También, se sigue la disposición de columna, capitel-ménsula-niño, e incluso la moldura de hojas arpadas que sirve de marco a la ventana. esta moldura se acodilla en la parte central para recibir un golpe de hojarasca de la misma manera que aparece





Fig. 7 — Detalle de la portada

Las consideraciones sobre el autor o autores del labrado de la piedra deben apoyarse, en nuestra opinión, en las posibles similitudes estilísticas e indirectas referencias documentales. Dichas referencias documentales hablan de la presencia en Lorca, en noviembre de 1694, del escultor

---

en Lorca. Es iterativo, por su parte, el motivo de los niños y adolescentes y si en el primer cuerpo del presbiterio valenciano aparecen llevando los atributos de María, en Lorca portan los escudos de la familia García de Alcaraz.

oriolano Laureano de Villanueva haciendo una escritura por la que dejaba libertad para ejercer su oficio a su oficial Mateo Sánchez de Eslava, el cual se obligaba a trabajar con el escultor Antonio Caro y el propio Villanueva durante cuatro años en escritura otorgada en 1693 en Orihuela. En ella se comprometía a «hacer y trabajar en el arte de escultura y obra de talla», y con la condición que las obras se harían en las casas de aquéllos o en la casa que «asignaran para hacer las obras que tienen que hacer» empezando a trabajar desde el 1 de julio de 1693<sup>34</sup>.

La lógica subordinación de un oficial como Mateo Sánchez de Eslava a los maestros citados parece, en principio, lógica pero resultaría quizá extraña esa obligada sujeción laboral en obra e incluso en ámbito físico para realizarla si no se analizase que los meses en los que Sánchez de Eslava está sometido a esos requisitos por su contrato son precisamente los que están presenciando la realización de la portada en cuestión. Resulta revelador a nuestro entender el dato de noviembre de 1694, en que Mateo Sánchez queda libre de todo compromiso adquirido y pueda ya ejercer su oficio con absoluta independencia de los dos artistas anteriormente citados y, de hecho, está documentado que inmediatamente, en diciembre del mismo año Eslava se compromete a ejecutar el retablo de la Iglesia de Santa Catalina de Murcia, como así lo hizo.

Consecuentemente, y retomando el razonamiento, planteamos el hecho de que, muy verosíblemente, Antonio Caro, Laureano de Villanueva y también Sánchez de Eslava participaron en la ejecución de dicha portada, aunque sin carácter excluyente. De hecho, son claras las similitudes estilísticas que mantienen la obra ejecutada en la Iglesia del Convento de Santo Domingo de Orihuela por Villanueva, Caro y otros con la portada lorquina. Aquellas están especialmente acentuadas en detalles intrínsecos al labrado de los niños, como es el tratado del cabello en masas amplias y agrupadas en tres partes, orejas, lateral de la frente y parte superior de ella donde un ligero bucle ondea en el centro; el carácter melancólico y triste que tienen los rostros infatiles, a la vez que las barbillas redondas,

---

<sup>34</sup> Respectivamente por orden de antigüedad, Archivo Protocolos de Orihuela (AP Orihuela), ante Miguel Bernal, 1692-93, 8 de mayo de 1693, f. 317 ss. AHL, leg. 567, ante Ignacio Navarro Ateguí, 1694-96, 30 de noviembre de 1694, f. 294. A. Nieto Fernández, *Orihuela en sus documentos*, vol. I, Murcia, 1984, p. 37. Explica que estuvieron colaborando juntos así, Caro y Villanueva en 1690 contratan la obra del retablo mayor de la Catedral de Orihuela donde se especifica que si Antonio Caro moría o sufría algún imprevisto antes de terminar la obra, la continuaría Laureano de Villanueva. AP Orihuela Libro de Fábrica del Convento de Santo Domingo, donde se testimonia que trabajan juntos en el retablo y decoración.

pequeñas y con hoyuelo central; los labios carnosos y las bocas pequeñas y entreabiertas; la nariz pequeña y un poco respingona y el carácter mofletudo de las mejillas que se transmite al resto del cuerpo, así como el tratamiento de los elementos vegetales cuya superficie se incurva profundamente en formas lisas y amplias, como si el artista la hubiese limado, y siempre representados en hojas trifoliadas de puntas romas, que contrastan con las líneas quebradas y cortantes de los paños de los niños y las cintas.

En consecuencia nos atreveríamos a sugerir que estando probada la vinculación en cierto modo estable de Nicolás de Bussi con la zona valenciana y alicantina, éste pudo trasladar a Lorca estos esquemas compositivos que prestaron sin duda un toque de originalidad adaptado a los esquemas ya clásicos de la arquitectura civil presente. Es más, Bussi tuvo que influir en Caro y su grupo, y de ahí esa especie de sentimiento trágico-melancólico que aparece en las obras de estos artistas y que había sido el sello inconfundible del estraburgués. Por supuesto que la valoración cualitativa de las obras conocidas de Bussi sobrepasa las de la portada lorquina, aunque esto no quiera decir que ésta última esté exenta de toda calidad.

Nuestra hipótesis, de poder probarse documentalmente, haría confundir la sugestión implícita a la personalidad de Bussi, por la riqueza y originalidad de las temáticas decorativas que presiden su arte, con la probada veteranía y personalidad de ejecución de los otros dos artistas, Caro y Villanueva, no excluyente de que pudieran naturalmente asumirla los miembros de su taller, como el caso de Sánchez de Eslava.

Finalmente la comparación de la portada de la casa de Guevara con otras de igual o similar tipología pertenecientes a casas señoriales del mismo periodo o poco posterior es otro punto de reflexión artístico que conlleva sus problemas. La finalidad de formular juicios valorativos basados en la frecuencia, en la comparable calidad de ejecución o, en su defecto, en lo imponderable del *unicum*, resulta a nuestro entender extremadamente difícil<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Fuera del Reino de Murcia haremos referencia solamente, por citar ejemplos que nos han parecido significativos, a dos muestras de este tipo de arquitectura civil aunque sean posteriores a la de los Guevara. La casa-palacio de Osuna (Sevilla) que mantiene la disposición de dos columnas salomónicas con fustes decorados enmarcando el vano de acceso, y dintel con molduraje mistilíneo, datada en el año 1722, y en Sangüesa (Navarra) la casa-palacio de Vallesantoro o de Ayuz de Ureta, donde incluso la disposición de vanos exteriores, con hermosos balconajes, nos acerca más a la casa lorquina, evocada igualmente en la presencia de las columnas salomónicas que flanquean la entrada.