

## LA PORTADA DE ENTRECOROS DE LA CARTUJA DE JEREZ DE LA FRONTERA

por JULIA LÓPEZ CAMPUZANO

La portada de Entrecoros de la Cartuja de Ntra. Sra. de la Defensa constituye el primer ejemplo renacentista de esta ciudad. En ella se emplea no solamente el nuevo lenguaje formal arquitectónico, sino que, siguiendo las tendencias promovidas por Filarete, se ornamenta con un programa iconográfico que encierra un mensaje alegórico-moral dirigido a los frailes.

Muchos son los autores que se han ocupado en estudiar los diversos aspectos históricos y artísticos de la Cartuja jerezana, cuya fundación se debe al caballero jurado de esta ciudad Alvaro Obertos de Valetto, quien tras solicitar licencia al arzobispo de Sevilla, D. Diego Pedro González de Mendoza, Cardenal de España, que le es concedida mediante bula fechada en 1463 <sup>1</sup>, fue elevada a escritura pública ante el escribano Alonso Ruiz de Porras el 3 de mayo de 1463 <sup>2</sup>.

Tras varios años durante los que se subsanan algunos problemas entre Obertos de Valetto y el prior de la Cartuja de las Cuevas, y tras decidir, finalmente, el lugar de fundación, ubicado a unos cuatro kilómetros de la ciudad de Jerez de la Frontera, en la finca del Sotillo, cerca de la margen derecha del Guadalete, el prior sevillano eligió como vicario para la nueva casa a D. Fernando de Herena, que junto con los padres D. Cristóbal de Sevilla, D. Lope de Hinstosa, y D. Benito Centurión, llegan a Jerez en febrero de 1476, comenzando la construcción el 17 de diciembre de 1478 <sup>3</sup>.

---

1. GARCÍA PEÑA, Carlos: *Arquitectura gótica religiosa en la provincia de Cádiz: Diócesis de Jerez*. Madrid, 1990, p. 1.000.

2. ESTEVE GUERRERO, Manuel: *Jerez de la Frontera* (Guía de Arte). Jerez, 1933, p. 186.

3. GARCÍA PEÑA, C.: *Opus cit.*, p. 1.002.

Las obras se llevan a buen ritmo hasta que, al morir D. Alvaro el 11 de marzo de 1482, y disponerse los frailes a tomar posesión de sus bienes, la criada de Obertos, Elvira Rodríguez de Villasandino, presenta un testamento en el que figuraba como heredera <sup>4</sup>, iniciándose entre las partes un larguísimo y costoso pleito, a causa del cual se paralizan las obras por un período aproximado de 25 años.

La actividad arquitectónica se continúa durante el siglo XVI, constituyendo las décadas treinta y cuarenta las más prolíficas en cuanto a culminación de las diversas obras ya comenzadas, en las que se prosigue el estilo gótico, para que el conjunto mantenga su unidad estructural. No obstante, ya se emplean motivos renacentistas en la ornamentación, como sucede en el púlpito situado en el Refectorio.

La puerta de Entrecoros, sobre la que realizamos nuestro estudio, se ejecuta durante el priorazgo de D. Alfonso de Aguiar, en 1538, y sirve de acceso al coro de los monjes en el que se ubica la magnífica sillería que labraban Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin años más tarde. Esteve Guerrero y Sancho de Soprán atribuyen dicha portada a los mencionados artistas <sup>5</sup> tal vez, por la cercanía de su obra segura. Pero su interés reside en el empleo de un nuevo lenguaje arquitectónico en su composición, muy alejado de la estética goticista con la que comparte espacio, y en su ornamentación cargada de simbolismo, que constituye un auténtico mensaje para los frailes, pese a lo que, a primera vista, pudiéramos pensar al observar las figuras desnudas de sus relieves.

La puerta se organiza con vano de medio punto entre pilastras cajeadas sobre podios, y se corona por entablamento de volada cornisa, que refleja el movimiento de la estructura al retranquearse en su parte central. La ornamentación cubre profusamente todos los elementos arquitectónicos, de modo que no queda espacio libre que no reciba decoración. El vano se cierra mediante puerta de dos hojas de madera, cuyos cuarterones enmarcan cuatro espacios rectangulares, con relieves de santos de la Orden Cartuja:

En la hoja de la izquierda, en el recuadro superior, San Bruno, fundador de la Orden, reconocible por la mitra que aparece a sus pies, en recuerdo de su rechazo a ser nombrado obispo <sup>6</sup>. Abajo, San Hugo de Lincoln, iconografiado como obispo (lo fue de Lincoln) y con un cáliz del que sale el niño Jesús que, según la leyenda, se le había aparecido mientras celebraba misa <sup>7</sup>. En la hoja derecha, los relieves representan a dos figuras de obispos muy similares y sin símbolos diferenciadores que nos indiquen a quien corresponden. Suponemos, no obstante,

---

4. *Ibidem*, Opus cit., p. 1.004.

5. No he encontrado documentos que lo confirmen.

6. REAU, Louis: *Iconographie de l'art chrétien, t. III, "San Bruno"*.

7. *Ibidem*, Opus cit. "San Hugo de Lincoln".

que responden a las figuras de San Antelmo de Belley, primer general de la Orden Cartuja y obispo de esta ciudad, y a San Hugo de Grenoble, en base a ser los santos obispos más representados en el arte de diversos monasterios cartujos.

### ENTABLAMENTO

La ornamentación del entablamento fue relacionada por Sancho de Soprani con el mausoleo que hiciera Montorsoli para Andrea Doria, que constituiría, según este autor, su inmediato precedente<sup>8</sup>. Estamos de acuerdo con su semejanza, pero difícilmente podría comportarse como precedente una obra realizada entre 1542 y 1544 y ubicada en Génova<sup>9</sup> de esta portada jerezana fechada en 1538, por lo que consideramos que ambas debieron tener una misma inspiración en los repertorios de estampas que circularon abundantemente por toda Europa durante esta época.

Se trata de una composición simétrica, formada por guirnaldas, aves y niños desnudos, centrada por el vaso de la virtud, al que los angelotes parecen querer guardar del ataque de las aves, que aquí podían identificarse con los vicios, en alusión a la nueva psicomaquia –muy propia del pensamiento renacentista– o lucha interior del hombre entre la virtud y el vicio.

Santiago Sebastián nos remite a Rosenthal<sup>10</sup> cuando se refiere al *Palacio de Carlos V* en Granada, asociando la idea de virtud con el Rey; y el mismo Filarete, principal promotor de la “arquitectura parlante”, en el libro IV de su tratado, hace del vaso un motivo simbólico con referencia a la virtud de los ciudadanos, cuando habla de un recipiente que tiene que estar lleno de agua, “que si no está sucia de otra materia, siempre es transparente y clara, y así deben ser los habitantes de la ciudad, que tienen que ser claros y limpios y útiles a los otros”<sup>11</sup>.

Encontramos aquí el primer elemento en forma de mensaje alegórico-moral dirigido a los frailes como habitantes del recinto conventual.

En los extremos del entablamento, en las piezas de resalte situadas sobre los capiteles de las pilastras, se sitúan los bustos de San Pedro –a la izquierda– y de San Pablo –a la derecha–. Ambos santos siguen una iconología tradicional, incluso en su ubicación; San Pedro con el cabello y barba cortos, junto al que aparece su símbolo parlante, las llaves del Cielo. San Pablo, el Apóstol de los gentiles,

8. SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: *Arquitectura jerezana del siglo XVI*. ARCHIVO HISPALENSE, 2.ª época, n.º 123. Sevilla, 1963, p. 9.

9. MANARA, Carla: *Montorsoli e la sua opera genovese*. Génova, 1969, p. 52.

10. SEBASTIÁN, Santiago: *Arte y Humanismo*. Madrid, 1978, p. 64.

11. PEDRAZA, Pilar: *Filarete*. Vitoria, 1990.

con amplia calva, el cabello largo y abundante y luenga barba, junto al que aparece la espada, símbolo de su martirio, pues como ciudadano romano fue decapitado. Se considera a estos santos Príncipes de la Iglesia, ya que extendieron las enseñanzas de Cristo, y en calidad de tal son aquí representados <sup>12</sup>.

### *RELIEVES DEL ARCO Y LAS ENJUTAS*

Las representaciones escultóricas más importantes las encontramos en las enjutas, donde aparecen los altorrelieves de Adán y Eva, con plena adaptación al marco, evidente sentido de las proporciones y excelente factura de suave modelado. A la izquierda, Adán alarga su brazo para alcanzar la manzana que le ofrece Eva, a la derecha, tras la que aparece la serpiente. Sobre la clave del arco, un escudo con los símbolos de la pasión de Cristo ocupa un plano más adelantado que las figuras de nuestros primeros padres, y una serie de cabezas de querubines ornan la rosca del arco, escoltando –de manera simbólica– el mencionado escudo.

En los sarcófagos paleocristianos, las representaciones de Adán y Eva fue tema frecuente, como nos lo demuestran los encontrados en San Justo de la Vega (León) del museo Arqueológico Nacional, o el de Layos (Toledo) en la Real Academia de la Historia; asimismo, en la España del siglo XVI, los ejemplos que conocemos anteriores a esta portada, sitúan a estas figuras en monumentos sepulcrales, como el de los Reyes Católicos en la Catedral de Granada, obra de Fancelli (1517) y el Mausoleo de Rodrigo Mercader en la iglesia de San Miguel de Oñate, realizado por Diego de Siloe <sup>13</sup>, del que más tarde Pierre Picart tomaría los modelos para la portada de la Universidad de la misma ciudad, fundada por el propio Mercader, hacia 1545. Existe cierta coincidencia entre los motivos de esta última portada y la de Entrecoros: ambas representan a Adán y Eva en las enjutas y disponen los querubines en la rosca del arco, aunque las figuras de nuestros primeros padres aparecen cambiadas de lugar respecto a los de la portada de la Cartuja jerezana y ésta es anterior (1538). ¿Pura coincidencia? ¿Conocían los autores de esta portada el trabajo que realizara Siloe para D. Rodrigo Mercado? ¿Existiría algún repertorio con estos motivos? Desde luego el tema de los querubines fue muy frecuente durante el Renacimiento, tanto en arquitectura como en

12. REAU, L. Opus cit. "San Pedro" y "San Pablo".

13. GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M. y RUIZ DE AEL, M. J.: *Humanismo y arte en la Universidad de Oñate*. Vitoria, 1989, pp. 47 y ss. Este mausoleo asimila formas no funerarias, pues responde a la composición de un retablo, asociándose a otros sepulcros de la misma época como el de D. Gutierre de Carvajal en Madrid, o el de los marqueses de Poza en la iglesia de San Pablo de Palencia. Para Gómez Moreno el contrato entre Siloe y Mercado debió firmarse en 1529, afirmando que se encontraba terminado hacia 1532.

orfebrería, habiéndolo utilizado Siloe en su etapa burgalesa, en la Escalera Dorada de la Catedral, y parece seguro que debió figurar en los repertorios de estampas que circularon por nuestro país, dada su frecuencia como motivo ornamental en sitios muy dispares de nuestra geografía.

Como decíamos anteriormente, los desnudos de Adán y Eva no responden a una simple recreación de la vista, sino que todo el conjunto constituye un mensaje en clave para los frailes.

En efecto, Panofsky nos aporta la interpretación de las figuras de nuestros primeros padres al estudiar el grabado *La caída del hombre*, de Alberto Dure-ro<sup>14</sup>. Nos comenta cómo esta pareja se encontraba en perfecto equilibrio antes de cometer el pecado original, pues sus humores colérico, flemático, melancólico y sanguíneo se encontraban en perfecta armonía. Tras el pecado el equilibrio se quiebra y uno de estos humores resalta sobre los demás del ser humano, determinando su comportamiento, y haciendo al hombre imperfecto. Por la muerte y la Redención el hombre vuelve al primitivo equilibrio o supremo estado de gracia.

Vemos, pues, perfectamente relacionadas estas ideas con lo aquí representado: por el pecado original el hombre es dominado por las pasiones, razón por la que se hace necesaria la práctica de la virtud, y la Redención, representada por los símbolos de la pasión y muerte de Jesús, motivo que se superpone sobre los demás, ya que constituye el principal dogma de nuestra fe y de nuestra Religión.

### PILASTRAS

En la parte superior de las pilastras se nos muestran otras escenas cristológicas: la Resurrección o Cristo triunfando sobre la Muerte, bajo la que aparece un ángel turiferario —a la izquierda— correspondiéndose con la Ascensión de Jesús a los Cielos y un ángel trompetero, a la derecha. Aparte de lo citado, otros relieves componen, entre grutescos, escenas que no hemos podido descifrar, pero que, probablemente, ponen los acentos en el mensaje trascendental de esta portada.

### BASAMENTOS

El frente de los basamentos de las pilastras está dedicado a dos santos eremitas, San Jerónimo y Santa María Magdalena, como alusión ejemplarizante. En efecto, San Jerónimo lo entendemos como una exhortación a la práctica de la castidad y la penitencia. Este santo fue un hombre penitente y ascético que supo

---

14. PANOFSKY, E.: *Vida y arte de Alberto Dure-ro*. Madrid, 1982, p. 179.

vencer las tentaciones lujuriosas y vivió siempre en castidad. Su iconología es abundante, siendo uno de los santos más representados en el arte cristiano. En esta portada se le iconografía como penitente, semidesnudo, rodilla en tierra, sujetando un crucifijo con su mano izquierda y en actitud de golpearse el pecho con una piedra <sup>15</sup>.

La representación de María Magdalena en el podio de la derecha –La Asunción de la Magdalena– se basa en la leyenda forjada en torno a esta santa en Borgoña, a lo largo del siglo XI, en un intento de justificar la autenticidad de las reliquias que se encuentran en la iglesia que lleva su nombre, en Vezelay, según la cual, la Magdalena se retiró después de la muerte de Jesús para hacer penitencia en soledad, en una gruta de Sainte Baume, donde ya a punto de morir fue trasladada por los ángeles a Aix-en-Provence, lugar en el que San Maximino le administró la última comunión <sup>16</sup>. La santa aparece iconografiada en el momento en que es transportada por los ángeles, desnuda y apoyando sus pies sobre la calavera, símbolo de su penitencia.

La Magdalena no fue casta, pero su arrepentimiento y su posterior vida retirada y penitente le acarrearón el perdón de Cristo y la santidad.

En el frente de las jambas de la puerta y junto a los basamentos, se representan dos figuras que entendemos como un peregrino –el de la izquierda, junto a San Jerónimo– y un caminante, el situado junto a la Magdalena. Entre estas figuras y la línea de imposta, los relieves de una serie de grutescos, de hermético significado, enlazan las escenas de los basamentos con las del arco ya comentadas.

El mensaje a los frailes cartujos representado en esta portada está compuesto por un discurso iconográfico cuyo sentido entendemos, en conexión con las reglas de la Orden, como una exhortación a la castidad y a la penitencia –San Jerónimo y la Magdalena– que son el camino para lograr el equilibrio espiritual, perdido a causa del pecado de nuestros primeros padres, por medio de la Redención, simbolizada en la clave del arco, y la práctica de las virtudes.

Desde el punto de vista estilístico, se aprecia la actuación de dos manos diferentes en la realización de los relieves –lo que abundaría en la atribución a Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin– en los que las figuras de desnudos, de suave y blando modelado, contrastan con las representadas de forma más esquemática, en las que predominan planos y aristas, presentando defectos de proporciones, lo que no resta méritos para que reconozcamos a esta portada de Entrecoros como una de las joyas del Renacimiento jerezano.

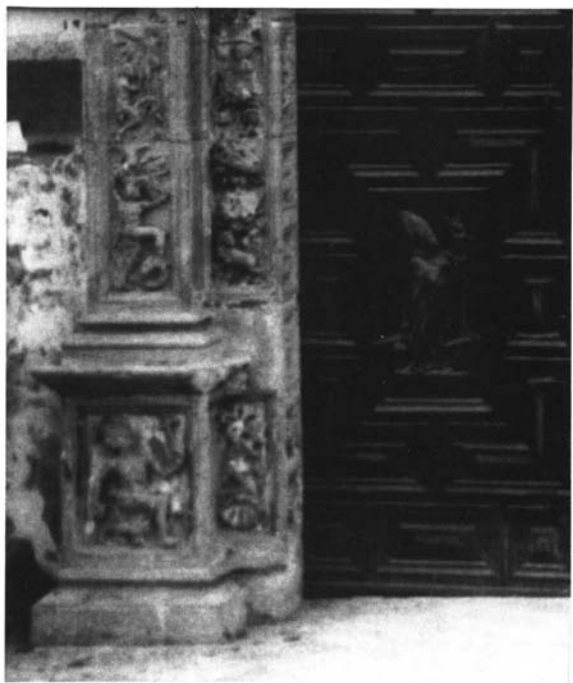
---

15. REAU, Louis: *Iconographie...* "San Jerónimo".

16. *Ibidem*. "Santa María Magdalena".



Portada de Entrecoros de la Cartuja de Ntra. Sra. de la Defensa (Jerez), 1438



Portada de Entrecoros (detalle): S. Jerónimo.





Parte superior Puerta de Entrecoros.



Detalle: Asunción de la Magdalena y caminante.