

Algunas intervenciones del siglo XVII en la Iglesia Prioral de El Puerto de Santa María

Carlos GARCÍA PEÑA

A D. Jesús Hernández Perera

Parece que la Iglesia Prioral de El Puerto fue trazada o reedificada por Alonso Rodríguez en el último cuarto del siglo XV¹, pues, aunque el priorato fue creado por Sancho IV el 26 de septiembre de 1285, no hay indicios en la fábrica actual que permitan suponer, pese a ciertos arcaísmos, que haya nada en ella perteneciente al siglo XIII. Que el templo se labraba en 1480 parece evidente, ya que en 1 de julio de dicho año el Concejo de El Puerto pide al duque de Medinaceli el sobrante de los 50.000 maravedíes que pagaban de impuesto, para la obra de su iglesia mayor, a lo que el duque contesta afirmativamente²; no obstante, algunos historiadores afirman que el templo actual tiene su inicio en esas remotas fechas. Es probable que se produzca tal confusión a causa de la dedicación del templo a Ntra. Sra. de los Milagros. Esta imagen se veneró en un principio en el Santuario fun-

¹ En el Archivo Histórico Municipal de El Puerto de Santa María (en adelante A.H.M.P.S.M.), Sec. Papeles Antiguos, Leg. 27, n.º 31, se habla de reedificación, en 1486, fecha en la que es posible que Rodríguez fuese su maestro mayor, ya que hasta 1496 no alcanzará este cargo en la catedral hispalense.

Una descripción e historia del monumento, con cierto detalle en GARCÍA PEÑA, Carlos: *Arquitectura gótica religiosa en la provincia de Cádiz*. Diócesis de Jerez. Ed. U.C.M., Madrid, 1990, pp. 1111-1162 y 1674-1690.

² Archivo de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli en Sevilla; Arch. Hist., Caja 262, n.º 74. Apud Joaquín González Moreno: *El Condado del Puerto de Santa María*. Cádiz, 1989, p. 63.

dado por Alfonso X, que se conoce como Castillo de San Marcos, de la misma ciudad³.

El edificio de la iglesia mayor portuense presenta tres naves divididas por cuatro pares de pilares, teniendo dos series de capillas a ambos lados, tres en la cabecera y otras pequeñas a los pies de las naves laterales. La capilla mayor se remata en ábside pentagonal y saliente; ante ella se desarrolla un crucero que seguramente, en sus orígenes, iba cubierto a mayor altura que el resto de los tramos, como permiten suponer algunos restos de la propia fábrica y los dibujos que de El Puerto hizo en 1567 Anton van den Wyngaerde⁴.

Por ellos puede deducirse tanto la existencia de ese cimborrio como que aún no se había acometido la construcción de la portada del costado sur, llamada del Sol, clasificada como barroca por Madrazo, quien dice que en ella «*la afición a las columnas de balaustres y palitroques raya en manía*»⁵; mientras que para Chueca, es un ejemplo de las «*fachadas platerescas tocadas de gigantismo que acusan lo impropio de los elementos del estilo, columnas abalaustradas, candeleros, grutescos, etc., cuando se trasladan a la arquitectura monumental*»⁶.

Creo que sería cuestión importante el precisar la cronología de su factura, ya que quizá este aspecto arrojaría cierta luz sobre su excepcionalidad. Es probable que su exuberancia ornamental se relacione con el papel esencial que se le atribuyó como acceso principal del templo, suplantando en estas funciones a la portada de los pies que, por su desuso, quedó inconclusa. Se abrió esta otra a un espacio mucho más amplio, escenario de acontecimientos urbanos y celebraciones religiosas y, sin duda, se la concibió como telón de fondo digno, espectacular, que sustituyese con presancia al aparato ornamental e iconográfico con que se iba a dotar a la del lado occidental, como parece deducirse de lo que ya iba construido⁷. Debe

³ Para este santuario ver:

YERGA, Alfonso: «Castillo de San Marcos. Puerto de Santa María», en: *Andalucía Americana. Edificios vinculados con el Descubrimiento y la Carrera de Indias*. Sevilla, 1989, pp. 102-104.

GARCÍA PEÑA, Carlos: *op. cit.*, pp. 1163-1198.

⁴ Conservado en la Biblioteca Nacional Austriaca de Viena, aparece reproducido en: KAGAN, Richard L.: *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Madrid, 1986, pp. 308-314.

⁵ MADRAZO, Pedro de: *España: Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Sevilla y Cádiz. Barcelona, 1884, p. 757.

⁶ CHUECA GOITIA, Fernando: *Arquitectura del siglo XVI*. *Ars Hispaniae*, XI. Madrid, 1953, pp. 197-198.

⁷ GARCÍA PEÑA, Carlos: «Portadas góticas gaditanas», *GOYA*, n.º 198, 1987, pp. 326-332.

advertirse que no obstante las diferencias estilísticas inherentes a la elección de lenguaje, gótico o renacentista, existen indudables afinidades en la organización de ambas portadas, que no creo que deban ser consideradas casuales. Las catorce esculturas exentas que adornan sus dos cuerpos y su ático, la división tripartita de las hornacinas sobre la puerta, enmarcadas a su vez por arco, son las coincidencias más significativas.

Parece que tal portada (Lámina 1) se labraba todavía en el xvii, y de ello habla claramente su remate. Aunque estructuralmente su esquema de arco dentro de arco no resulta infrecuente, es difícil encontrar tales anacronismos estilísticos en nuestro primer barroco. Todos los elementos son platerescos, pero la combinación es de tal insistencia que visualmente responde a un espíritu más propio del barroco pleno que del arte del xvi. De ello sólo encontramos ejemplos parangonables en realizaciones americanas tales como la portada principal de la iglesia de Lampa o las de la iglesia de Santiago en Pomata, todas en Perú. En la portuense hay una mayor complejidad en el diseño general, más dentro de la tradición clásica, aunque apenas reconocible a causa del aparato ornamental.

De la citada lámina de Wyngaerde no puede deducirse que el edificio se encontrase en estado ruinoso en 1567. Sin embargo, unos cincuenta años después, en cabildo de 31 de octubre de 1615 se reclama al mayor-domo de la obra que efectúe las reparaciones necesarias *«por lloberse las bóvedas y no estar limpias las desaguederas y toda la Iglesia llena de hoyos y desolados»*⁸.

Quince años más tarde no estaban solucionados los problemas, pues aunque la ciudad se había gastado 5.000 ducados en reparaciones, seguía la ruina y eran necesarios otros 16.000 que, por reales cédulas, se ordenaba a los interesados en los diezmos contribuyesen a su provisión y que pregonasen la obra en El Puerto, Córdoba y Sevilla para que, como era el procedimiento habitual, se presentasen trazas con el fin de elegir la más conveniente⁹.

La acostumbrada lentitud en resolver, unida a la situación excepcional de haberse registrado hasta doce seísmos en la primera quincena de octubre de 1636, provocaron que un domingo de este mes se derrumbase la nave mayor y otras partes, causando varias desgracias personales.

Aunque se remataron las obras en los maestros, vecinos de Sanlúcar, Cristóbal de Liébana y Martín Rodríguez de Castro, el Consejo Real de-

⁸ El Acta Capitular correspondiente, conservada en el A.H.M.P.S.M., la cita Hipólito Sancho en «La iglesia prioral del Puerto de Santa María y Antón Martín Calafate», *Guión*, n.º 26 (Jerez de la Frontera), mayo 1936, pp. 5-7.

⁹ Entre otras numerosas fuentes sobre este procedimiento, véase: MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo xvii*. Madrid, 1984, p. 65.

terminó hacerlo, por 40.000 ducados, en el maestro de Jerez Antón Martín Calafate¹⁰.

Pocas son, hasta ahora, las noticias que poseemos sobre tal artífice, vecino de Jerez de la Frontera. Se sabe que en 1628 se ocupaba con su pariente, el cantero Domingo Hernández Calafate, en la construcción de la sacristía de la parroquia jerezana de S. Dionisio, proyecto que había realizado compitiendo con otro presentado por el maestro Pedro Rodríguez del Raño¹¹.

En uno de los dibujos que realiza para la reconstrucción de la Prioral portuense, afirma haber construido la iglesia de Conil, por lo que podríamos situar esta obra entre 1628 y 1647 en que comienza a trabajar en El Puerto.

Parece que se le deben también las trazas del convento dominico de N.ª S.ª del Rosario de Cádiz, obra que dirigió con Bartolomé Ruiz, quien le sucedió hasta 1661, tras la muerte de Calafate, acaecida en 1659¹².

Sus intervenciones en la sacristía de la parroquia jerezana de Santiago¹³ y en el convento de la Victoria de Sanlúcar de Barrameda denotan que era apreciada su maestría más allá del ámbito local, así como la diversidad y excelencia de su clientela. Todo ello, sin embargo, contrasta con la crítica demoledora que recibió por parte del maestro mayor de Jaen, Juan de Aranda Salazar, en relación con la Prioral de El Puerto.

Aunque se desconocen en detalle las causas de la ruina experimentada por la iglesia, además de las que se revelan en el documento citado por H. ancho¹⁴, es lícito imaginar como principal la debilidad de los pilares, defecto ya conocido en otras obras proyectadas por Alonso Rodríguez. De ahí que sea explicable que, en la reconstrucción que se encarga a Calafate, se aborde la nueva factura de éstos; sobre todo, los del crucero que habían de sostener la cúpula con linterna que nos muestra uno de los dibujos del proyecto¹⁵.

El dibujo citado, firmado por Antón Martín Calafate (Lámina 2), que representa la «*planta llana de la formativa i mostrasion de pilares y lunetas*», refleja sólo el espacio interior de las naves y entrada a la capilla mayor, sin indicación de capillas laterales o puertas. En contraste con los pilares de tipo cruciforme, las pilastras arrimadas a los muros presentan planta

¹⁰ SANCHO, H.: *op. cit.*

¹¹ Ver GARCÍA PEÑA, Carlos: *Arquitectura gótica...*, p. 410, y Docs. en pp. 1516 y ss.

¹² Ídem, «Convento de Santo Domingo e iglesia del Rosario. Cádiz», en *Andalucía Americana...*, pp. 265-268. Por error de redacción parece entenderse que dirigió la obra hasta 1661, cosa imposible, pues había fallecido dos años antes.

¹³ El mismo Martín Calafate la pone como ejemplo a la Consideración de la Ciudad para que ésta elija la piedra que más convenga en la reconstrucción de la Prioral.

¹⁴ Ver nota 8.

¹⁵ A.H.M.P.S.M. Papeles antiguos. Leg. 27, n.º 38.

semicircular, lo que parece indicar que se trata de las primitivas. Estos soportes debieron de ser de haces de baquetones, típicos del gótico de fines del siglo xv, de los que existen testimonios jerezanos como Santiago o S. Miguel y, sobre todo, los de la catedral hispalense de la que Alonso Rodríguez fue maestro mayor, como se sabe, entre 1496 y 1513¹⁶.

Es evidente que el sentido de la composición planimétrica no se alteró en gran medida, ya que las proporciones de las naves y la situación de los pilares se mantuvieron inalteradas. Dado que el plano no refleja ni la capilla mayor ni las laterales, hemos de deducir que la ruina no las afectó.

Otro de los dibujos, firmado por Antón Martín Calafate, aunque con notables diferencias caligráficas¹⁷, representa en un extremo la planta de una capilla que por su relación con la sacristía, hay que situar junto a la cabecera, aunque no es fácil determinar su ubicación exacta, si acaso se llevó a término el proyecto. La otra parte del mismo pliego presenta el alzado de un tramo, poco detallado, que se titula «*lebantamiento y muestra de la bobeda*» y que no merece comentarse ya que se repite con mayores especificaciones y exactitud en otro de los dibujos.

Este (Lámina 3) es el más interesante del conjunto porque nos manifiesta con claridad las intenciones de Calafate en la creación de un interior barroco sin concesiones a los elementos góticos que en naves laterales y cabecera se mantenían en pie.

El dibujo¹⁸ representa, en alzado, medio tramo del crucero y otro medio del que le precede, del lado del evangelio. Va firmado dos veces, una, bajo el pilar y otra tras el largo texto que en sentido vertical (Anexo documental) llena la parte derecha del dibujo. La explicación, también en texto vertical, va a la izquierda: «*Planta y montea de la fachada que sigue la nave Mayor por su hueco que por la parte de adentro de la menor nave y grueso de pared an de ser rompidos en todo su ancho y altura de compartimiento de dos filetes diferentes guardando la correspondencia*».

Estas trazas, como se indica en el texto, deben ser distintas de las primeras puesto que se dice que «*la planta y montea que al principio se hizo es muy pobre de adorno*». Por ello, si las primeras datan de 1647, fecha en que se rematan las obras, éstas me inclinaría a fecharlas en 1652. En 2 de abril de este último año «*el alfez Martin Rodríguez de Castro, maestro mayor de arquitectura y Xristobal de Lievana maestro del dicho arte*»¹⁹ emi-

¹⁶ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1980, pp. 127-130.

¹⁷ A.H.M.P.S.M. Papeles Antiguos, Leg. 27, n.º 38.

¹⁸ A.H.M.P.S.M. Papeles antiguos, Leg. 27.

¹⁹ A.H.M.P.S.M. Papeles Antiguos, Leg. 28, n.º 55. *Apud* MARTÍN, E. y SANCHE, H.: *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región*. Cuaderno I. Larrache, 1939 (1 vol. 1.ª serie, n.º 5).

ten un informe sobre el estado de las obras. De él puede deducirse que los pilares estaban acabados a satisfacción, pero que los arcos formeros que sobre ellos iban iniciándose se realizaban con una piedra más débil, suponiendo esto el grave peligro de que podrían venir a tierra. De la misma manera, las pilastras destinadas a recibir los fajones de las bóvedas se habían de aparejar a sogá y tizón y de la piedra llamada «palomera», que es la más fuerte de la zona. Como se recordará, fue en estos maestros de Sanlúcar en los que se remataron las obras en 1647, aunque por decisión del Consejo Real se adjudicaron a Calafate. No parece casual que fuesen ellos los encargados de informar, bien porque eran de prestigio reconocido en la zona o porque contaban con el apoyo del Cabildo, que vio frustrada su elección por una superior instancia.

Es quizá aquí donde correspondería situar lo que nos parece el núcleo de estas reformas. No conocemos el proyecto presentado por Rodríguez de Castro y Liébana, pero podría pensarse que optaron por una solución acorde con las formas góticas y más del gusto de la ciudad; ello determinaría la intervención decisoria del Consejo Real a favor de un proyecto más cercano al lenguaje de los tiempos o, al menos, que no siguiese el sistema gótico. Es de extrañar, sin embargo, que ninguna palabra se diga respecto a lo atípico del proyecto presentad, ya que carecemos de paralelos en la arquitectura de la zona para las soluciones propuestas.

Aunque en la tratadística, de Serlio en adelante, aparecen muros, pilastras y portadas articulados con aparejo almohadillado, jamás se aplica éste a los soportes interiores de edificios de cierta entidad. En efecto, en el frontispicio de «*Il Terzo Libro*» serliano, bajo la leyenda «ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET»²⁰ se representa un pórtico con pilares, arcos y bóvedas almohadillados. Y en el f. 72 del mismo Libro Tercero, en una lámina referida al orden dórico, aparece un doble triglifo coincidiendo sobre la columna, como ocurre en el proyecto de Calafate (Lámina 4).

El mismo pórtico de Serlio antes citado, convertido en cripto-pórtico o cisterna veneciana —por la presencia de agua y una góndola—, aparece en Vredeman de Vries, en una lámina que debe fecharse en torno a 1604²¹, o en algunos interiores de pórticos de una de las láminas que ejemplifican el orden rústico en su *Arquitectura*²².

²⁰ *Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese sopra le cinque maniere...*, Venetia, MDXLIII.

²¹ *Perspective. Jan Vredeman de Vries, with a new introduction by Adolf R. Placzek*. New York, 1968. Lám. 41.

²² Reproducidas en Fig. 26 de FORSSMAN, Erik: *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*. Bilbao, 1983, p. 103.

BONET CORREA, A.: *Andalucía monumental (Arquitectura y ciudad del Renacimiento y del Barroco)*. Sevilla, 1986, pp. 23 y 28.

Ya conocemos cómo se utilizaron los tratados de arquitectura, fundamentalmente las láminas de los mismos. En manos de arquitectos y maestros de obras, las ilustraciones adquieren una versatilidad insólita, pues tomadas en su totalidad o en parte son aplicadas a dar soluciones a problemas muy diferentes y en contextos radicalmente dispares. Esta utilización acrítica de la tratadística produce resultados tan sorprendentes como el que nos brinda el interior de la Prioral portuense.

Como habitualmente encontramos en los teóricos, y en las obras realizadas, el almohadillado suele corresponder al orden dórico o toscano por atribuírsele desde Vitruvio un carácter más robusto y viril, inadecuado desde luego para determinadas construcciones religiosas, y aún menos combinado con un aparejo rústico. Todavía Leclerc, en 1714, que interpreta al tratadista romano aunque aplicándolo a los edificios de su tiempo, recomienda el uso de columnas almohadilladas sólo «*para las puertas de las fortalezas y de las prisiones con el fin de hacer temible y desagradable su entrada*»²³.

Quizá por estas razones, aunque procedentes de fuentes diversas, Calafate prefiere aplicar un orden más adecuado, como es el corintio para un templo dedicado a la Virgen; de ahí que, conservando el friso dórico, aplique un capitel corintio de una sola fila de hojas de acanto. Ya desde la Porta Maggiore de Roma, orden toscano y capiteles corintios se habían mezclado. Tampoco resultaba excepcional en la arquitectura centroeuropea el ver extrañas combinaciones de aparejo almohadillado y orden corintio.

En cuanto al doble tríglifo sobre cada pilastra, los vemos también en el barroco español. Convenientemente transformados en ménsulas aparecen tanto en la fachada como en el interior de la iglesia de la Compañía de Toledo, y también aquí asociando soportes corintios con entablamiento dórico, en lo que parece ser un intento del Hermano Bautista de crear un nuevo orden²⁴.

La realización del proyecto para la Prioral que los dibujos reflejan no se llevó a cabo en todos sus extremos. La más importante modificación fue la supresión de la cúpula que había de cubrir el crucero y, consecuentemente, los relieves representando a los evangelistas que adornarían las pechinas. Tampoco los pilares presentan las pilastras arrancando directamente del suelo, sino que lo hacen sobre altos plintos, con salientes repisas hacia la nave mayor. Por último, no se duplicaron los tríglifos situados sobre los capiteles (Lámina 4).

²³ Apud FORSSMAN, E.: *op. cit.*, p. 102.

²⁴ MARÍAS, Fernando: «Orden y modo en la arquitectura española», en Forssman, *op. cit.* pp. 31-32.

Quizá hemos de deducir de estas modificaciones el que las desaforadas críticas que dirige al proyecto de Calafate, Juan de Aranda Salazar, tuvieron sus consecuencias prácticas.

En 1653, seguramente ante la insatisfacción que la marcha de las obras producía en el cabildo, se avisó al maestro mayor de obras de la ciudad de Jaén para que diese su dictamen. Se produce un debate de tipo técnico en el que echamos de menos la opinión que Juan de Aranda pudo haber emitido sobre el estilo anticlásico en que Calafate resuelve la composición del orden apilastrado, sobre lo insólito del fuste almohadillado en interiores, sobre la extraña composición del entablamento.

Según Aranda, en el planteamiento de la bóveda está todo mal calculado: «*halla la dicha trassa ser hecha sin ningun conocimiento del hecho de dicho cerramiento de lunetas y sus anotaciones que en ella vienen todos despropósitos...*», dice en un documento fechado en 16 de abril de 1653, que concluye, afirmando de forma tajante, «*en suma, el dicho anton martin calafate no sabe de esta parte de arquitectura*». Ya el día antes, a las respuestas que Calafate dio a las cuestiones planteadas por Aranda, éste afirmaba ante lo que entiende como ignorancia: «*mal podrá un ciego juzgar de colores*»²⁵.

El insólito contraste que hoy nos plantea la diversidad de soluciones aplicadas a los soportes respecto a las que se dan a las cubiertas parece tener su origen en la intervención que en las obras del templo portuense tuvo el maestro Francisco de Guindos, encargado de las mismas en 1659, tras el fallecimiento de Calafate en ese mismo año. Aunque se da como fecha de nacimiento de Guindos la de 1641²⁶, no me parece muy probable que a los 18 años de edad la ciudad le encargase obra de tanta significación local como la de culminación de su iglesia mayor. Ignoro de dónde procede tal dato, pues en la escritura de traspaso no se contiene²⁷, pero el hecho de que el propio Calafate señale en su testamento a Guindos como sucesor en la dirección de las obras parece indicar, quizá, que éste es su más cercano colaborador y ayudante en las mismas y que las debía conocer a la perfección en la práctica, salvando con esta experiencia el escollo de la edad.

Por iniciativa propia o por imperativo del duque de Medinaceli o del Cabildo, el proyecto de Antón Martín se transformó en parte tan esencial como la de las cubiertas, realizadas de crucería como ahora las vemos. Las

²⁵ *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región. Op. cit.* La transcripción está plagada de errores que seguramente se deben, en parte, a una descuidada impresión.

²⁶ TORIBIO GARCÍA, Manuel: «Guindos, arquitecto portuense del siglo XVII». *D'aquí y de antes. Revista de Historia de El Puerto*, n.º 1, 1988, pp. 43-54.

²⁷ *Vid. Documentos para la historia artística de Cádiz y su región, op. cit.*

claves del crucero y sus colaterales ostentan las armas de Medinaceli y la del tramo de los pies del lado del evangelio, la fecha de 1663, que corresponde sin duda con la labor de Francisco de Guindos.

Seguramente, la solución dada por Calafate a los pilares de la Iglesia Prioral no podía tener repercusiones directas en la configuración de interiores arquitectónicos a causa de su carácter heterodoxo; sin embargo, el impacto visual de ese almohadillado alternante reiterado a lo largo de un edificio frecuentado, sin duda, por los portuenses, había de influir en la multitud de portadas de edificios religiosos y civiles que aparecen en la ciudad a lo largo de los siglos xvii y, sobre todo, del xviii, contribuyendo a darle su peculiaridad, su personal fisonomía al caserío antiguo de la ciudad del Guadalete.

ANEXO DOCUMENTAL

Texto explicativo de la lámina 3 (A.H.M.P.S.M. Papeles Antiguos. Leg. 27)

A la izquierda: «*Planta y monte de la fachada que sigue la nave mayor por su hueco que por la parte de adentro de la menor nave y grueso de pared an de ser rompidos en todo su ancho y altura de compartimento de dos filetes diferentes guardando la correspondencia*».

A la derecha: «*Forma del pilar del crucero, se a de considerar que es el primero que se sigue de la nave de la capilla de la Madre de Dios, y a de ser en la forma que aqui lo muestra. La planta y monte que al principio se hizo es muy pobre de adorno considerando lo que conviene hazer porque asi lo pide la fabrica y edificio, me a parecido tan demasiada costa en molduras y adorno loe de hazer porque la obra y edificio lo pide y no se le ha de quitar de justicia ni de conziençia todo lo que fuere en mas adorno que en quanto a fortaleça siempre los pilares tienen un grueso. La çiudad vea la piedra con que esta hecha la igleçia de Cadiz de los Padres de la Compañia, y la igleçia que yo hize en la villa de Conil, y la iglesia Mayor de Medina, que son todas estas fabricas de esta piedra del Gardal, y aunque es piedra fuerte en sacandola de su natural se come y es dudosa en esta parte, y se sigue un inconveniente que es el color que no hara buena obra con lo demas del edificio que a de ser de piedra palomera. Asimesmo la Ciudad vea la fabrica y obra de la sacristia del señor Santiago de Xerez de la Frontera que es de piedra palomera, y otros edificios y elixa la piedra que mas convenga, que mi parecer no se a de admitir agora, que en quanto a la costa la de menor de labrar y todo genero es la del Gardal. Y supuesto que yo añado tanta costa mas que la primera planta no pretendo hazer cossa ahorrativa ni que no sea muy asertada. (firma) Anton Martin Calafate*».



Fig. 1.—Puerto de Santa María, Prioral, conjunto.

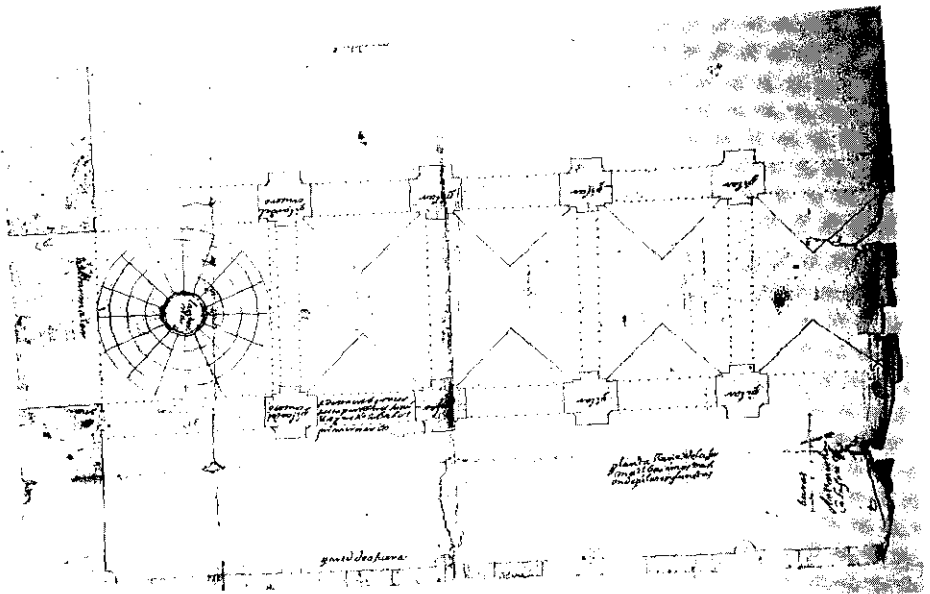


Fig. 2

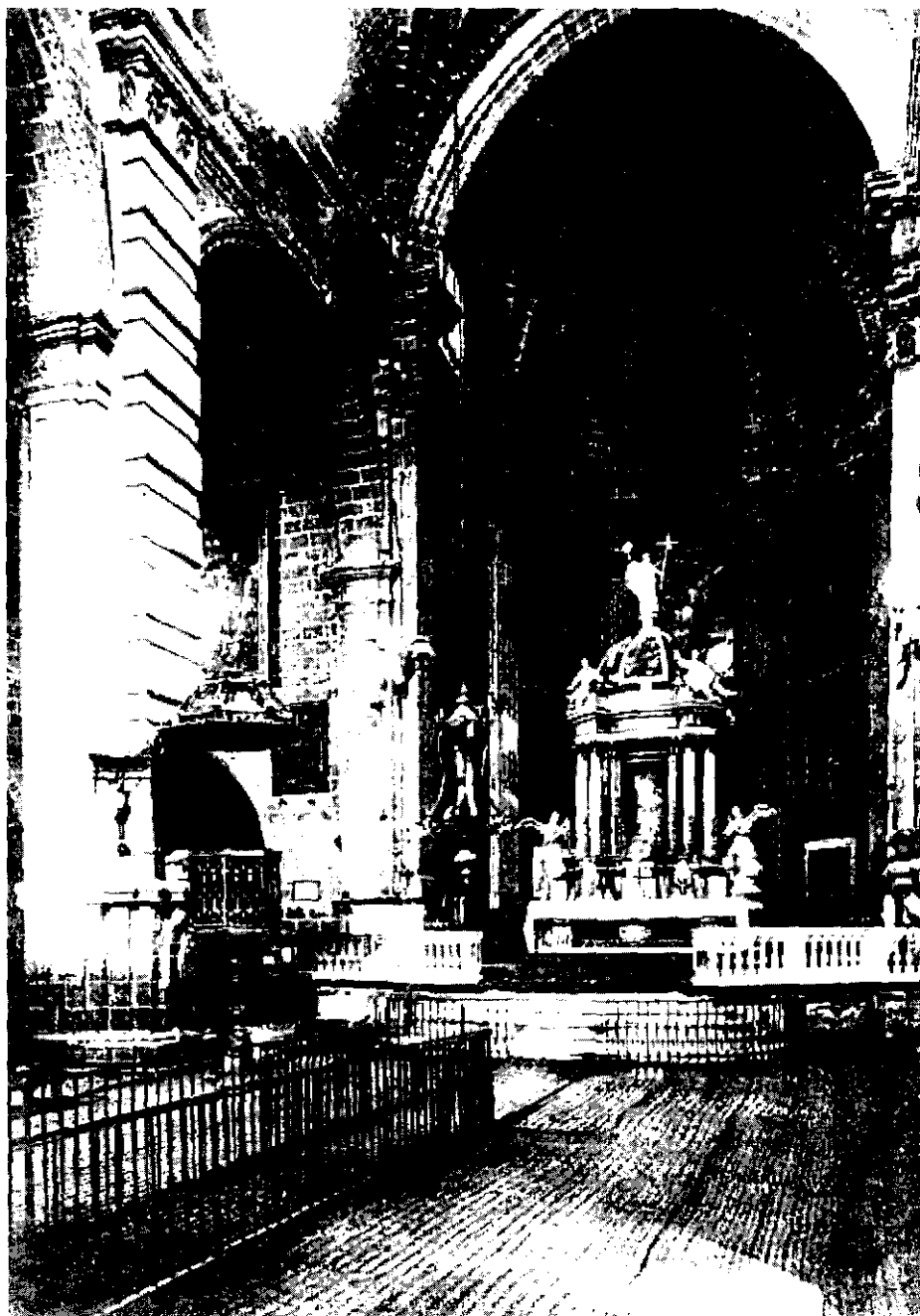


Fig. 4.—*Puerto de Santa María, Prioral, interior.*