

UN ARTESONADO DEL CASTILLO DE VÉLEZ BLANCO EN CIUDAD DE MÉXICO

ISMAEL MOTOS DÍAZ¹
Universidad de Granada

El presente artículo desvela que el paradero actual, hasta hoy desconocido, de un artesonado renacentista de los salones nobles del castillo de Vélez Blanco (España) es el Instituto Cultural Helénico en Ciudad de México. Para la consecución de este hallazgo ha sido necesario realizar un estudio histórico-documental que ha permitido seguir su rastro entre las distintas colecciones y localizaciones en las que estuvo instalado o almacenado: París, New York y México DF. Esta investigación también resuelve mediante el uso de nuevas tecnologías y el análisis de datos arqueológicos cómo era el artesonado original y en qué estancias del castillo estuvo instalado.

Palabras clave: artesonado; castillo; Vélez Blanco; Renacimiento; Marqués de los Vélez; Pedro Fajardo; Blumenthal; Instituto Cultural Helénico; González Jáuregui.

A COFFERED CEILING, FROM THE CASTLE OF VÉLEZ BLANCO (SPAIN), NOW LOCATED IN MEXICO CITY

This paper reveals that the hitherto unknown location of a Renaissance ceiling from the Castle of Vélez Blanco in Spain is the Hellenic Institute in Mexico City. This discovery is the result of a documented historical study investigating the various locations in which the ceiling was installed or stored after leaving Spain, from Paris to New York and finally Mexico City. Using techniques of photogrammetric restitution to analyze archaeological data, the author has been able to determine the characteristics of the original ceiling and in which rooms of Velez Castle it was originally installed.

Key words: coffered ceiling; castle; Vélez Blanco; Renaissance; Marquis of los Vélez; Pedro Fajardo; Blumenthal; Instituto Cultural Helénico; González Jáuregui.

Cómo citar este artículo / Citation: Motos Díaz, Ismael (2018): "Un artesonado del castillo de Vélez Blanco en Ciudad de México". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 91, núm. 363, Madrid, pp. 201-220. <https://doi.org/10.3989/aearte.2018.13>.

Introducción

Uno de los episodios más tristes en la historia del abandono y pérdida del patrimonio artístico español ha sido el protagonizado por el castillo del marqués de los Vélez, palacio de principios del siglo XVI que es considerado uno de los primeros y más bellos ejemplos de la arquitectura renacentista española y cuya construcción todavía se eleva majestuosa sobre el pueblo de Vélez Blanco.

¹ info@ismaelmotos.com / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4245-3564>.

El castillo fue erigido por Pedro Fajardo y Chacón, I marqués de los Vélez, con el fin de establecer su residencia y la sede de gobierno de su señorío en esta villa. El palacio, a semejanza de otros construidos por algunos de los nobles de más alto rango del momento, fue concebido para representar la grandeza y el poder de su linaje como un *Templo de la Fama*. Es decir, un medio de manifestación de los valores culturales y de ensalzamiento de los triunfos bélicos de su mecenas que encontró su expresión artística en los patrones compositivos y decorativos inspirados en los modelos clásicos que estaban siendo importados de Italia. Empapado de estilo *a la antigua*, el palacio contó con un refinado patio renacentista y ricos salones nobles.

Desde finales del siglo XVI, la defensa de sus intereses y el desempeño de sus cargos en la administración monárquica alejaron de Vélez Blanco a los herederos del marquesado provocando el progresivo abandono y deterioro del castillo. Este hecho dio lugar a que, en 1903 y 1904, la casa de Medina Sidonia, la por entonces propietaria, vendiera al anticuario francés J. Goldberg los bienes escultóricos y arquitectónicos de mayor valor del palacio, entre los que cabe destacar los elementos marmóreos que conformaban el patio y un artesonado de los salones nobles. En 1913, ambos conjuntos fueron a su vez adquiridos por el coleccionista George Blumenthal e instalados en su nueva vivienda que estaba construyendo en Manhattan.

A su muerte en 1941, Blumenthal dona la mansión y su vasta colección al Metropolitan Museum of Art de New York. No será hasta 1945, cuando el MET desmonta y extrae aquellos elementos artísticos y arquitectónicos que considera de valor y son susceptibles de poder formar parte del nuevo proyecto de expansión del museo. Así es como las piezas del patio de Vélez Blanco fueron cuidadosamente desmanteladas y enviadas a los almacenes del MET. Tras casi veinte años de espera, el patio ensamblado como una reconstrucción aproximada del estado original en Vélez Blanco fue inaugurado.

Sin embargo, tras el desmantelamiento y demolición en 1945 de la casa de Blumenthal el artesonado procedente del castillo de Vélez Blanco desaparece. Su ubicación y deriva han sido desconocidas hasta hoy.

El presente artículo desvela el paradero actual del artesonado renacentista de los salones nobles del castillo de Vélez Blanco (España): el Instituto Cultural Helénico en Ciudad de México. Para la consecución de este hallazgo ha sido necesario realizar un estudio histórico-documental que ha permitido seguir su pista entre las distintas colecciones y localizaciones en las que estuvo instalado o almacenado: París, New York y México DF.

Esta investigación además resuelve mediante al uso de nuevas tecnologías y al análisis de datos arqueológicos cómo era el artesonado primigenio y en qué salas del palacio estuvo instalado. Para ello, ha sido esencial reconstruir el conjunto en cada una de las posteriores ubicaciones, conocer las transformaciones que sufrió y establecer la correspondencia geométrica con los salones nobles del castillo de Vélez Blanco.

Con ese fin, ha sido necesario realizar precisos trabajos técnicos como el levantamiento fotogramétrico y planimétrico del artesonado situado en el Instituto Cultural Helénico o el análisis estratigráfico-murario de los paramentos de las salas del castillo de Vélez Blanco en las que estuvo instalado.

Estudio histórico-documental

El castillo de Vélez Blanco se construyó entre 1506 y 1515 por encargo de Pedro Fajardo y Chacón, quien fue nombrado I marqués de los Vélez en 1507. Criado en la corte, fue paje de la reina Isabel la Católica y alumno de Pedro Mártir de Anglería, maestro que le hizo conocedor de la cultura humanista. Con el fin de convertir a Vélez Blanco en el centro administrativo y de gobierno de sus dominios, Fajardo erigió sobre la antigua alcazaba musulmana un fabuloso palacio (fig. 1). Concebido para representar la grandeza y los valores culturales del señor más influyente del sureste peninsular, el castillo contó con un magnífico patio renacentista esculpido en mármol blanco de Macael y ricos salones nobles embellecidos por frisos y artesonados de madera tallada, azulejos, tapices, elementos escultóricos, suntuosos muebles y otros lujosos elementos decorativos.

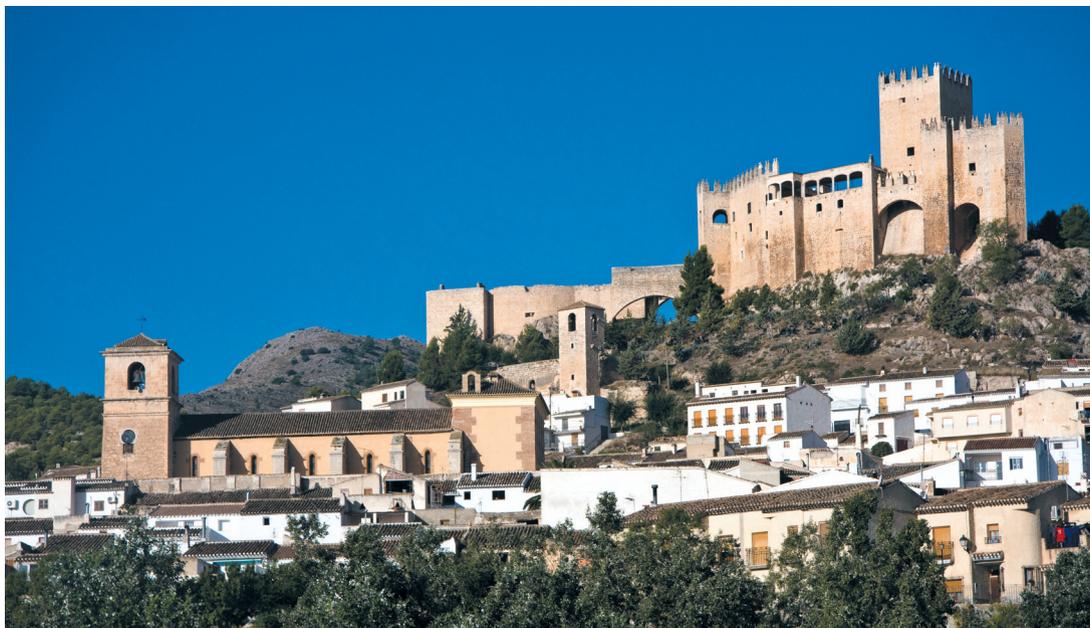


Fig. 1. Vista general del alzado este del castillo de Vélez Blanco. Foto: Manuel Motos Díaz.

A lo largo del siglo XVI el castillo fue habitado de forma intermitente por los tres primeros marqueses. La defensa de sus intereses y el desempeño de sus cargos en la administración monárquica provocaron que durante los siglos XVII y XVIII los herederos se fueran distanciando del palacio. El desuso y el paulatino abandono dieron lugar a un progresivo deterioro y al traslado o venta de muchos de los bienes que albergaba. A comienzos del siglo XX, la situación del castillo era lamentable. Al abandono se sumaron los continuos saqueos y la ocupación del edificio.

En 1903 J. Goldberg, un marchante francés, compra a los duques de Medina Sidonia los frisos de madera de dos de los salones nobles que deben su nombre precisamente a la temática de dichas tallas: la sala del Triunfo (de César) y la sala de los trabajos de Hércules. Ese año, los frisos fueron vendidos por Goldberg a Émilie Peyre quien los legó en 1905 al Musée des Arts Décoratifs de París. En 1992, estos fueron descubiertos accidentalmente en los antiguos depósitos del museo². Tres de los cuatro frisos de los trabajos de Hércules continúan expuestos en el museo de París mientras cuatro de los seis frisos de los Triunfos de César se exhiben desde 2007 en el Musée Goya de Castres.

La adquisición de Goldberg no finaliza ahí. En 1904 compra el conjunto de arcos, columnas, marcos de puertas y ventanas esculpidas en mármol que conformaban el patio y otras tallas entre las que se encontraba un artesanado de los salones nobles. Las piezas, al igual que los frisos, fueron desmontadas y transportadas vía marítima a Marsella y después a París³. En 1913, George Blumenthal, coleccionista de arte, compra dichas piezas para ser instaladas en la nueva casa que estaba construyendo en Manhattan.

Blumenthal, nacido en Alemania en 1858, fue a New York cuando tenía 24 años para unirse a la entidad bancaria privada Speyer & Co. Su ascendente y exitosa carrera en el mundo de la banca le condujo a ocupar el cargo de socio de pleno derecho de la delegación americana de

² Blanc, 1997: 9-16.

³ Raggio, 1964: 142.

LazardFreres, una de las entidades bancarias por entonces más importantes de Francia⁴. Pero sin duda, George Blumenthal y a su esposa Florence serán recordados por su interés en el coleccionismo de arte, especialmente en las pinturas, esculturas, bronce y objetos decorativos del Renacimiento italiano y del siglo XVIII en Francia.

Debido a la falta de espacio en su antigua residencia de New York por la incesante incorporación de nuevas obras de arte, G. Blumenthal encarga a Goodhue Livingston diseñar un palacio de estilo florentino en la esquina suroeste de Park Avenue y 70th Street.

La nueva mansión tenía un gran espacio central cubierto y a doble altura en torno al cual se ubicaban las estancias principales. Fue en este gran espacio que hacía las veces de salón de recepción donde fueron instalados el patio y el artesonado procedentes del castillo de Vélez Blanco (fig. 2).

Como veremos más adelante, la disposición del patio y la estructura del artesonado fueron alteradas respecto a la configuración original en el castillo de Vélez Blanco según el criterio estético del propietario y las nuevas condiciones arquitectónicas de la mansión.

Con la muerte de Blumenthal en 1941 y siguiendo su expreso deseo, su vasta colección es donada al Metropolitan Museum of Art de New York, institución de la que fue presidente entre los años 1934 y 1941.

Blumenthal inicialmente quiso convertir su casa y las obras de arte que alojaba en una sede dependiente del MET. Ante la imposibilidad de determinar la cuantía de los gastos necesarios para su mantenimiento perpetuo, el coleccionista decidió ceder sus bienes al Metropolitano con la condición de que los elementos artísticos, arquitectónicos y estructurales de valor que conformaban la mansión fueran en lo posible reinstalados en el museo y que la casa fuera desmantelada y el terreno vendido a fin de que el dinero recaudado se destinara a asumir los gastos de dicha actuación⁵.

Sin embargo, el desarrollo de la segunda Guerra Mundial bloqueó la ejecución de este plan. Por entonces, el MET aún no contaba con un proyecto que definiera qué piezas podía absorber de la casa y cómo integrar estructuras tan grandes como el patio o el artesonado en sus instalaciones. Solo algunas obras de arte medieval (grandes pinturas, esculturas y ejemplos de arte decorativo) fueron retiradas por el Metropolitano para su custodia. Durante el conflicto, los responsables del MET decidieron utilizar la casa como almacén, espacio de trabajo y sede temporal de exposiciones⁶.

No será hasta la primavera de 1945, coincidiendo con el *fin europeo* de la segunda Guerra Mundial, cuando el MET planea desmontar y extraer aquellas piezas que considera de valor y son susceptibles de poder formar parte del nuevo proyecto de expansión que el museo estaba ideando para después del conflicto.

Así, en junio y julio de 1945, el patio de Vélez Blanco, o mejor dicho, elementos originales del patio de Vélez Blanco más otros elementos reproducidos que completaban el conjunto de la casa de Blumenthal, fueron cuidadosamente desmantelados, numerados, embalados y enviados a los almacenes del museo.

En 1958, el director del MET James Rorimer encargó a Olga Raggio, historiadora y comisaria de escultura europea y artes decorativas de dicho museo, la tarea de reconstruir el patio del castillo. Un año más tarde, Raggio viajó hasta Vélez Blanco para inspeccionar *in situ* el edificio y tomar la información que necesitaba para su reconstrucción en New York. El 30 de noviembre de 1964 el patio, ensamblado como una reconstrucción aproximada del estado original en Vélez Blanco, fue inaugurado pasando a convertirse en el vestíbulo de entrada principal a la nueva biblioteca Thomas J. Watson Library.

Distinto destino corrió el artesonado procedente de las salas nobles del castillo de Vélez Blanco y que cubrió el vestíbulo central de la casa de los Blumenthal.

⁴ Kathrens, 2005: 253-264.

⁵ "New Museum". En: *The New York Times*, New York, 22-VII-1942: 18.

⁶ "Art patron's home a museum branch". En: *The New York Times*, New York, 21-VII-1942: 16.



Fig. 2. Vistas parciales del salón de recepción de la casa de Blumenthal en donde se aprecian piezas del patio y el artesanado procedentes del castillo de Vélez Blanco. Fotografías de Mattie Edwards Hewitt. (192?).
Fuente: Watson Library, MET.

Después de que el MET hubo seleccionado el material que le interesaba, el 14 de mayo de 1945 la reconocida empresa de compra y venta de arte French & Co adquirió otros valiosos bienes de la casa entre los que se encontraba dicho artesanado. Días más tarde, estos fueron retirados y finalmente, el 15 de agosto de 1945, bajo la orden del MET, comenzaron las tareas de demolición de la casa⁷.

French & Co, compañía especializada en la comercialización de pintura, escultura y artes decorativas, fue fundada por Mitchell Samuels en 1907 en New York. Durante la primera mitad del siglo XX fue considerada una de los mayores comerciantes de arte del mundo. Entre sus clientes estaban J. Paul Getty, William Randolph Hearst, JP Morgan, los Vanderbilt o los Rockefeller⁸.

El artesanado permaneció casi 7 años a la espera de ser comprado, probablemente expuesto en el edificio con más de 50 salas que French & Co tenía en East 57th Street en Manhattan.

Es el 31 de marzo de 1952, cuando el artesanado es vendido a Nicolás González Jáuregui siendo trasladadas sus piezas el 4 de junio de 1952. Esta información ha sido posible conocerla gracias a la consulta del archivo y registro de adquisiciones y ventas de la empresa French & Co que actualmente se encuentran en el Getty Research Institute de Los Ángeles (California, EEUU)⁹.

⁷ "Blumenthal home under demolition". En: *The New York Times*, New York, 16-VIII-1945: 26.

⁸ "French & Company (New York, N.Y.)". En: <<http://socialarchive.iath.virginia.edu/ark:/99166/w6ds1822>> 06/06/2016.

⁹ *French & Company stock sheets and ledgers, 1909-1968*, The Getty Research Institute, Los Ángeles (GRI), Special Collections, ID/Acc. N.º 86-A174 840027.



Fig. 3. Artesonado instalado en la sala anexa a la capilla en el Instituto Cultural Helénico (ICH).
Foto: Ismael Motos Díaz.

Nicolás González Jáuregui fue un importante empresario de Querétaro (México) que dedicó gran parte de su vida a coleccionar obras de arte. En 1946 encarga su nueva casa de San Ángel en Ciudad de México al arquitecto Eugenio Urquiza J. Abajo. La arquitectura sobria de la mansión fue el contrapunto de la fabulosa colección de antigüedades que esta albergó¹⁰.

En 1953, un año después de conseguir el artesonado, Nicolás González Jáuregui adquiere un claustro románico español del siglo XII y una capilla gótica del XIV “dedicada a San Nicolás de Bari” que estuvo en poder de Randolph Hearst¹¹.

En 1954, Nicolás González Jáuregui bajo la dirección técnica del arquitecto Luis Ortiz Macedo, instala en el jardín norte de la residencia el claustro románico, la capilla gótica, una portada plateresca procedente de Guanajuato y, en una estancia anexa a la capilla, el artesonado procedente del castillo de Vélez Blanco (fig. 3).

Los problemas financieros de la familia González Jáuregui-Rivas fueron el motivo aparente por el cual en 1973 el complejo residencial es embargado por el Gobierno¹². En 1979 el Gobierno Federal, por decreto, donó el inmueble al Instituto Cultural Helénico, institución fundada por el Dr. Pablo de Ballester en 1973 y dedicada hasta el día de hoy a la organización de jornadas culturales y a la impartición de maestrías y licenciaturas en Historia y Arte.

Mientras el claustro, la capilla y la estancia anexa a la capilla han permanecido inalteradas, la vivienda original de Nicolás González Jáuregui ha sido adaptada al programa de usos demandados por el Instituto Cultural Helénico. Sin embargo, aún se conservan algunas de sus estancias tal y como fueron concebidas así como una parte del valioso patrimonio artístico que alojaban.

¹⁰ Borja, 1948.

¹¹ Trueba, 2013: 28.

¹² Ventura, Abida (2012): “Monumento medieval desamparado”. En: <<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/69271.html>> 13/05/2015.

Análisis comparativo del artesanado del Instituto Cultural Helénico y de los salones nobles del castillo de Vélez Blanco

El objetivo de este apartado es resolver mediante el uso de nuevas tecnologías y del análisis de datos arqueológicos la correspondencia entre el artesanado del Instituto Cultural Helénico en México y los salones nobles del castillo de Vélez Blanco (lugar de donde procede) con el fin de determinar cómo era el artesanado original y en qué salas estuvo instalado.

Si el estudio histórico-documental anteriormente desarrollado nos permitió conocer la deriva que sufrió el conjunto desde el castillo de Vélez Blanco hasta el Instituto Cultural Helénico (en adelante ICH), en este apartado recorreremos el camino inverso para reconstruir el artesanado en cada una de sus localizaciones (Ciudad de México-New York-Vélez Blanco) y para conocer las transformaciones que sufrió en cada cambio.

A tal fin, ha sido necesario realizar una serie de trabajos técnicos que serán descritos en los siguientes apartados.

El artesanado del Instituto Cultural Helénico

El artesanado objeto de estudio está instalado en la estancia anexa a la capilla que junto al claustro románico forman el complejo contiguo a la residencia que Nicolás González Jáuregui mandó construir en 1954.

Con el objeto de conocer con precisión las dimensiones del artesanado y de cada una de las partes que lo integran ha sido necesario efectuar el levantamiento fotogramétrico y planimétrico de la sala en que se encuentra. Para ello, en primer lugar he medido el espacio de la capilla y de la sala anexa con distanciómetro láser para la obtención de puntos de apoyo y de control, y después he construido un modelo tridimensional usando técnicas de fotogrametría. La restitución del modelo anterior me ha permitido obtener una ortofotografía de alta resolución del conjunto del artesanado que posteriormente he procesado mediante herramientas CAD para obtener un modelo vectorizado en verdadera magnitud (fig. 4).

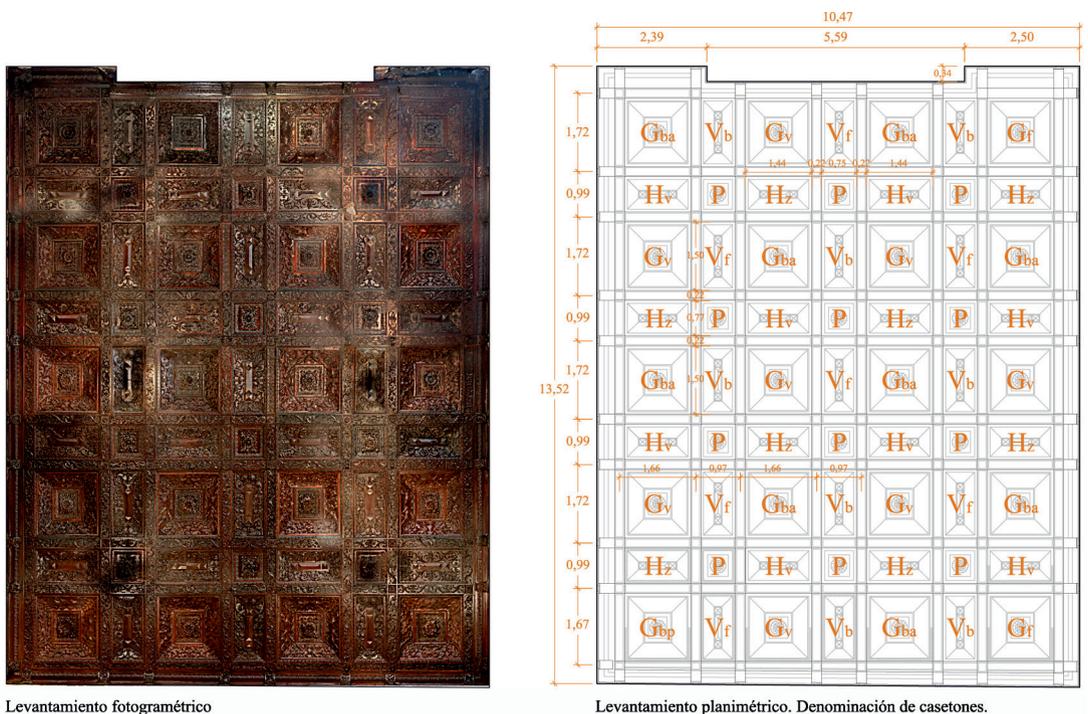
El artesanado forma un rectángulo prácticamente regular de 10,47 m de ancho por 13,52 m en uno de sus lados mayores y 13,59 m en el lado mayor opuesto. El lado corto sureste se encuentra invadido ligeramente por la campana de una chimenea medieval. El artesanado cuenta con una geometría reticular de vigas de 22 cm de ancho que equidistan entre ejes de forma alterna 1,66 y 0,97 m en sentido transversal y 1,72 y 0,99 m en sentido longitudinal. Este patrón da lugar a una matriz compuesta por 4 tipos de casetones troncopiramidales que según su base podemos clasificar en dos casi cuadrados de 1,50 × 1,44 m (grandes¹³ —G—) y 0,75 × 0,77 m (pequeños —P—) y dos rectangulares de 1,44 × 0,77 m (horizontales —H—) y 0,75 × 1,50 m (verticales —V—).

Todos los casetones y las caras inferiores de las vigas se encuentran adornadas por riquísimas tallas de grutescos que alternan los motivos vegetales, zoomorfos y fantásticos inspirados en el bestiario clásico y medieval.

A continuación, se describe la morfología y la decoración de cada tipo de casetón que ha sido clave para relacionar el artesanado instalado en el ICH de Ciudad de México con el instalado en la casa de Blumenthal en New York:

El casetón cuadrado grande —G— es una pirámide truncada formada por cuatro caras de dimensiones prácticamente iguales sobre las que apoyan una tabla horizontal de la que descuelga una gran flor tallada. La decoración de todos los casetones cuadrados grandes tiene la misma estructura compositiva. En las esquinas de las caras laterales hay un ramillete simétrico y anillado en el tercio inferior de hojas de acanto que cubre toda la arista y enmarca el motivo central.

¹³ Se indica a continuación entre guiones la referencia que utilizaremos para identificar a cada tipo de casetón.



Levantamiento fotogramétrico

Levantamiento planimétrico. Denominación de casetones.

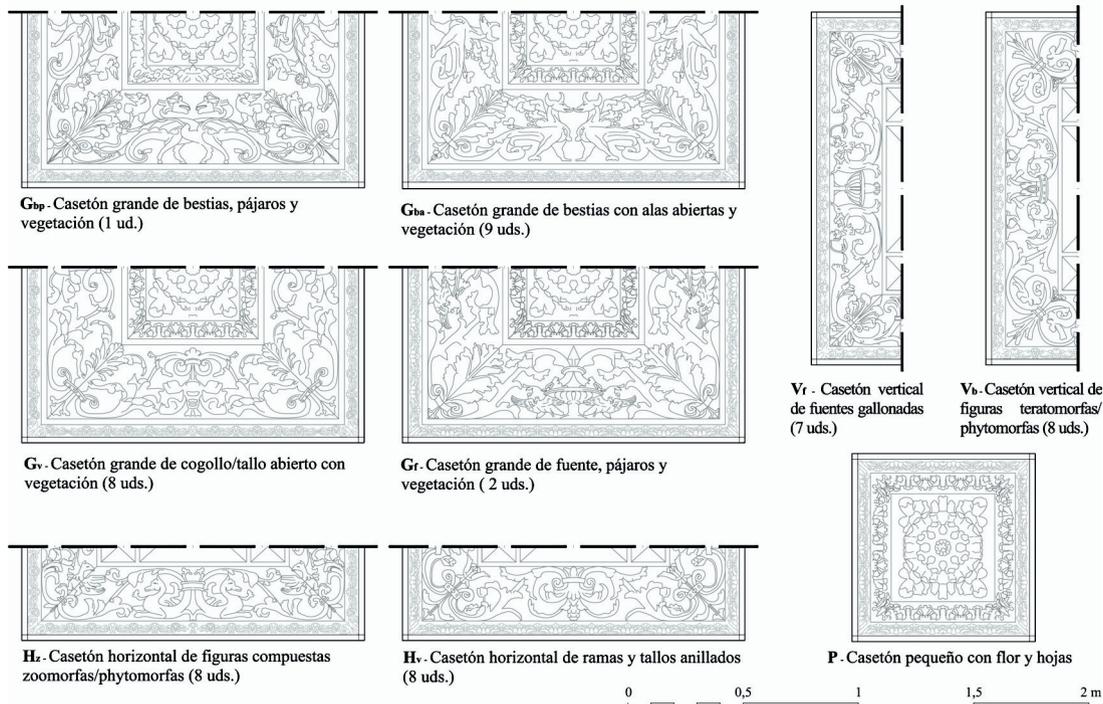


Fig. 4. Levantamiento fotogramétrico y planimétrico del artesonado instalado en la sala anexa a la capilla en el ICH. Ismael Motos Díaz.



Fig. 5. Detalle del
artesonado del ICH.
Foto: Ismael Motos
Díaz..

Encontramos 4 tipologías de motivos centrales simétricos que definen 4 tipos de casetones cuadrados grandes:

- Casetón G_{bp} ¹⁴: bestias con las alas cerradas, pájaros y vegetación (1 unidad).
- Casetón G_{ba} : bestias con las alas abiertas y vegetación (9 unidades).
- Casetón G_v : de cogollo/tallo abierto con vegetación (8 unidades).
- Casetón G_f : fuente, pájaros y vegetación (2 unidades).

Todos los casetones cuadrados grandes están rematados por un tablero horizontal que cuenta con una flor suspendida y rodeada de hojas que arrancan de cada esquina y se encuentra enmarcado por una moldura casi cuadrada de hojas de menor tamaño (fig. 5). Este diseño es el mismo que compone los casetones cuadrados pequeños —P—. La flor cuenta con 3 coronas de pétalos y con un disco central granulado que en ocasiones está rehundido entre las flores y en otras sobresale. Encontramos sensibles variaciones en las flores, flores más abiertas o más cerradas.

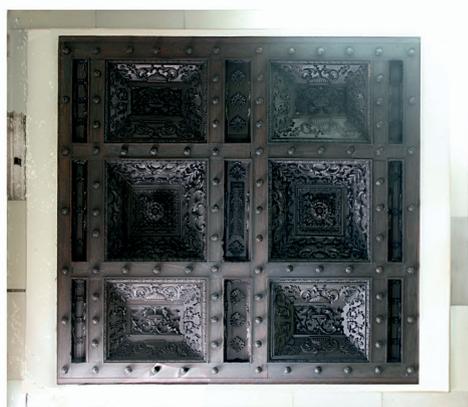
En relación a los casetones rectangulares horizontales y verticales —H y V— es preciso indicar que también cuentan con ramilletes vegetales en las aristas esquineras con motivos centrales variables y están rematados por 2 pirámides y un prisma invertidos.

Entre los casetones rectangulares podemos encontrar asimismo cuatro modelos según su decoración:

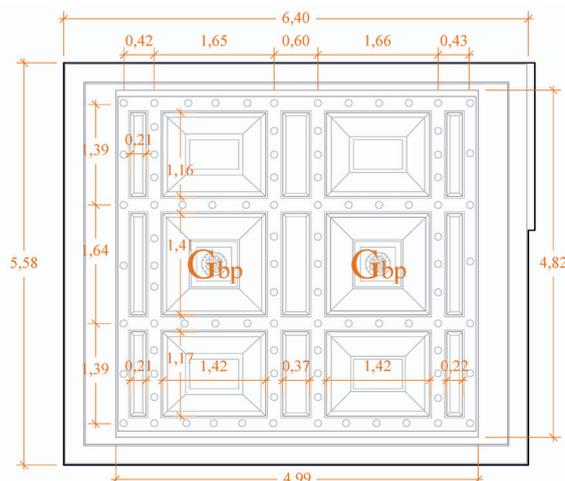
- Casetón H_z (8 unidades): figuras compuestas zoomorfas/phytomorfas con pájaros en las esquinas.
- Casetón H_v (8 unidades): composición 100% vegetal de ramas y tallos.
- Casetón V_f (7 unidades): composición vegetal con fuentes gallonadas en el centro.
- Casetón V_b (8 unidades): figuras teratomorfas/phytomorfas simétricas y de espaldas.

Encontramos igualmente gran variedad de motivos y composiciones en las tallas aplicadas bajo las vigas. El encuentro entre dichas tallas y los casetones se resuelve con un marco moldurado de pequeñas hojas de acanto. La decoración en la intersección de las vigas está adornada por una flor de semejantes características a las de los casetones pero de menor tamaño.

¹⁴ En la figura 4, es posible identificar la ubicación de cada tipo de casetón por su abreviatura.



Levantamiento fotogramétrico



Levantamiento planimétrico

Fig. 6. Levantamiento fotogramétrico y planimétrico del artesonado instalado en la escalera del vestíbulo principal del ICH. Ismael Motos Díaz.

Bajo el artesonado discurre una cornisa perimetral cuya moldura principal se encuentra tallada con finas hojas de acanto y está interrumpida por canes alineados con las vigas del artesonado. La talla de los canes cuenta con diseños diferentes y distinta factura lo cual hace pensar que no pertenecen al conjunto original. Además, como indicaremos más adelante, bajo el artesonado y coronando las paredes de las estancias del castillo de Vélez Blanco estaban dispuestos los frisos, lo cual indica que originariamente no pudo haber canes.

En cuanto a la materialidad del conjunto, podemos afirmar que las caras laterales de los casetones cuadrados grandes están formadas por tablas de pino. En ocasiones las tallas están practicadas en las tablas, quedando las figuras marcadas por las juntas, y en otras las figuras son elementos separados, también de madera de pino, que están aplicados sobre las tablas. Este hecho se ve claramente al ser apreciables las discontinuidades entre los nudos y veteados de las figuras y el fondo.

De igual forma, las rosetas que cierran el casetón grande y componen el casetón cuadrado pequeño en unas ocasiones están formadas por la talla de 4 tablas paralelas y en otros casos no cuentan con junta, lo cual hace pensar que son apliques.

Para los casetones rectangulares, todas las caras son una única pieza. No hay junta en las esquinas. La decoración está tallada y no parece haber apliques. De hecho, algunas maderas están agrietadas y estas se extienden también a la decoración. Parece también madera de pino, pero en este caso, la densidad de las figuras y un mayor oscurecimiento de las maderas hacen que sea más difícil identificarlo. Igual ocurre con las tallas aplicadas bajo vigas, en las que no se ve claramente la veta.

El oscurecimiento de las maderas puede deberse a que las piezas originales instaladas en el castillo de Vélez Blanco fueran oscurecidas en el siglo XVII según la moda del momento como pasó con muchas tallas renacentistas del XVI. Esto no descarta la posibilidad de que el conjunto posteriormente volviera a ser pintado tanto en la casa de Blumenthal como en el ICH. De hecho, en las imágenes se pueden apreciar gotas de color ámbar que podrían ser restos de cera o barniz, aunque también podría tratarse de resinas de la propia madera y su oscurecimiento fruto de la acción de la luz y el paso del tiempo.

Por otro lado, el ICH cuenta con otro artesonado de parecidas características instalado en la escalera del vestíbulo de acceso (fig. 6). El artesonado mide $4,99 \times 4,82$ m y cuenta con una composición simétrica en el eje longitudinal y transversal con vigas separadas a ejes 0,42-1,65-

1,66-0,43 m en vertical y 1,39-1,64-1,39 m en horizontal. El resultado son 6 casetones grandes (2 casi cuadrados y 4 rectangulares) y 9 cajones floreados intermedios.

Los casetones grandes casi cuadrados corresponden en dimensiones y decoración a los casetones cuadrados grandes de tipo G_{bp} del artesanado de la estancia anexa a la capilla. Los otros 4 casetones rectangulares, en vez de flores de remate, cuentan con motivos idénticos a la figura central de las caras laterales del casetón G_r de fuente gallonada. Por contra, los lados laterales, aunque guardan el mismo esquema compositivo, tienen una decoración que no corresponde con el volumen, riqueza y detalle de los anteriores. Incluso poseen figuras zoomorfas de diferente estilo. Esto nos hace pensar que dichos casetones están compuestos por elementos de casetones originales colocados en distinta disposición y completados con elementos nuevos.

Es el caso también de los cajones intermedios y la cara inferior de las vigas que están embelecidos con flores abiertas y capullos cerrados respectivamente, de estilo claramente distinto al anteriormente visto del siglo XVI.

El artesanado en la casa de Blumenthal

Como indiqué en el apartado 1, antes de que Nicolás González Jáuregui en 1953 instalara el artesanado en un edificio anexo a su residencia (actual ICH), el conjunto formó parte entre 1916 y 1945 del vestíbulo central de la casa de George Blumenthal en New York.

Este apartado tiene por objeto estudiar el artesanado de la casa de Blumenthal a partir del análisis comparativo de la configuración y geometría del artesanado entre ambas localizaciones con el fin de determinar las posibles alteraciones que pudo haber sufrido.

Para ello, por un lado cuento con la restitución planimétrica y fotogramétrica del artesanado *mexicano* que he elaborado en mi visita al ICH y cuya metodología de trabajo he detallado en el apartado anterior. Por el otro, puesto que la casa de Blumenthal fue demolida en 1945, ha sido necesario reconstruir el artesanado *americano* a partir de la documentación técnica y fotográfica sobre la mansión encontrada en archivos.

He consultado los planos de la casa de Blumenthal que el MET encargó realizar a la empresa Barlow-Meagher Co antes de que la mansión fuera desmantelada con la finalidad de facilitar la reconstrucción de conjuntos como el patio de Vélez Blanco en su nueva ampliación¹⁵. No he encontrado un plano específico del artesanado, puesto que no fue un elemento que ellos decidieran incorporar a su colección, pero sí los planos de los alzados del vestíbulo central sobre el que estaba instalado. Con lo cual, a partir de estos he podido conocer las dimensiones del perímetro de la sala y por tanto del artesanado.

Además, he manejado numerosa documentación gráfica entre la que cabe mencionar la colección de fotografías de la casa que George Blumenthal encargó realizar a Mattie Edwards Hewitt¹⁶, cuyos originales actualmente están custodiados en el MET, y otras fotografías del artesanado que pertenecieron al archivo de French & Co hoy alojado en el Getty Research Institute de los Ángeles (fig. 7).

A continuación, indico cuáles son las conclusiones obtenidas del estudio comparativo:

El artesanado del ICH fue instalado por Nicolás González reproduciendo la misma disposición que tuvo en la casa de Blumenthal. De hecho, la planimetría consultada nos ha permitido confirmar que las dimensiones del artesanado de la casa de Blumenthal (13,53 × 10,47 m) coinciden, salvo por despreciables centímetros, con las del artesanado del ICH (13,52/13,59 × 10,47 m).

Únicamente se advierten varias alteraciones en la configuración general del artesanado del ICH. Por un lado, la disposición de la chimenea medieval en el centro de uno de los lados cortos

¹⁵ *Drawings of elements removed from the Blumenthal House for the Metropolitan Museum of Art New York, 1945*, The Metropolitan Museum of Art-Central Archive Department, New York.

¹⁶ *The home of George and Florence Blumenthal, fifty East Seventieth Street, New York, 192-?*, The Metropolitan Museum of Art-Watson Library Special Collections, New York, Bookcase 106.1 B622 F.



Fig. 7. Artesonado de la casa de Blumenthal. Fuente: Getty Research Institute.

de la sala obligó a Nicolás González Jáuregui a interrumpir el artesonado para dar paso a la campana de salida de humos. Esta irregularidad no está en la casa de Blumenthal donde el artesonado forma un rectángulo completo. Como solución, el coleccionista mexicano decidió quebrar la cornisa perimetral del artesonado teniendo que prescindir de 5 tablas talladas que decoran la última viga. En esta última fila, únicamente dispusieron 2 tablas en los extremos que cuentan con una decoración claramente diferente al resto. Estas incluyen figuras distintas al repertorio utilizado en el resto del artesonado, los motivos son más estrechos y el relieve del tallado es más superficial. Esto nos lleva a pensar que no son piezas originales procedentes del conjunto instalado en New York y que fueron creadas en México para completar el artesonado.

La segunda alteración la encontramos en el lado corto opuesto. Aunque las salas contiguas que albergan la capilla gótica y el artesonado renacentista fueron creadas a medida para la instalación de ambos conjuntos, los muros que comparten no son exactamente perpendiculares, existiendo una ligera inclinación entre sus alineaciones. Esta irregularidad provocó que la última viga del artesonado no sea paralela al muro y por tanto las tablas que lo cubren tienen que ir reduciendo su ancho de 22 cm (dimensión estándar) hasta 14 cm. Nuevamente, González decidió prescindir de las tablas originales evitando cortarlas y creó unas *ad hoc* para resolver el desajuste existente. Dichas tablas talladas a medida, son de la misma calidad que las empleadas sobre los laterales de la chimenea.

Para completar el estudio, he analizado la documentación fotográfica existente con el fin de saber si cada uno de los elementos (casetones, tablas de vigas, etc.) tiene la misma disposición (fig. 7).

Tras considerar solo aquellas imágenes con suficiente nivel de detalle, he podido verificar el 40% del conjunto del artesonado. Del área analizada podemos afirmar que todos los elementos tienen la misma disposición entre el ICH y la casa de Blumenthal. Solo tres de las tablas bajo viga han sido sustituidas por otras cuya decoración coincide con la de las tablas sustituidas anteriormente nombradas. También han sido sustituidas las flores que decoran las cruces de las vigas por unas de iguales características pero algo más pequeñas y más descolgadas.

Fruto de este análisis podemos realizar las siguientes reflexiones:

Las grandes dimensiones del artesonado nos obligan a creer que este tuvo que ser nuevamente desmontado para su traslado de New York a Ciudad de México. La correspondencia geométrica entre ambos artesonados nos lleva a pensar que las piezas tuvieron que ser numeradas y que Nicolás González contó con la suficiente documentación técnica y fotográfica para montar el artesonado tal cual estaba en la casa de Blumenthal. Solo la instalación de la chimenea y una leve desviación de los muros de la sala del artesonado y la sala de la capilla provocaron modificaciones en su geometría. Para subsanar dichos desajustes mandó tallar tablas de decoración semejante. Del mismo tipo, son 3 tablas que fueron sustituidas por motivos desconocidos.

El artesonado en el castillo de Vélez Blanco

Este apartado finalmente desvela cómo era el artesonado primigenio y en qué salas del palacio del marqués de los Vélez estuvo instalado. Para dar mayor claridad al texto a continuación indico de forma sintética la metodología empleada y con posterioridad desarrollaré la investigación en detalle.

Si en el apartado anterior averigüé las transformaciones que se produjeron en el artesonado entre la casa de Blumenthal y el ICH, en este continuaré retrocediendo en el tiempo para conocer las adaptaciones que sufrieron las piezas del artesonado procedente de los salones nobles del castillo de Vélez Blanco (-1904) para su instalación en la casa de Blumenthal (1916).

A continuación, aportaré los testimonios escritos que refrendan que el artesonado de la casa de Blumenthal procede de los salones nobles del castillo de Vélez Blanco y después analizaré la documentación gráfica que desvela cómo era la geometría original del artesonado de Vélez Blanco. A partir de esta, obtendré la unidad básica de repetición en verdadera magnitud del artesonado primitivo. El siguiente paso consistirá en la identificación, ubicación y restitución planimétrica de los salones nobles del castillo de Vélez Blanco, a partir de los cuales superpondré y reconstruiré la geometría de las techumbres originales.

Por último, por medio del levantamiento fotogramétrico de los paramentos de la sala analizaré la estratigrafía muraria para verificar que la geometría del hipotético artesonado y la disposición de sus vigas estructurales coinciden con las marcas y restos de vigas que permanecen empotradas en los muros de castillo de Vélez Blanco. Finalmente, enunciaré las conclusiones fruto de esta investigación.

Olga Raggio, conservadora del MET a cargo de la reconstrucción del patio, escribió uno de los artículos de mayor valor que se han realizado sobre el castillo: *El patio de Vélez Blanco, un monumento señero del Renacimiento*, publicado en diciembre de 1964 en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* y posteriormente traducido en *Anales* de la Universidad de Murcia en 1968.

Gracias a ella sabemos que en la compra de Goldberg en 1904, “junto con los elementos del patio fueron otras tallas del Renacimiento procedentes del castillo, entre ellas un artesonado que cubría uno de los salones y dos puertas”¹⁷. En la versión traducida al español de su artículo afirma que “el suntuoso salón de la casa de Blumenthal fue cubierto por un artesonado procedente del mismo castillo”¹⁸ y matiza en el pie de página que “el artesonado original de Vélez Blanco

¹⁷ Raggio, 1964: 142.

¹⁸ Raggio, 1968: 232.

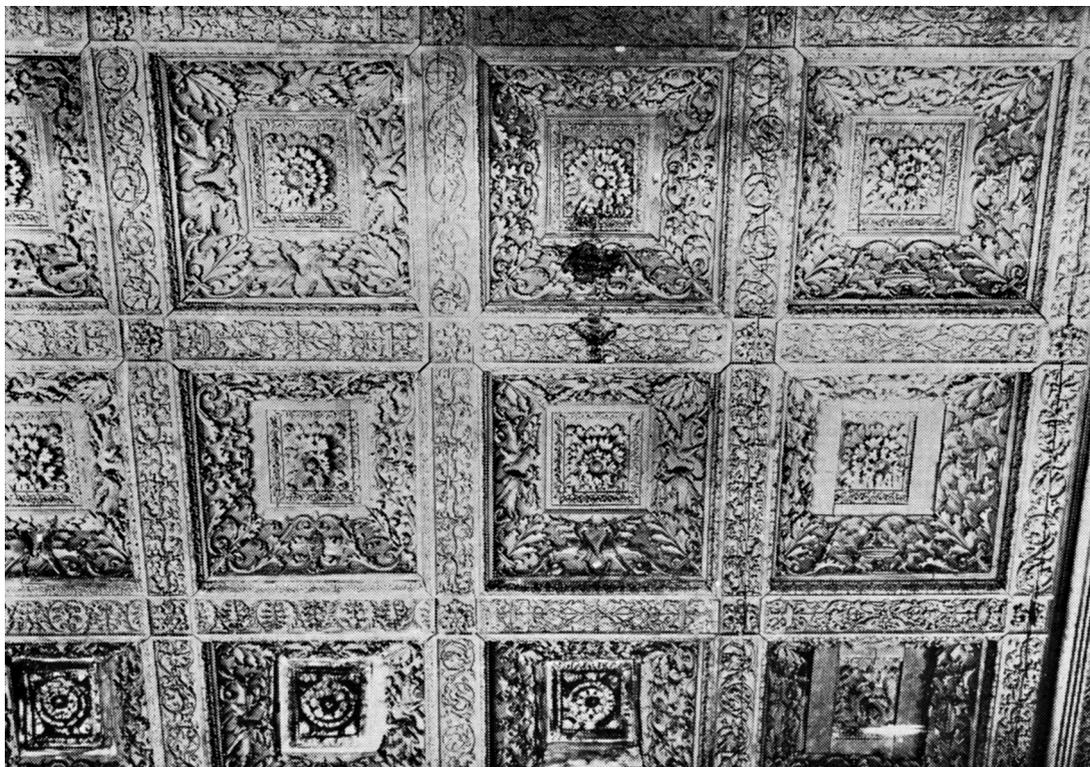


Fig. 8. Parte del artesanado desmontado procedente del castillo de Vélez Blanco.

Fuente: Watson Library, MET.

medía 20 metros y medio de largo y 7 metros de ancho y fue agrandado y adaptado a las dimensiones del salón de Blumenthal¹⁹.

Estas afirmaciones son de especial valor, pues avalan que el artesanado de la casa de Blumenthal es fruto de la adaptación y ampliación de un artesanado procedente del castillo de Vélez Blanco de dimensiones conocidas.

Además, estos datos hacen pensar que Olga Raggio pudo tener acceso a documentación como el contrato y dossier de compraventa de 1904, el posible inventario de las piezas que salieron del castillo, así como alguna documentación técnica que Goldberg pudo haber elaborado sobre la disposición original del artesanado en las estancias de Vélez Blanco antes de ser desmontado. Por desgracia, no he encontrado esta información en los fondos consultables del MET.

Sin embargo, sí contamos con fotografías del artesanado antes de ser vendido por Goldberg. El conjunto fue ofrecido anteriormente a A. M. Huntington, el cual estuvo interesado en que este formara parte del edificio de la Hispanic Society of America de New York²⁰. Para valorar la compra, Huntington recibió un dossier en el que se incluyó la siguiente imagen en la que se aprecia un gran fragmento de artesanado desmontado (fig. 8).

Como puede observarse, la fotografía muestra un artesanado más simple que el montado en la casa de Blumenthal, pues está únicamente compuesto por los casetones cuadrados grandes del ICH según hemos denominado anteriormente. Puede verse que los casetones tienen la misma

¹⁹ Raggio, 1968: 233.

²⁰ Raggio, 1964: 142.

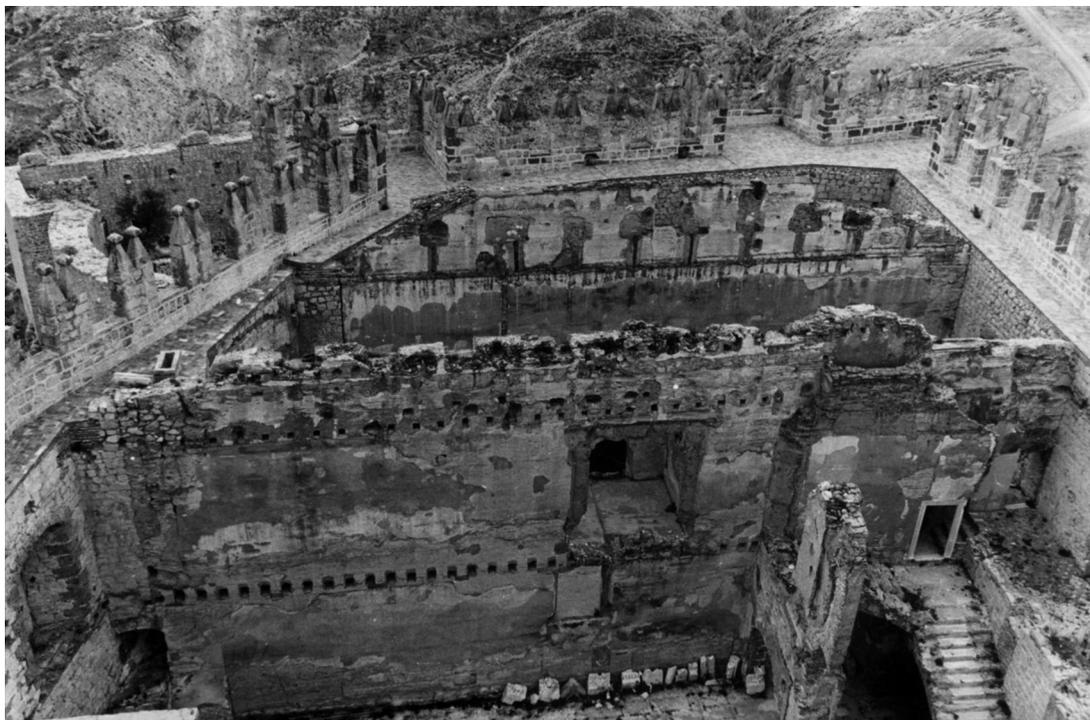


Fig. 9. Estado del castillo de Vélez Blanco antes de la restitución de los forjados y las cubiertas de los salones nobles. 1970. Fuente: Archivo General de la Administración (AGA).

decoración en las caras laterales, en los florones de remate vertical, en las tallas bajo las vigas y en las flores que penden de sus intersecciones.

Esta imagen y la afirmación de Olga Raggio referente a que el artesanado de Blumenthal fue transformado y ampliado nos induce a considerar que esta debía ser la geometría original del artesanado procedente del castillo de Vélez Blanco. Es más, si analizamos la figura 7, podemos apreciar que el artesanado de la casa de Blumenthal es el resultado de integrar los casetones cuadrados grandes del artesanado original de Vélez en un nuevo esquema geométrico de vigas dobles cuyo ritmo está impuesto por los ejes de las columnas del patio.

Dado que conozco las dimensiones de los anteriores casetones, medidos y restituidos en el artesanado del ICH, he podido reproducir con medidas precisas la unidad básica de repetición del artesanado original de los salones nobles del castillo de Vélez Blanco (fig. 11).

El siguiente paso ha sido identificar la sala en la que pudo estar instalado. Desgraciadamente, tras la venta en 1904 de los elementos arquitectónicos más valiosos del castillo quedó poco más que el esqueleto murario estructural (fig. 9).

Las tareas de restauración realizadas en la segunda mitad del siglo XX recuperaron de forma aproximada las cotas originales del suelo de los salones nobles pero no restituyeron los muros divisorios entre estancias. Gracias al estudio de las marcas en los muros de los tabiques divisorios he reconstruido el ámbito original de cada sala (fig. 10).

A partir de la información aportada por Olga Raggio sobre las dimensiones del artesanado original y de la restitución espacial de las estancias del castillo puedo afirmar que el único espacio capaz de albergar un artesanado rectangular de $20,5 \times 7$ m es el ocupado por la sala del Triunfo y la sala de los trabajos de Hércules. Las dimensiones de estas salas unidas son de $20,52 \times 5,84$ m. Como podemos apreciar, la medida del ancho del conjunto que manejó la conservadora del MET es 1,16 m mayor que el ancho de la sala (de 7 m a 5,84 m). Hay que tener en cuenta que los artesanados debían ser más anchos que las salas pues sus vigas estaban empo-



Fig. 10. Denominación e identificación de las estancias de los salones nobles del castillo de Vélez Blanco. Ismael Motos Díaz.

tradas en los muros, aunque en este caso algunas de las vigas estructurales fueron serradas como veremos a continuación.

La hipótesis de que las techumbres de la sala del Triunfo y de los trabajos de Hércules estuvieran formadas por los casetones cuadrados grandes del ICH está apoyada por la descripción que el arqueólogo Federico de Motos²¹ realiza en una visita a las salas nobles antes de la venta de sus bienes. A continuación, citamos extractos del texto:

“Atravesando una suntuosa portada, se entra en la galería alta [del patio], en donde se admira otra portada de mármol del más puro Renacimiento, que da acceso al salón llamado del Triunfo. [...] El artesonado, de complicados florones, que se extiende por la techumbre, es también acabado modelo escultórico de aquella época, formando todo un severo conjunto que da a la estancia cierto aspecto indefinible de majestad y belleza.

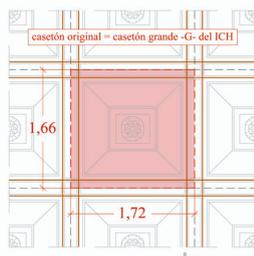
Por este salón, y atravesando una puerta de tableros blasonados, se penetra en otra estancia de más reducidas dimensiones, y si cabe más bella, ostentando un buen artesonado floreado y un friso de un metro de ancho, en donde magistralmente se reproducen los doce trabajos de Hércules [...]”.

La descripción de Federico de Motos es muy interesante porque permite identificar y ubicar la sala del Triunfo y de los trabajos de Hércules en la planta del castillo. Además, de Motos describe los florones de cierre de los casetones así como las tallas de grutescos que él identifica “con modelo escultórico de aquella época”.

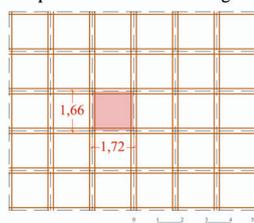
La sala del Triunfo es la estancia más pública, de mayor tamaño y probablemente la más lujosa del palacio en la que el marqués despachaba las visitas de otros nobles o de sus súbditos. La sala de los trabajos de Hércules es una sala de menor tamaño que la sala del Triunfo pero de igual riqueza decorativa. Es probable que fuera un gabinete más privado del marqués. Ambas estuvieron decoradas con bellos frisos de madera que dan nombre a las salas y que en la introducción definimos.

²¹ De Motos, 1902.

PASO 1: Identificar la unidad básica de repetición del artesonado original



PASO 2: Reproducir la matriz compositiva del artesonado original



PASO 3: Restituir el artesonado original superponiendo la matriz compositiva del artesonado original al perímetro de la Sala del Triunfo y de la Sala de los Trabajos de Hércules.

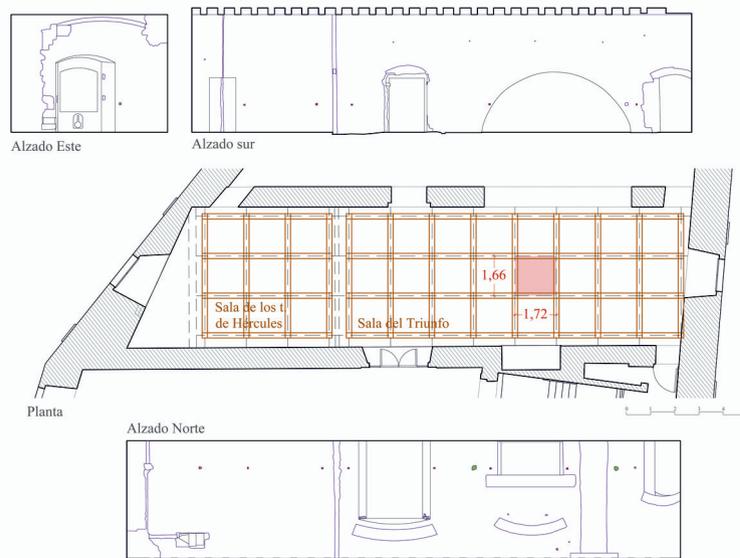


Fig. 11. Restitución del artesonado de la sala del Triunfo y la sala de los Trabajos de Hércules a partir del módulo del casetón cuadrado grande —G— del ICH. Ismael Motos Díaz.

El siguiente paso ha sido superponer y repetir el módulo del casetón cuadrado grande —G— del ICH sobre la superficie del techo de la sala del Triunfo y la sala de los trabajos de Hércules, pues el conjunto reproducido a lo largo y ancho tiene que encajar en el perímetro de las estancias.

Y así es. El resultado es un conjunto formado por 2 artesonados de 3×3 casetones para la sala de los trabajos de Hércules y 3×8 casetones para la sala del Triunfo (fig. 11).

En las primeras fotografías que hallé sobre el castillo desmantelado pude apreciar las marcas o incluso los restos de las vigas empotradas que habrían sido cortadas para liberar el artesonado (ver figura 9). El análisis de los proyectos de restauración me permitió detectar que los forjados actuales fueron ejecutados por debajo de la ubicación del arranque del artesonado original. Por tanto, accediendo a la cámara falsa bajo la cubierta pude descubrir que la coronación del muro sobre la que quedaban empotradas las vigas del artesonado aún se conserva.

He realizado el levantamiento fotogramétrico y el análisis estratigráfico-murario del paramento oculto de la cubierta para verificar si las vigas del hipotético artesonado que he reconstruido coinciden con las marcas o restos de vigas empotradas que hay en el muro (fig. 12).

A continuación, expongo los resultados de este estudio:

El muro analizado es de tapial calicostrado de 85 cm de espesor compuesto por tierra, árido de pequeño tamaño y cal, conformado por el apisonado de la mezcla de estos materiales en un encofrado de madera. En él aún se conservan empotrados 4 fragmentos de las vigas principales que sujetaban el artesonado. Estas piezas son de madera de pino. Dos de ellas tienen una sección aproximada de 20×20 cm. Otra tiene una sección trapezoidal de 20×30 cm y la última tiene una sección irregular de 12×10 cm.

He comprobado que los restos de las 3 vigas más próximas son equidistantes. Entre sus puntos medios hay una separación de 1,72 m. Extrapolando esta distancia podemos estimar la posición de las vigas contiguas desaparecidas. La posición estimada de las vigas desaparecidas coincide con los huecos actualmente cegados y con el 4.º fragmento de la viga *de la izquierda* (fig. 12) que permanece empotrado en el muro.

El análisis estratigráfico-murario arroja información contundente que prueba que el artesonado restituido a partir de la investigación realizada en este artículo pertenece a la sala del Triunfo:

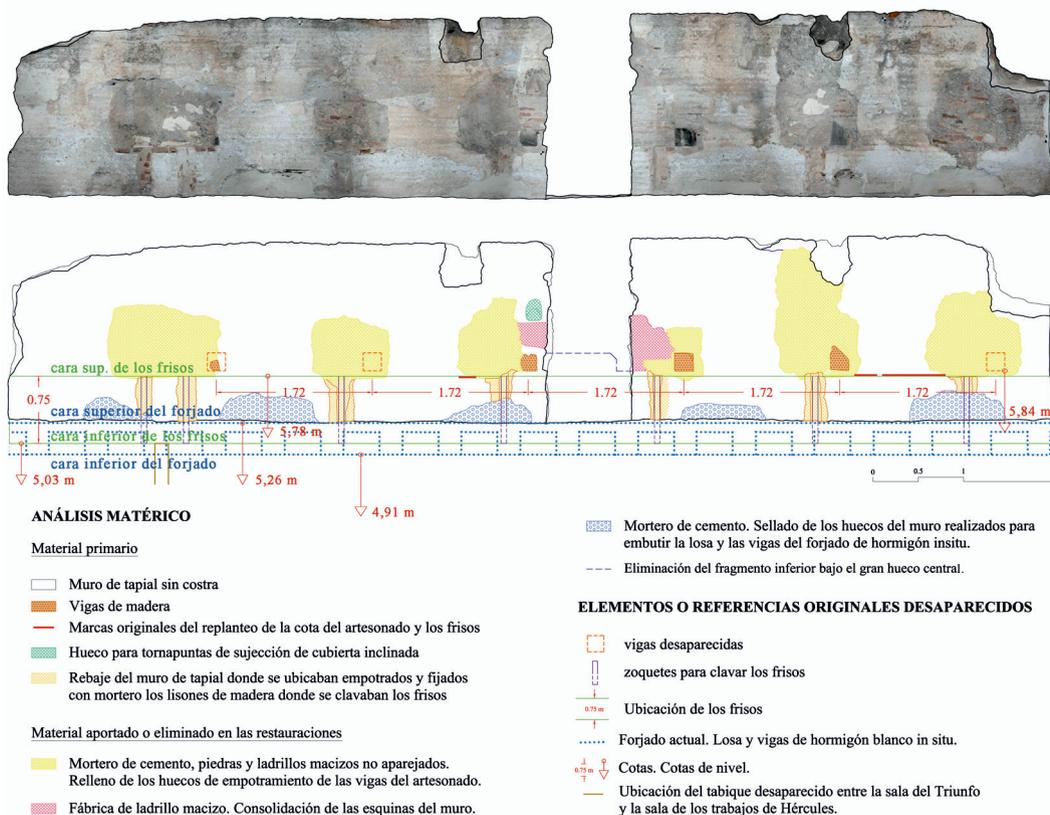


Fig. 12. Estudio estratigráfico murario de la sala del Triunfo y de los Trabajos de Hércules. Restitución de elementos y referencias originales relacionadas con el artesonado y los frisos. Ismael Motos Díaz.

—Según muestra la figura 12, la separación de los arranques de las vigas encontradas en el muro de la sala del Triunfo (1,72 m-entre ejes) coincide con la separación de las vigas del artesonado recreado. No ha sido posible hacer la estratigrafía del paramento de la sala de los trabajos de Hércules al encontrarse inaccesible, pero la figura 9 parece indicar que la equidistancia continúa.

—El ancho de la sección de las vigas empotradas en el muro es de 20 cm. No hemos podido medir el ancho de las vigas del artesonado en el ICH porque ello requeriría acceder desde su parte superior o desmontar una de las tablas que lo cubren. Sin embargo, dichas tablas tienen un ancho de 22 cm, y dado que son un poco más anchas para permitir que los casetones apoyen, es lógico suponer que las vigas tienen que tener un ancho aproximado de 20 cm. Por tanto, el ancho de las vigas también coincide.

—Por último, la materialidad de los restos de las vigas empotradas en el muro y de los casetones cuadrados grandes del ICH coincide. En ambos casos están realizados en madera de pino silvestre, al igual que los frisos de los Triunfos de César y los trabajos de Hércules ubicados bajo el artesonado.

Además, del análisis matérico del muro podemos extraer más información referente a dichos frisos. En el muro aún se conservan las oquedades verticales que tuvieron que ser realizadas sobre el tapial con el fin de empotrar los zoquetes o listones de madera para el anclaje de los frisos. En la fotografía incluida en el *Proyecto de restauración y consolidación del Castillo de Vélez Blanco (Almería)* de Joaquín Prieto-Moreno Ramírez (1970) aún aparecen los listones originales (ver figura 9). Sobre estos listones aproximadamente de 6 cm de ancho y 75 cm de

largo eran clavados los frisos, también de 75 cm de ancho, desde su cara tallada utilizando púas sin cabeza. El hecho de que el muro estuviera durante años a la intemperie provocó que tanto los zoquetes de madera como el mortero que los sujetaban al muro se desprendieran.

También se conservan marcas granates de replanteo de la cota de la cara inferior del artesonado en su encuentro con los frisos que están ubicadas 6 cm por debajo del apoyo de las vigas de madera. Esta separación permitía la colocación de las tablas talladas que decoraban las vigas en su cara inferior y probablemente una pequeña cornisa moldurada de varios centímetros. Por tanto, a partir de la lectura del muro se confirma que los frisos estaban adosados a la cara inferior del artesonado y que no existieron canes de apoyo. Por consiguiente, los canes que forman parte del artesonado de la casa Blumenthal y que posteriormente fueron trasladados al ICH son elementos añadidos.

Para concluir, a continuación quiero plantear algunas cuestiones que quedan por resolver a falta de nuevos datos en relación a la existencia de piezas *perdidas* del artesonado de las salas nobles del castillo de Vélez Blanco y en relación a la autenticidad y procedencia de aquellos casetones no identificados en Vélez Blanco que forman parte del artesonado del ICH.

Según la presente investigación, el artesonado de la sala del Triunfo y el de la sala de los trabajos de Hércules del castillo de Vélez Blanco estuvieron compuestos por un total de 33 casetones cuadrados grandes. Sin embargo, el artesonado de la sala anexa a la capilla del ICH y el de la escalera suman solo 22 de la misma tipología. Así que cabe preguntarse qué ha sido de los 11 casetones restantes.

A mi juicio, los tableros tallados que coronaban los 11 casetones grandes restantes, compuestos por una flor y enmarcados en motivos vegetales, fueron reutilizados en el nuevo esquema compositivo del artesonado de la casa de Blumenthal y corresponden a los casetones cuadrados pequeños²². Desconozco cuál fue el destino del resto de partes de aquellos casetones. En las fotografías y planimetrías consultadas de la casa de Blumenthal y del complejo residencial de Nicolás González Jáuregui no he encontrado otras techumbres compuestas por piezas de iguales características.

Por otro lado, no cuento con documentación que ayude a determinar la autenticidad y procedencia de los casetones rectangulares horizontales y verticales —H y V— instalados en la casa de Blumenthal y actualmente en el ICH. Sí es evidente el parecido iconográfico, formal y compositivo de sus tallas respecto a los casetones cuadrados grandes originales de Vélez Blanco. Por consiguiente, es muy probable que se traten de casetones también procedieran del castillo de Vélez Blanco que formaran parte de la techumbre de otras salas. Aún así, no es descartable que dichas piezas fueran talladas a semejanza de los casetones cuadrados grandes auténticos para completar el artesonado de Blumenthal.

Esta investigación supone un importante avance en el conocimiento del estado original del palacio del marqués de los Vélez y un significativo paso más en la recuperación del patrimonio español perdido con el que pretendo elevar al castillo de Vélez Blanco al lugar que merece en la Historia del Arte y del Renacimiento²³.

²² Hay 12 casetones cuadrados pequeños en el ICH, por lo que 11 pudieron proceder del artesonado de Vélez Blanco pero uno de ellos tuvo que venir de otro conjunto o ser copiado.

²³ Agradezco a Antonio Almagro Gorbea la ayuda prestada en la tramitación de permisos y peticiones dirigidas a instituciones internacionales que ha hecho más fácil el desarrollo de esta investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanc, Monique (1997): "Les frises oubliées de Vélez Blanco". En: *Revue d'Art*, 116, París, pp. 9-16.
- Borja Bolado, Francisco (1948): "La casa González Jáuregui/Rivas". En: *Social*, 145-146.
- De Motos, Federico (1902): "El Castillo de Vélez Blanco". En: *El Correo*, 4, Madrid, 16-VI-1902.
- Kathrens, Michael (2005): *Great Houses of New York, 1880-1930*. vol. 1. New York: Acanthus Press, pp. 253-264.
- Motos Díaz, Ismael (2014): "La propuesta del Metropolitan Museum of Art de intercambio de elementos arquitectónicos del castillo de Vélez Blanco en 1963". En: *ph investigación*, 2, Sevilla, pp. 51-73. En: <http://www.iaph.es/phinvestigacion/index.php/phinvestigacion/articulo/view/42> [Consultado:]
- Motos Díaz, Ismael (2015): "Análisis y restitución infográfica del espacio de la escalera principal del castillo de Vélez Blanco (Almería)". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 88, n. 351, Madrid.
- Raggio, Olga (1964): "The Velez Blanco Patio: An Italian Renaissance Monument from Spain". En: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. XXIII, 4, December, New York, pp. 141-176.
- Roth, Dietmar (2007): "La visita de don Fernando Joaquín Fajardo, VI marqués de los Vélez, al castillo en 1657". En: Lentisco Puche, José Domingo (coord.): *El Castillo de Vélez Blanco: 1506-2006. Imagen y Memoria*. Vélez Rubio: Centro de Estudios Velezanos, pp. 82-87.
- Ruiz García, Alfonso (1999): *El Castillo de Vélez Blanco (Almería): memoria histórica y belleza artística del palacio-fortaleza de los Fajardo, siglos XVI-XX*. Vélez Rubio: Revista Velezana.
- Trueba Fournier, Adriana (2013): *La colección del Instituto Cultural Helénico. Una guía para su recorrido*. México DF: Instituto Cultural Helénico AC.

Fecha de recepción: 24-III-2017

Fecha de aceptación: 30-X-2017