rales laterales, rematadas con pequeñas máscaras,son, prácticamente, las únicas licencias de tipo ornamental del templo castillero.

La cantería domina en todo el conjunto, tanto en el interior como - al exterior, excepto en las bóvedas. Se trata de paramentos muy bien cuidados de tipo isódomo; si bien, no olvidemos, el insólito espectáculo - que ofrece su interior por los colorines que se le ha aplicado.

Es al exterior donde mejor se aprecia las tres etapas constructivas del edificio. Sin embargo lo más original en este sector es la existencia de dos alturas, Una correspondiente a los tejados del cuerpo de la - nave y otra relativa a los de las capillas-hornacinas laterales, los cuales quedan interrumpidos por los pequeños estribos o contrafuertes. Este desnivel deja visible la parte alta de los muros perimetrales del cuerpo de la iglesia, donde se abren pequeños óculos -3 a cada lado- que al interior van por encima de la cornisa que señala el arranque de la bóveda y dentro del luneto de la base de la misma. A este respecto el profesor Galera Andreu señala que esta fórmula, en la provincia de Jaén, sólamente nos la encontramos en el templo alcalaíno, -de fundación franciscana- de Ntrª. Srª. de la Consolación y, siguiendo a la profesora sevillana --alcalaína de nacimiento- Dª. María José del Castillo Utrilla, quien afirma que tal estructura es típica de esta Orden en la Baja Edad Media, concluye -D. Pedro Galera- afirmando que el modelo alcalaíno -el de Consolación- sería bastante atractivo para ser imitado por su sencillez y - baratura (10). La idea resulta sumamente atractiva; no obstante, en este sentido podemos añadir que esta misma manera de configurar el cuerpo de la iglesia castillera para iluminarla aparece en el templo de Cabra-Priego, construido, como vimos, a mediados del siglo XVI y con el que Castillo - de Locubín guarda grandes similitudes formales. Aunque las ventanas del templo cordobés no son circulares sino ligeramente rectangulares y lamen

tablemante están cegadas.

Por último, dentro de este análisis del monumento, señalar que en el ángulo noroeste se levanta la torre. De base ligeramente rectangular, es de una estraordinaria sencillez, hasta el punto que ningún elemento arquitectónico marca la separación entre la torre en sí y el cuerpo de campanas, como sería lo normal; sino que, sencillamente, en su parte superior y en cada uno de sus frentes abre un simplísimo vano de medio punto para lojar las campanas. En su cara oeste está el escudo del Abad D. Juan de Avila enmarcado por una sencilla moldura de perfil gótico que simula un alfiz. También la torre de Castillo de Locubín guarda una gran semejanza con la de Carcabuey; así pues de nuevo nos encontramos con otra concomitancia más entre ambos templos de la jurisdicción abacial.

Si este es un breve análisis artístico del templo, desde el punto de vista histórico tenemos que comenzar,como se apuntó, por la torre, al ser la parte más antigua de la iglesia. En ella debió de trabajar el maestro de cantería Simón Pérez, vecino de Castro del Rio, quien aparece vinculado a la edilicia de esta iglesia desde 1535 al 1542 y no con mucha fortuna. Pues no cumplió lo acordado;hasta tal punto que el 7 de febrero de 1540 el Abad D. Juan de Avila autorizaba al mayordomo de la iglesia castillera para que ante la Audiencia de Granada pudiera demandarlo "...por el daño y menoscabo que se siguio de la obra que hizo en la iglesia de san pedro y pedirle todos los maravedis que le fueron librados demas de todo lo que se le habia dado y pegado pues en el se rremato la cora de la dicha iglesia..." (11). Este documento no nos señala de qué tipo de obra en concreto se trataba. Lo único cierto es que por el escudo abacial de la torre, al menos el cuerpo bajo de la misma se hubo de realizar por esas fechas, teniendo, quizás, a Simón Pérez por maestro de obras y como tracista o autor del modelo al gran Martín de Bolíbar, quien ya por esos años dirigía la edifi-

cación de la nueva iglesia abacial y, pocos años después, diseñaría otra torre semejante a ésta para Carcabuey. Además puede confirmar la intervención de Simón Pérez en esta torre, el hecho de que el pseudo-alfiz, que enmarca el escudo abacial, ofrece muchas similitudes con el que exorna la portada de poniente de la iglesia de Santa María la Mayor de la vecina localidad de Alcaudete, levantada por este maestro y por las mismas fechas que la de Castillo de Locubín.

El segundo empeño edilicio en importancia, que ocuparía las últimas décadas del siglo XVI, tiene como objetivo la construcción de la capilla mayor. Se trataba de una construcción "ex novo" que vendría a completar la planta de la iglesia primitiva. Una obra costosa pues,nada más que para empezar, la Iglesia tuvo que invertir en allanar el terreno -el solar donde se asienta el templo castillero presentaba un fuerte desnivel-, la respetable cantidad de 36.750 maravedís -98 ducados-. Además, por los documentos sabemos que, al igual que sucedió con la etapa constructiva anterior, ésta también estuvo sometida a varios incidentes. Así pues el 7 de febrero de 1575, el maestro de cantería Juan de Bolíbar y su ayudante, el alarife, Juan Martínez de Tudela, contrataban la ejecución de esta obra, según trazas de Alonso Barba. Pero, tras una interrupción ocasionada al quitarles el Abad las obras, aunque al poco tiempo de nuevo se las volvió a confiar, el maestro,-Juan de Bolíbar-,murió sin haberla concluido. No obstante deberían de estar las obras bastante avanzadas. pues al hacerse la tasación de lo edificado, en 1580, a petición de su viuda, se valoró en 488.750 maravedís, o sea 1.303'3 ducados, cantidad bastante elevada para la época, -para conocer más detalles véase la biografía de este maestro en la segunda parte de este trabajo-.

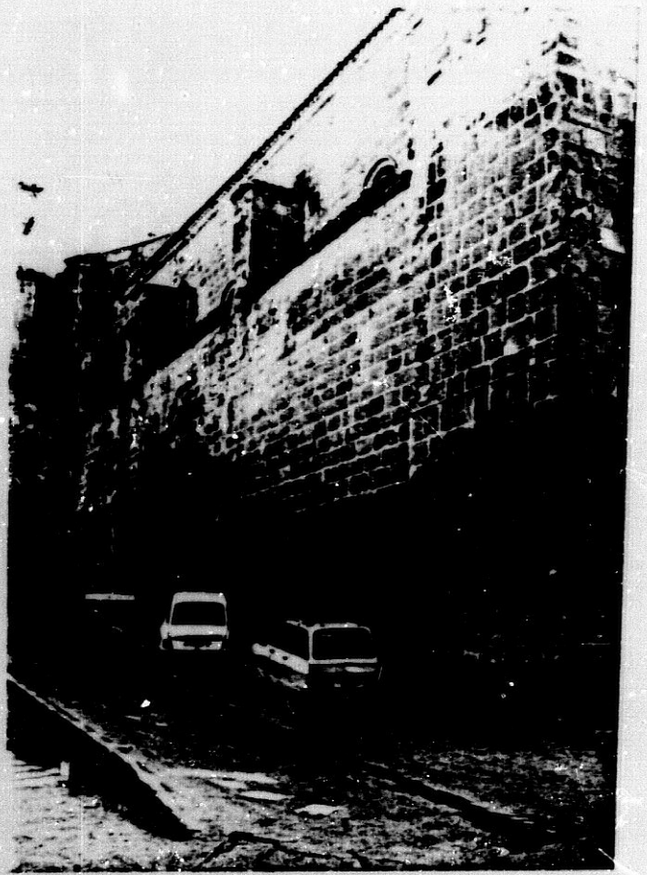
Ante esto, ¿quién pudo terminar la capilla mayor?. La abundante documentación no nos aclara nada al respecto; aunque sabemos que, desde co

mienzos de la década de los 80, cuatro grandes maes ros de cantería, todos ellos de la misma familia, hacen acto de presencia y pugnan por - triunfar en el panorama artístico de la Abadía. De un lado los hermanos Francisco de Aranda y Ginés Martínez de Aranda, quien será el que alcance más fama y éxito con el tiempo, y del otro Ginés Martínez de Salazar y Gabriel de Aranda, primo-hermano y tio, respectivamente, de los dos -- primeros. No obstante, una serie de hechos, como son los motivos decorativos de la cúpula o los mismos mascarones de las ménsulas de los arcos torales, muy vinculados al manierismo geométrico que, por esos años, - practicaba Ginés Martínez de Aranda, -un ejemplo de lo que acabamos de - decir es la capilla de la Concepción de la alcalaína iglesia de San Juan-, nos llevan a pensar que, tal vez, pueda ser este gran arquitecto el que terminaría dicha capilla mayor. Pues, aunque en un principio, el diseño fuera de Alonso Barba; sin embargo, la capacidad creadora de Ginés se podía permitir tales licencias.

Abona además esta hipótetica atribución el hecho de que en 1593 el mayordomo de la iglesia castillera, D. Pedro García de Espinosa, se obligaba a pagarle 58.000 maravedís, que le restaba debiendo de la obra que hizo, nuestro arquitecto, en dicho templo (12).

No obstante, no olvidemos que tal reconocimiento de deuda puede tener su origen en la posible intervención de este gran artista en la portada lateral de esa iglesia, -un sencillo vano de medio punto, entre pilastras con triglifos por capitel; en las enjutas puntas de diamante y - por coronación un frontón roto con pináculos de bolas en el centro y en cada una de las aletas del frontón.

Sea una cosa u otra lo único cierto es que para 1615 dicha capilla mayor debería de estar totalmente terminada, ya que al otorgar Ginés Martínez de Aranda su testamento, en una de sus mandas, pedía ser ordenado en



Interior y exterior de la iglesia de Castillo de Locubín, Jaén.

en ese lugar (13).

Para la renovación total del templo sólo faltaba sustituir la vieja nave por otra nueva, lo cual va a realizar Juan de Aranda y Salazar entre 1627 y 1632; aunque hemos podido documentar algún que otro intento anterior. Concretamente se comprometía "...a edificar la obra que se ha de hacer en la iglesia de San Pedro de esta villa...que va desde la obra nueva de la capilla -mayor- hasta la calle...derribándolo todo,excepto la torre y volviéndolo a reedificar sacándola de cimientos... y por tres mil y ochocientos ducados..." (14). Además de esta gran cantidad de datos que nos aporta el documento notarial en cuestión,también figura otro de singular importancia; así pues al describirse las condiciones de tan magno proyecto edilicio se recordaba, explícitamente, que "...la traza de la obra nueva fue realizada por Ginés Martínez de Salazar..." (15). La cita es de un gran interés, insistismos en ello, pues viene a demostrarnos esos intentos previos, tendentes a renovar totalmente la fábrica de la iglesia castillera con la reedificación de esta parte tan importante de la misma. Pero, ¿por qué se confió su traza, aunque luego no se materializara, al primo-hermano de Ginés Martínez de Aranda, es decir a Martínez de Salazar?, -éste fió, junto con el carpintero castillero Francisco Bailón, a su tio Gabriel de Aranda el puente sobre el rio San Juan de Castillo de Locubín, teniéndolo él que terminar por incumplimiento y después fallecimiento de su tio-. En mi opinión dos serían las razones que llevarían a la Iglesia a hacerle tal encargo: en primer lugar porque Martínez de Salazar gozaba de cierto reconocimiento en Castillo de Locubín al haber culminado felízmente la obra del susodicho puente, que desde hacía 10 años se venía arrastrando, creando múltiples problemas, tanto al Concejo alcalaíno como a los propios usuarios de Castillo, donde, según los protocolos notariales, Martínez de Salazar desarrolló su acti-

vidad, alternándola con otros periodos en su Baeza natal. Y en segundo - lugar porque tal encargo pudo coincidir con los años 1599 al 1602, en - que su primo Ginés Martínez de Aranda estaba en Cádiz, a donde había sido llamado por su amigo y protector, el nuevo obispo gaditana, D. Maximiliano de Austria, antes abad de Alcalá la Real. Pues de haber estado Martínez de Aranda en esta última ciudad en el momento de solicitarsele a - su primo el proyecto de la nueva nave de la iglesia, posiblemente se lo hubiesen pedido a él, ya que, desde 1590 aproximadamente, era el maestro mayor de las obras de la Iglesia y del Concejo; es decir dentro de su - campo y en la Abadía era "primus inter pares".

Es más, aún cuando esté probado que Juan de Aranda y Salazar es el autor material de la nave del templo castillero; sin embargo como su huella personal, visible en la misma, es tan pobre, muchas veces hemos llegado a pensar que, este futuro gran artista del barroco jiennense, respetaría, en gran medida las trazas dadas por su tio Ginés Martínez de Salazar, centrándose su aportación creadora, fundamentalmente, en el magnífico diseño de la portada de poniente, que realizó el cantero Juan Roldán, -importante maestro de cantería, estrechamente vinculado a Juan de Aranda, desde los mismos comienzos de esta obra-, con quien se concertaba el 25 de mayo de 1627 -dos meses después de que se le rematase la misma-, a - fin de que le sirviera, desde las canteras de Castillo de Locubín, grandes partidas de piedra, especificándose en el contrato que las piezas serían para los arcos hornacinas y muchos bolsores -dovelas para los distintos arcos (16).

Las obras, salvo el constante problema de la escased de dinero, que obligó a la fábrica parroquial a acudir, en varias ocasiones, al empréstito -para cubrirla y acabarla el licenciado Puerta le facilitaba un censo de 500 ducados-, debieron de transcurrir con toda normalidad. De tal

modo que, según lo previsto, el 10 de diciembre de 1632 Juan de Aranda y Salazar recibía de D. Pablo de Mesa, nuevo mayordomo de la iglesia castillera, el finiquito de su trabajo, que, aproximadamente, ascendía a unos 10.000 reales (17).

Con ello se ponía fin a uno de los proyectos edilicios de tipo religioso de más azarosa, larga y aventurada trayectoria. Si bien este último periodo constructivo nos ha servido para llenar un vacio en la biografía del gran artista jiennense, Juan de Aranda y Salazar. Ya que por el magnífico estudio que le dedicó el profesor Galera Andreu (18) sabiamos que hasta 1628 estuvo trabajando en el retablo mayor de la catedral de Córdoba, cuya traza había dado el hermano Alonso Matías. Pero desde ese año y hasta 1631, en que dicha catedral lo propone al Cabildo de la de Granada como maestro mayor de sus obras, ignorabamos su trayectoria, hoy podemos decir que esos cruciales años, en los que completaría su formación arquitectónica, debieron de transcurrir no sólo entregado a esta obra de su "patria chica",-Castillo de Locubín-, sino a otras varias de la misma Alcalá la Real.

N O T A S

1. GUARDIA CASTELLANO, Antonio, 1913. Página 379.
2. IBIDEM. Páginas 381-85.
3. IBIDEM. Página 380.
4. MARTIN ROSALES, Francisco. 1985. 3 páginas.
5. CASTILLO CASTILLO, Concepción. 1973. 78 páginas.
6. JUAN LOVERA, Carmen. 1980. s.p.
7. GALERA ANDREU, Pedro. 1982. Páginas 97-98.
8. GILA MEDINA, Lázaro. 1984. 1 página.
9. Ver la nota cuarta.
10. IBIDEM. Página 97.
11. A.H.P.J. Legajo 4554. Sin foliar, fecha 7.II.1540.
12. A.H.P.J. Legajo 5661. Folio 324.
13. El testamento de Ginés Martínez de Aranda está recogido en el inventario que de sus bienes hicieron sus hijos en 1623. A.H.P.J. Legajo 5715. Cuadernillo suelto.
14. MARTIN ROSALES, Francisco. 1985. Página 2.
15. IBIDEM.
16. A.H.P.J. Legajo 4639. Folios 566-568 vtº.
17. MARTIN ROSALES, Francisco. 1985. Página 3.
18. GALERA ANDREU, Pedro. 1977. Páginas 108-109.

F. La Parroquia de Ntrª. Srª. de la Asunción de Noalejo, (Jaén).

E.1. Introducción.

La villa de Noalejo, situada al noreste de Alcalá la Real, casi en el mismo límite entre las actuales provincias de Jaén y Granada, fue -- una avanzadilla de la jurisdicción eclesiástica abacial entre ambos - obispados.

Fundada en el siglo XVI por Dª. Mencia de Salcedo, ilustre dama al servicio de la emperatriz Isabel de Portugal -esposa de Carlos V-; la - villa, aunque de señorio, sería uno más, de esos varios municipios, ya - señalados -como Valdepeñas de Jaén, Los Villares, Cabra del Santo Cristo, etc.-que por decisión de la Corona, se iban creando en la antigua - línea de frontera de Jaén con el reino de Granada.

En el aspecto religioso la nueva población se la disputaban los - obispados de Jaén y Granada, por lo que su fundadora decidió, previa - licencia de la Santa Sede y mientras se resolvía el conflicto, ponerla bajo la jurisdicción de la Abadía de Alcalá la Real. Siendo el abad D. Diego de Avila y Zúñiga quien tomó posesión de la misma el 19 de marzo de 1568 (1). Y en esta situación permaneció hasta 1851 en que, tras el concordato entre España y el Vaticano, se suprimió la Abadía, pasando a depender esta localidad, como otras varias, al Obispado de Jaén (2).

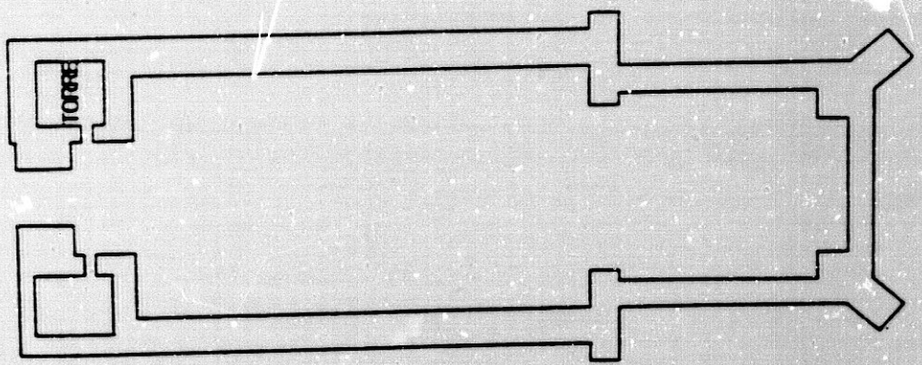
No obstante conviene que recordemos que, en este caso concreto, se trataba de un templo de patronato, vinculado primero a la fundadora del lugar, -la mencionada Dª. Mencia de Salcedo, quien se forjó un inmenso - patrimonio en bienes rústicos en toda esta comarca-, y después, al morir sin hijos, a sus herederos, el Marqués de Castelmoncayo, luego, por enlace matrimonial, a los Condes de Cervelló y por último a los Duques de Fernán Nuñez (3).

PLANTA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE NOALEJO (JAÉN)

(SEGUN LAZARO GILA MEDINA)

LEYENDA SEGON LAZARO GILA MEDINA:

- Traza de la segunda mitad del siglo XVI. Juan de Lizarza Vizcaino ?



N
S

0 2 4 8

Esta circunstancia va a condicionar, en gran medida, la vida del templo en sí, ya que al Abad le estaría encomendado sólamente la tutela espiritual y religiosa del vecindario, así como la organización y mantenimiento del culto, mientras que la erección y el mantenimiento de la fábrica parroquial habría de ser competencia exclusiva de los titulares de la villa, quienes, probáblemente no destacarían por su generosidad para con dicho templo.

F.2. Estudio histórico-artístico del edificio.

Si ya D. Pascual Madoz advertía a mediados del siglo pasado que se trataba de una iglesia "...bien reducida y de ordinaria arquitectura..."; aunque,a reglón seguido, advierte que guardaba algunas piezas ornamentales de cierto valor, donadas por Dª. Mencia de Salcedo (4). Hoy, tras los atropellos y desmanes sufridos en la Guerra Civil -que dañaron profundamente su fábrica, le privó de las piezas ornamentales descritas por Madoz, etc.- y tras las desafortunadas obras de restauración a que fue sometido al finalizar la contienda, su aspecto es aún mucho más pobre e inadecuado. Hasta el punto que, con todo respeto y objetividad tenemos que comenzar reconociendo que la parquedad, tanto en sus dimensiones como en sus estructuras, así como la escasa calidad intrínseca del edificio,fueron y son, aún más hoy, las constantes propias y básicas de esta iglesia.

Dos razones históricas, aparte de la Guerra Civil, pueden justificar estas notas que acabamos de aducir: de un lado la posible tacañería de los patronos del templo y de otro el que su población, durante mucho tiempo, fuera bastante pobre y escasa, por lo que este sencillo edificio sería más que suficiente para satisfacer sus necesidades de tipo religioso. A este respecto no contamos con datos de población hasta finales del siglo XVIII, concretamente para 1791 tenía 66 vecinos -unos 264 habitantes- (5). Lo que nos permite suponer que para las últimas décadas del siglo XVI, que es cuando se iba conformando la nueva población y se edificaba,

en sus líneas fundamentales, la iglesia, su vecindario sería aún mucho más reducido.

Centrándonos en el templo en sí, tenemos que advertir, a priori, que no nos hemos encontrado con ningún registro documental donde directamente se haga referencia a esta sencilla fábrica, sino que sólo contamos con algunas noticias indirectas. Así, por ejemplo sabemos que durante algunos años de la segunda mitad del siglo XVI,-aproximadamente desde 1570 al 1575-,Juan de Lizarza Vizcaino,-gran maestro de cantería de origen vasco y vecino de Alcalá la Real,quien, por esas mismas fechas y con la ayuda de su hermano Martín y del cantero Domingo de Uribe, levantaba la parroquia de Santiago Apóstol de Valdepeñas de Jaén-, vivía en Noalejo. Pues con tal vecindad se comprometía el 26 de junio de 1572 a pagarle a su ayudante Domingo de Uribe 9544 maravedís, que le restaba debiendo de la piedra que le había traido para la iglesia valdepeñera (6).

Ante el hecho de que figure,en más ocasiones aún,con este domicilio, nos ha llevado a pensar que tal vez su presencia en esta localidad fuera debida a su intervención en algun proyecto edilicio. En este momento las dos construcciones de envergadura que,quizás,le podían ocupar su atención serían o bien el palacio de la fundadora, que ha permanecido en pie hasta el presente siglo, o la iglesia parroquial, que si bien no nos ofrece, con total claridad, ningún elemento ornamental, como puede ser una portada, una ventana u otro cualquier motivo como un escudo, que nos ayude a fijar su cronología; sin embargo la tipología de su planta -con una estructura muy simple de tradición mudéjar, formada por una nave rectangular y una cabecera cuadrada, destacada en su alzado- es de lo más usual y frecuente en estas fechas para estos templos de los ámbitos rurales o para aquellas iglesias de pocas preten--

siones y limitados recursos económicos.

Abona además la posible intervención del maestro de cantería Juan de Lizarza Vizcaino en este templo, el hecho de que su planta siga muy de -- cerca a la de las iglesias alcalaínas de San Juan y de Santa Ana, cuya -- construcción, en gran medida, coincide con estas décadas finiseculares y que le pudieron servir como punto de referencia para la de Noalejo.

El templo, como se ha dicho, consta de una nave rectangular de 17'2 metros de larga x 9 de ancha; se cubre con una bóveda de medio cañón moderna y algo rebajada. La separación entre la bóveda y los muros está - marcada por una sencilla moldura en forma de talón,-siendo éste el único motivo motivo decorativo de todo el interior- y en su intradós la bóveda lleva unos tirantes de hierro -evidentemente para darle mayor seguridad-. sin embargo la presencia de esos tirantes y la ausencia de contrafuertes exteriores nos están advirtiendo que, en su origen, la cubierta de la nave debió de ser una estructura lígnea;-como, por otro lado, es lo normal en este tipo de planta-.

Con posterioridad, y en fechas que no podemos determinar, se levantó la torre en su ángulo noroeste, mientras que en la otra esquina se edificaba una sencilla dependencia, con lo que se lograba que casi toda la fachada quedara en la misma línea. La torre, pese a la sencillez de sus líneas, es la pieza arquitectónica más sobresaliente de todo el conjunto. De base cuadrada, se devide en cuatro cuerpos,sin contar el de campanas, mediante una simple moldura en forma de listel; el quinto o de campanas, también cuadrado, aunque de menores dimensiones que los inferiores, abre en cada uno de sus frentes un escueto vano de medio punto y,por último, - corona el conjunto un pequeño chapitel de obra y de base octogonal con pequeñas ventanas circulares.

Junto a la torre, también en el muro de poniente, es donde se levan-

ta la única puerta de acceso al templo. Se trata de un simple vano de medio punto peraltado y nada más.

La cabecera, en un principio la capilla mayor, es un cuadrado de 6'7 metros de lado; se cubre con una elegante cúpula sobre pechinas y en su testero tenía un hermoso arco para un retablo, hoy inexistente. Arco, que fue aprovechado para abrir el acceso a una capilla de 3'40 metros de largo, adosada posteriormente con el fin de que hiciese de presbiterio o de nueva capilla mayor; con lo que la primitiva cabecera pasó a desempeñar el papel de crucero, al adosársele, igualmente, una pequeña capilla a cada lado, sin el más mínimo gusto y criterio arquitectónico.

Del exterior sólamente sobresale su airosa torre y el cuerpo alto del cimborrio, que lleva en cada uno de sus ángulos un hermoso contrafuerte de cantería vista como la torre; mientras que los restantes muros, tanto al interior como al exterior, son también de cantería y, aunque de aparejo muy irregular, están enlucidos y encalados.

Por lo demás, la nave de la iglesia está rodeada de una serie de edificaciones en sus muros sur y norte, que están enmascarando su primitiva estructura y que, incluso, le está perjudicando pues, al quedar cegadas sus ventanas, no recibe la luz nada más que a través de un pequeño óculo abierto en su hastial. No sucede lo mismo en la cabecera, donde en sus muros laterales se abren unas hermosas ventanas geminadas, de reciente construcción.

N O T A S

1. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. 1913. Página 238.
2. IBIDEM. Página 257.
3. OLIVARES BARRAGAN, Francisco. 1980. Página 427.
4. MADOZ, Pascual. 1849. Página 166.
5. Cita recogida de Francisco Olivares Barragán. Ver nota tercera.
6. A.H.P.J. Legajo 10.543. Folios 288-88 vtº.

G. Estudio arqueológico y documental de la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Alcalá la Real

G.1. Introducción.

A primera vista, quizás, resulte algo extraño el que se haya incluido en este trabajo la capilla mayor de este convento alcalaíno, máxime, cuando hace ya casi 150 años que su iglesia, por su avanzado estado de deterioro, se cerró al culto, acelerándose a partir de este momento la ruina del conjunto y su total desaparición dentro del entramado urbano alcalíno (1), -sobre su huerta se construyó, aprovechándose sus materiales, la plaza de toros que pervivió hasta 1936 (2). Es más, incluso, me atrevería a decir que en la actualidad su recuerdo se ha borrado de la memoria colectiva del pueblo alcalaíno; donde sólamente la calle de San Francisco, que nos conduce a lo que fue el compás o lonja del convento, junto con unos insignificantes lienzos de muro, son las únicas referencias visibles, que nos quedan, del mismo.

Sin embargo, su inclusión en este trabajo de investigación era más que obligada, al habernos encontrado una abundante documentación sobre la edificación de su iglesia, sobresaliendo en especial la que nos muestra las trazas y condiciones dadas en 1585 para levantar su capilla mayor por Ambrosio de Vico, quien con este trabajo -una de sus primeras obras de envergadura- va a quedar vinculado laboralmente a la Abadía alcalaína, para cuya iglesia mayor, como vimos, dió en diversos momentos su parecer e incluso varios proyectos o diseños.

No podemos entrar a detallar los pormenores históricos de esta fundación conventual, perteneciente a la rama franciscana de los "fratum minorum"; aunque no debemos olvidar que tambien se establecieron en esta ciudad las otras dos ramas franciscanas; a saber los Capuchinos y la Venera-

ble Orden Tercera -precisamente la Iglesia de Ntrª. Sra. de la Consola-- cion fue el templo conventual de ésta última-.

La pronta y total desaparición del convento de San Francisco, a partir de la exclaustración y desamortización decimonónica, tal vez sea la - razón que nos justifique la poca atención que le han prestado los estudiosos locales y que, cuando lo han hecho, en la mayoría de las ocasiones, haya sido de una forma vaga e imprecisa. Tal es el caso, por ejemplo, de D. Antonio Guardia Castellano quien, sin citar base documental alguna, dató esta fundación de franciscanos observantes en el año 1500 (3). El estudio que nos ofrece de su iglesia conventual sigue, igualmente, las características ya señaladas; aunque, por otro lado, son de un gran interés las muchas noticias, que nos ofrece, acerca de las vicisitudes sufridas por su fábrica a partir de la Desamortización,-algunas de las cuales ya han sido apuntadas-.

También es de gran utilidad e interés el pequeño artículo publicado hace algunos años por la Drª. Dª. María José del Castillo Utrilla, quien, basándose fundamentalmente en el cronista de la Orden, D. Salvador Laín - Rojás, nos ofrece unas breves, pero muy provechosas, pinceladas sobre di-- versos aspectos de la vida de dicho monasterio a lo largo de los siglos - XVI y XVII (4). Aunque tenemos que advertir que en lo realtivo a la construcción de su iglesia, en algunos aspectos, nuestras noticias no coinciden con las dadas por el cronista Laín Rojas.

Por la publicación de la Dr. Castillo Utrilla sabemos con certeza - que el establecimiento de la Orden Franciscana Minor en Alcalá la Real tuvo lugar en 1547 -47 años más tarde de lo señalado por Guardia Castellano y 2 más de lo marcado por Madoz (5)-. A lo que debemos de añadir que, desde el primer momento, la escasez de recursos económicos fue el principal problema con que tuvieron que enfrentarse los frailes a la hora de edifi-

car su convento y en especial su iglesia. Limitación de recursos que, como veremos, en parte venía ocasionada y agravada por el incumplimiento de los plazos previstos en la edificación de la capilla mayor.

G.2. La capilla mayor.

Adentrándonos en la iglesia, tendriamos que, con el fin de iniciar cuanto antes el culto divino, se levantaría un sencillo templo -de pilarones con troncos de encina recoge la Dra. Castillo Utrilla del cronista de la Orden- con la idea de sustituirlo, lo antes posible, por otra nueva construcción más fuerte, solemne y grandiosa. Señalándose en ese mismo trabajo que el comienzo de las obras del nuevo templo franciscano tuvo lugar en 1577.

Ahora sabemos que para 1560 estaban comenzadas, pues al cederle los frailes una de las futuras capillas laterales de la nueva iglesia a los hermanos Alonso y Francisco Cano señalaban que "...an de edificar la casa e monasterio del señor san francisco en el sitio donde de presente lo tienen comenzado a edificar y an hecho parte de la capilla mayor della de la qual esta yntituido por patron pedro hernandez de alcaraz regidor de esta ciudad..." (6). El documento, incluso, aclara aún más, pues, entre otras muchas cosas, señalaba que la capilla estaba "... en una pared de la dicha yglesia que segun la traça questa dada oy dia de la fecha - desta escritura a de confrontar con las casas del jurado pedro de frias y la calle donde vibe pedro de cordoba...donde an de hacer capillas para vecinos particulares...espeçialmente para aquellos que obieren hecho limosnas y serbiçios... y porque alonso cano y françisco cano han dado limosnas y otros bienes...y quieren la segunda capilla...ques...la que sigue... a la de...carlos de mendoza...para enterrar sus cuerpos y de sus descendientes... los dichos frayles... en birtud de la liçencia del provincial... daban la dicha capilla a los dichos hermanos para que la edi

fiquen y labren... e por quanto se pasara algun tienpo que la yglesia - prinçipal aunque esta comenzada no se acabara de hacer...entre tanto,.. por bia de deposito -les- daban y dieron una capilla con las sepolturas neçesarias...en la yglesia questa fecha..." (7).

Como se podrá comprobar, tras una detallada lectura de esta larga cita, el documento no sólo nos brinda la noticia de que ya estaban comenzadas -por la cabecera como era lo normal- las obras tendentes a sustituir la precaria fábrica de su primitiva iglesia conventual por otra totalmente nueva, sino que, junto a ésto, en ese mismo día -14 de mayo de 1560- se habían dado las trazas de la nave del templo, donde irían las - capillas que, en régimen de patronato, se entregarían a aquellos fieles, generosos con el monasterio, como fué el caso de los hermanos Alonso y - Francisco Cano.

Por las razones que fueren, el patrono de la capilla mayor D. Pedro Hernández de Alcaraz, regidor de la ciudad, no la edificaría en los plazos previstos, por lo que los frailes en marzo de 1580 se la cedieron a D. Benito López de Gamboa (8),-influyente personaje de la corte de Felipe II, casado con Dª. Beatriz de Eraso, había comprado al monarca por - 9.000 ducados la tenencia perpetua de la alcaidía de la Mota alcalaína-, quien se obligaba a concluirla en el plazo de 5 años,bajo pena de 400 ducados y a entregar anuelmente al monasterio 8.000 maravedís de donativo.

Tampoco el nuevo patrono se dió mucha prisa en cumplir lo pactado - con los frailes, hasta el punto que en 1582 el guardián del monasterio le recordaba la obligación que había contraido dos años antes con el convento. Además, por esas mismas fechas hubo de producirse la muerte de D. Benito López de Gamboa, quedando en el encargo su viuda, Dª. Beatriz de Eraso, vecina de Granada, y su hijo D. Antonio López de Gamboa. Ambos en fecha que no podemos precisar, le encargarían las trazas y condiciones -

de dicha capilla al gran maestro de cantería granadino, Ambrosio de Vico, a la sazón aparejador de la edificación de su catedral. No obstante Vico realizaría su trabajo con anterioridad al 6 de junio de 1585, pues en - tal día su proyecto ya, incluso, había sido pregonado en Granada.

El documento en sí (9), escrito de puño y letra por el mismo Ambrosio de Vico, es de un gran interés pues nos da a conocer no sólo uno de los primeros proyectos edilicios de envergadura de este gran arquitecto granadino (10), sino que, también, nos muestra a un a un hombre dotado - de una vasta y profunda formeción, tanto en la teoría como en la praxis arquitectónica, y de una exquisita meticulosidad y rigor a la hora de -- perfilar los más insignificantes detalles de sus diseños. En definitiva este documento, que constituye la última "ratio" por la que hemos incluido esta desaparecida iglesia conventual en este trabajo, es el mejor - ejemplo para demostrar que, pese a su relativa juventud, Ambrosio de Vico ya era un magnífico alarife, un experto y avezado cantero y un teórico rigurosos y profundo; en resumen un genial maestro de la edilicia.

Ambrosio de Vico parte de lo poco edificado con anterioridad, incorporándolo a su diseño. Así pues la cabecera de la iglesia, de sección casi cuadrada, tendría dos plantas: la inferior, destinada a cripta de enterramiento de los patronos, y la superior o capilla mayor, propiamente - dicha, dedicada al culto divino. Analizando ambas partes tenemos que:

- La Cripta quedaría divida en su interior por un muro de 2 pies de grueso -0'56 mts.- en dos estancias o habitaciones de - 7'56 mts. x 3'78, a ello habría que sumar la caja de las escaleras laterales de acceso a cada uno de los ámbitos de la cripta; por lo que al exterior el muro tendría un total de 43 pies -12'04 mts.-. Una vez nivelado el suelo de la cripta los muros perimetrales -que llevarán sus perpia

ños, tanto por dentro como por fuera, se subirán 2 varas -1´67 mts.-, empleándose para ello buenos sillares de las canteras del Arrastal. Una vez alcanzada esa altura se voltearán las dos bóvedas de 1 pie 1/4 de grosor -0´35 mts.- y "quedaran enjutadas y llanas por lo alto...", -tal se trate de bóvedas vaidas muy rebajadas, que es el modelo más usado por Vico-. En lo alto del muro de la cabecera, -coincidiendo al exterior con el nivel del terreno-, se harán una ventana rasgada -una especie de saetera- en cada una de las dos habitaciones en que estaba dividida la cripta.

- La capilla mayor, que quedaría separada de la nave de la iglesia a través de un hermoso arco de triunfo -toral- de 25 pies de luz -7 mts.- arrancando de pilastras de 4 pies -1´12 mts.- de profundidad; llevaría en cada uno de los restantes frentes un hermoso arco-hornacina. Los de los lados laterales de 24 pies de largo por 2 pies 1/2 de profundo -6´72 mts. x 0´7- y el de la cabecera -diseñado para albergar un hermoso retablo- tendría la misma longitud que los anteriores, mientras que la profundidad sería de 6 pies -1´68 mts.-. Los muros perimetrales se subirán, empleándose para ello, como en el caso de la cripta, sillares de las canteras del Arrastal, hasta alcanzar los 30 pies 1/2 -8´54 mts.-; a esta altura se echará una cornisa, tanto por fuera como por dentro, si bien en este último sector, la cornisa, en forma de filete, debería de unir todos los capiles de las pilastras de apeo de los arcos-hornacinas laterales y del toral principal o de triunfo. Con ella se habría llegado a los 32 pies 1/2 -9´1 mts.-, abriéndose en este momento 3 ventanas rectangulares, una en cada muro perimetral y una cuarta circular por encima del arco de triunfo, aprovechándose el desnivel existente entre el tejado de la cabecera y el de la nave de la iglesia. Las ventanas deberían de ir enmarcadas por una faja de 3 dedos de grosor -5 cms.-

con lo que se resguardarían de las inclemencias del tiempo.

Con esa misma altura -9´1 mts.- se voltearán los arcos torales, dándo les forma de medio punto y desde el mismo arranque de los arcos, que acoge rán las ventanas en su centro, se elevarán los muros otros 12 pies -3´36 mts.-, labrándose en los ángulos o esquinas las enjutas -pechinas-. En es te momento se echaría otra cornisa de 2 pies y 1/2 de grosor -0´7 mts.- que haría de anillo sobre el que se levantaría la cúpula o media naranja, adornada en su interior con bandas de c setones.

No obstante, Ambrosio de Vico advertía en su escrito que, como era lo normal, antes de voltearse la bóveda, el maestro, en quien se rematase la obra, habría de enmaderar y tejar la dicha capilla, a fin de evitar que se mojase en caso de lluvía o que algún madero al caerse la pudiese dañar.

Con el mismo rigor y detalle que en la cripta o en la capilla mayor, Ambrosio de Vico va describiendo la armadura de la cubierta del tejado. Se trataba de una estructura tradicional a base de estribos, tirantes, hile-- ras, par y nudillos. Los estribos habrían de ser, como toda la madera que se emplease en esta armadura, de pino, roble o álamo, libre de cárcoma y - hendiduras e irían montados sobre unos pilares de 1 pie 1/2 de altos -0´42 mts.-, que se levantarían sobre los 4 muros perimetrales. Una vez realiza- da la armadura, con buena clavazón, se pondrán las tejas, que irán cogidas con mezcla para que el aire no las mueva; se procurará que estén bien co- cidas y serán sin caliche. Sobre el arco toral -o de triunfo- se hará su - mojinete con la ventana circular, ya señalada, -este detalle nos lleva a - pensar que, tal vez, el tejado fuera a dos aguas y no a cuatro como sería lo normal, al tratarse de una cabecera casi cuadrada-, y en el muro norte se haría una lumbrera -pequeña abertura para aireación de la armadura e - iluminación del desván-.

Por último, Ambrosio de Vico, señalaba otra serie de requisitos formales, totalmente normales en estos casos; así por ejemplo, establecía que, una vez acabado el trabajo,sería inspeccionado por maestros de cantería - nombrados por la comitente, Dª. Beatriz de Eraso, quienes dictaminarían si la obra se había hecho o no de acuerdo con estas condiciones. El maestro - rematante quedaba obligado a dar fianzas, realizaría su trabajo en 4 años, estando a su cargo todos los materiales y cada año se le pagaría la cuarta parte del importe total del remate, pero en dos pagas.

A continuación, como hemos apuntado, se pregonó la obra en Granada, - donde vivía Dª. Beatriz de Eraso, ofreciéndose el día 6 de junio de 1585 a realizarla por 2.500 ducados Mateo Sánchez, maestro de cantería, vecino de la parroquia de San Andrés (11). Acto seguido se hizo lo mismo en Alcalá - la Real comprometiéndose Miguel de Bolíbar a edificarla por 250 ducados menos que el artista granadino; por lo cual se remató en el gran cantero vasco, quien la contrató con D. Beatriz y su hijo D. Antonio López de Gamboa y Eraso en Granada el día 28 de julio del mismo año.

En esta escritura notarial se vuelven a repetir, integramente, todas las condiciones dadas por Vico en el documento anterior; si bien, Miguel - de Bolíbar, como experto profesional en el arte de la edilicia, añade algunas observaciones muy concretas. Así, por ejemplo señala que toda la piedra será labrada a escoda; asentada a cordel, plomo y nivel; procederá de las canteras de los Llanos -Vico señaló de las del Arastal- y las tejas de los caballetes del tejado serán vidriadas. Se obligaba a dar fianzas en el plazo de 15 días y a realizar todo el trabajo en 6 años, -2 más de lo señalado por Vico-, comenzando a contar desde el día de Todos los Santos - -1 de noviembre- de ese mismo año. Dª. Beatriz quedaba obligada a abonarle en ese mismo día 375 ducados -1/6 del total del remate- y el resto del dinero se lo iría dando en dos pagas anuales -una para el 25 de marzo y la -

otra para el 1 de noviembre- de 187'5 ducados cada una (12).

A partir de ahora la documentación es abundantísima; así sabemos que Miguel no dió las fianzas en el plazo marcado -15 días-, sino casi 2 meses después (13) -el 22 de septiembre de 1585-, tal vez le costaría trabajo encontrar amigos con solvencia económica que le quisieran avalar una obra de tal magnitud. A finales de año recibía, a cuenta de su trabajo, de D. Martín Ortiz de Zárate, administrador de D. Beatriz en Alcalá la Real, diversas partidas de trigo por valor de 2.100 reales (14) y en enero del año siguiente -1586- contrataba con los canteros Marcos López, Sebastián Ruiz y Juan López diversas partidas de piedra para la capilla mayor (15).

Sin embargo, a pesar de todos estos preparativos, las obras, aunque estuvieran comenzadas, avanzaban muy lentamente, hasta el punto que a finales de 1587 los síndicos del monasterio las denunciaron ante el corregidor alcalaíno D. Jorge de Amaral, pues, según decían, este "impasse" era el causante de que ningún vecino de la ciudad se atreviera a tomar capilla de enterramiento, ni sepultura en su nave, ni a fundar memorias en dicha iglesia, por todo lo cual lo ya edificado se estaba cayendo y el monasterio había tenido unas pérdidas de más de 4.000 ducados (16).

El corregidor ordenó proseguir las obras y que se indemnizara al convento por el perjuicio causado. D. Beatriz, por su parte, recurrió ante la Real Chancillería de Granada, alegando que la razón por la que no avanzaban las obras de la capilla mayor era por motivos de seguridad de la misma obra, ya que si su fábrica se levantaba aisladamente no tendría la misma consistencia y estabilidad que si se construía conjuntamente con sus capillas contiguas de la nave de la iglesia. Se estableció así un círculo vicioso; es decir, los fieles alcalaínos no se decidían a adquirir capillas de enterramiento, ni sepulturas, ni fundar memorias, etc., en dicha iglesia porque, al no avanzar las obras de su capilla mayor, conforme a lo pre-

visto, tampoco progresaban las del templo y al revés, éstas no progresaban porque la relentización de las primeras impedía la llegada al monasterio de los medios económicos suficientes. La postura de Dª. Beatriz de Eraso era acertada y así lo reconocieron los alarifes de la ciudad, Juan Sánchez y Juan Alvárez, cuando en 1591 por mandato del alcalde mayor la inspeccionaron y dijeron que "...si no se enganchaba el arco toral con la demás obra de la iglesia podría quedar en falso la dicha capilla mayor..." (17).

No obstante en ese mismo año -1591- se contrataban varias capillas con lo que parecia que el problema iba a quedar resuelto. Así el día 8 de octubre el mismo Miguel de Bolíbar se obligaba a realizar la primera capilla del lado de la epístola, cuyas trazas había dado Ginés Martínez de Aranda, para Pedro Hernández de Jaén, especificándose que su construcción sería paralela a la de la capilla mayor porque "... a de yr asida a ella y no a otro nivel..." (18). Casi coetáneamente, también Miguel, se comprometía a realizar la del lado opuesto para los herederos de D. Andrés de Medina y Dª. Ana de Burgos (19).

Sin embargo, creemos que en estos momentos el maestro no estuvo a la altura de las circunstancias, bien por falta de liquidez económica -el 6 de junio de ese mismo año valoraba la obra ejecutada muy por encima de los 9.000 ducados, que tenía recibidos-, o porque el proyecto sobrepasara con creces sus dotes profesionales, máxime en esas fechas en que nuestro artista ya sería un hombre de avanzada edad. Todo ello alargaría aún más las obras de la capilla mayor. Hasta el punto que 8 años después -el 6 de junio de 1599- todavía se trabajaba en ella; pues en tal día Miguel de Bolíbar recibía del patrono de la capilla, D. Antonio López de Gamboa, 24 ducados a cuenta de su trabajo y, en esa misma fecha, contrataba con los canteros Juan Pérez y Pedro Gómez, entre otras -

partidas de piedras, los sillares de las cornisas y los bolsores o dovelas de los arcos (20). Lo cual nos está indicando que la obra iría bastante avanzada.

Sin duda este cúmulo de adversas circunstancias perjudicarían la buena imagen del maestro en su medio socio-profesional y quizás por este motivo a comienzos de 1599 Juan López de Santisteban y Juan López de la Jurada le dejaban libre de la obligación que tenía de edificarles una capilla lateral en este monasterio (21).

Por último y aunque resulte sorprendente para 1606,-cuando hacía 21 años que se le remataron las obras a Miguel de Bolíbar-, aún se seguía trabajando en la capilla mayor, pues el 21 de agosto, el maestro de cantería de origen vasco, Juan de Donagaray se comorometía a traer a pie de obra 100 bolsores, que tal vez fueran para cerrar la bóveda. Lamentablemente el documento no nos especifica quién estaba al frente de las mismas. Desde luego si fué Miguel de Bolíbar el que la concluyó,lo hizo 15 años después de lo previsto; aunque el resultado final habría de ser algo sorprendente y grandioso, pues todas las referencias que nos han llegado sobre dicho templo coinciden en afirmar que, después del templo abacial, esta iglesia era la más espaciosa y hermosa de la ciudad.

N O T A S

1. GUARDIA CASTELLANOS, Antonio. 1913. Página 212.
2. ANONIMO. 1982. Página 1.
3. IBIDEM. Página 211.
4. CASTILLO UTRILLA, Mª. José del. 1982. 3 páginas.
5. MADOZ, Páscual. 1847. Página 390.
6. A.H.P.J. Legajo 4564. Folio 135.
7. IBIDEM. Folios 135 vtº.-137 vtº.
8. CASTILLO UTRILLA, Mª. José del. 1982. Página 2.
9. A.H.P.J. Legajo 4791. Folios 298-300 vtº.
10. El mejor trabajo de investigación sobre Ambrosio de Vico lo realizó el profesor D. José Manuel Gómez-Moreno Calera como Memoria de Licenciatura y,aún incomprensiblemente,permanece inédito.
11. A.H.P.J. Legajo 4791. Folios 301-301 vtº.
12. IBIDEM. Folios 306-19.
13. IBIDEM. Folios 302-303.
14. IBIDEM. Folio 40.
15. A.H.P.J. Legajo 4794. Folios ilegibles por la humedad. Fecha 26.I.1586.
16. A.H.P.J. Legajo 4696. Folio 32.
17. IBIDEM. Folios ilegibles por la humedad, fecha 21.VIII.1591.
18. A.H.P.J. Legajo 4698. Folios 147-47 vtº.
19. A.H.P.J. Legajo 4787. Folios 1087-88 vtº.
20. A.H.P.J. Legajo 5055. Folios 1139-40 vtº.
21. A.H.P.J. Legajo 4705. Folios 98 vtº.-99.

H. El cuerpo de la iglesia del convento de la Madre de Dios de Consolación de Alcalá la Real.

H.1. Introducción.

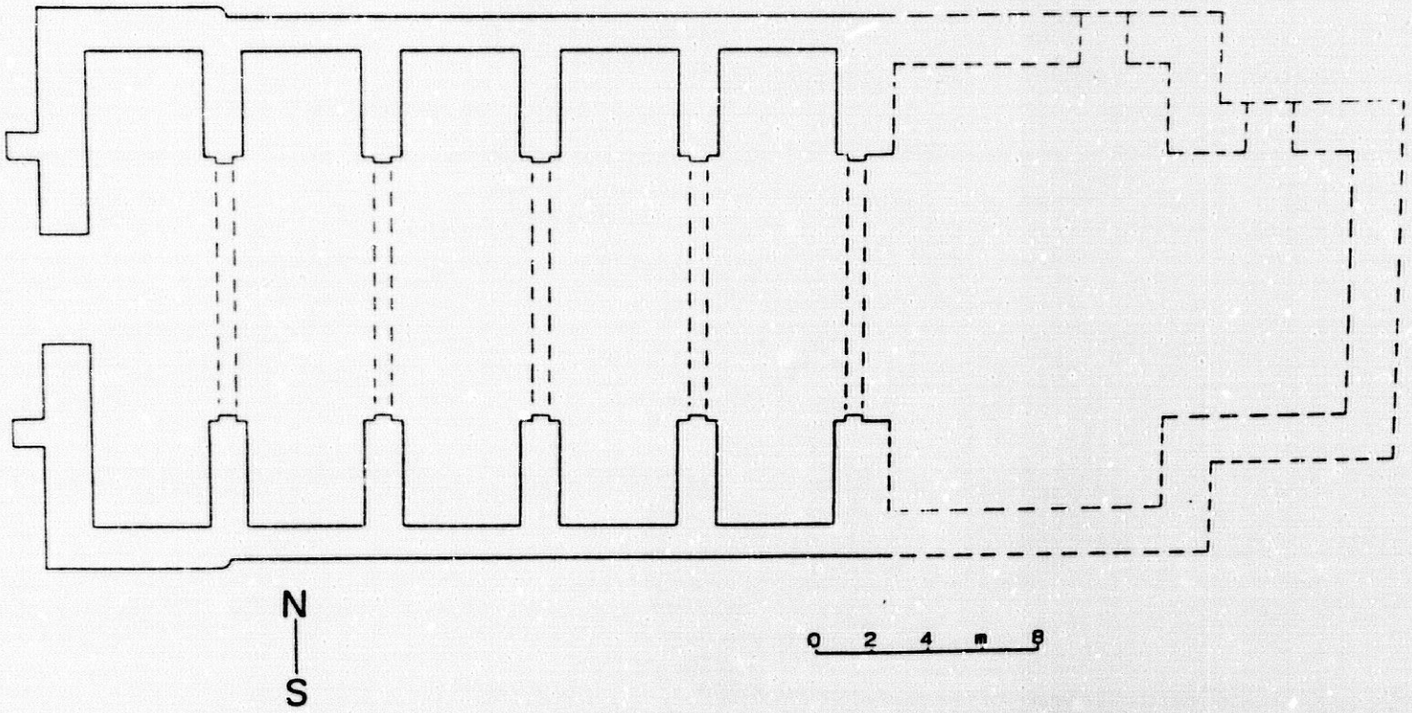
De los cuatro conventos de religiosos, que a lo largo del siglo XVI se fundaron y erigieron en esta ciudad, el único que, aunque bastante mutilado, nos ha llegado a la actualidad, es el de la Venerable Orden Tercera Franciscana. Sus fundadores, frailes procedentes del convento de la Madre de Dios de Córdoba, respetaron esta misma advocación para la fundación alcalaína, si bien le añadieron el sobrenombre de "Ntrª. Srª. de la Consolación".

Tras poderosas razones han hecho posible que, pese a tener que sufrir, como todos los edificios religiosos de esta nación, las dramáticas consecuencias de las diversas desamortizaciones decimónicas, al menos su hermosa iglesia -desde 1835 en manos del clero secular- y parte de su claustro nos hayan llegado a la actualidad: En primer lugar, su magnífico emplazamiento geográfico, pues el convento está situado en uno de los lugares más concurridos y céntricos de la ciudad; en segundo lugar, por las amplias dimensiones de su iglesia, ya que de todos los templos que conforman en la actualidad el patrimonio arquitectónico religiosos de la ciudad, el de Consolación es el más grande y espacioso, -antaño sólo superado por el abacial y el de S. Francisco-. Y en tercer lugar porque al tener que desalojar en 1810 con la Invasión Francesa el templo-madre de la Abadía -que en su retirado, en 1812, los franceses incediaron- se le transfirieron las principales funciones del templo mayor alcalaíno; a saber las parroquiales, las abaciales y las de ser santuario de la Virgen de las Mercedes, Patrona de la Ciudad.

PLANTA DE LA IGLESIA DE NTRA. SRA. DE LA CONSOLACIÓN. ALCALÁ LA REAL (JAÉN)

LEYENDA SEGÚN LÁZARO GILA MEDINA:

- en trazo continuo, el cuerpo de la iglesia, siglo XVI.
- en trazo discontinuo, el crucero y la cabecera, siglos XVII y XVIII.



De ahí que la vigencia y pujanza de esta magnífica iglesia no haya decrecido con su exclaustración definitiva en 1835, sino que, muy al contrario, se ha ido manteniendo con toda dignidad en los últimos tiempos. Si bien, en este sentido, tenemos que advertir dos incidencias negativas: de un lado, que al suprimirse por el Concordato de 1851 la Abadía alcalaína, el templo perdió las prerrogativas inherentes a tal dignidad y - de otro que, en este siglo, su rico patrimonio artístico se ha visto profundamente mermado por razones de muy diversa índole, teniendo incluso - su fábrica que ser sometida, despues de la Guerra Civil, a una profunda restauración a cargo de la Dirección General de Regiones Desvastadas.

Por todo ello y en especial por ser el santuario de la Virgen de -- las Mercedes, ha sido el templo más alabado y estudiado por los investigares locales. No vamos a entrar aquí en pormenores bibliográficos, sólamente señalaremos que los mejores trabajos dedicados a esta iglesia han salido de la pluma del Cronista Oficial de la Ciudad, D. Domingo Murcia Rosales (1), quien, partiendo de Guardia Castellanos (2), nos ha dejado - varios artículos donde se señalan las principales etapas constructivas - del edificio, así como otra serie de detalles históricos. Todo ello, unido a las noticias que hemos podido encontrar en los protocolos alcalaí-- nos -no mucho por cierto- nos ayudan a perfilar, con total clarividencia, la rica y fecunda intra-historia de este monumento y estudiar en profundidad la parte propuesta.

H.2. Estudio histórico-artístico del brazo mayor de la iglesia.

Así pues, a modo de breve resumen, diremos que la llegada a Alcalá la Real de los frailes de la Tercera Orden de San Francisco tuvo lugar - en 1506, estableciéndose, provisionalmente, en la ermita de San Marcos, mientras gestionaban la creación de su definitivo monasterio. 30 años --

Nave de poniente y su portada de Consolación de Alcalá la Real

después, -en 1536- el matrimonio, compuesto por D. Antón García de Valderas y Dª. Sancha González de la Hinojosa, donaban a los frailes un solar de - 47 sogas en el Llanillo -una soga equivale aproximadamente a 7 metros-, - para la edificación del convento y se produjo el traslado. Pasados 2 años -en 1538- los frailes compraban 270 sogas más y al año siguiente, --- el obispo D. Cristóbal de Barrionuevo bendecía la iglesia y el monasterio. - Es decir para 1539 ya tendriamos una primera iglesia y convento; sin em-- bargo, desde ningún punto de vista pueden ser las construcciones actuales, sino unas edificaciones provisionales, de sencilla y pobre arquitectura, pero que les servirían a la comunidad franciscana para poder abandonar la inhóspita, alejada y estrecha ermita de San Marcos e iniciar su vida conventual en el centro del núcleo úrbano de mayor expansión y desarrollo demográfico.

De este modo tendriamos aquí un caso parecido al de los franciscanos de la observancia, donde, como vimos, primero se construyó un sencillo - edificio -de troncos de encina y pilarones señalaba el Padre Salvador -- Laín Rojas, cronista de la Orden Franciscana Minor- con la idea de, una - vez iniciado el culto, ir sustituyéndolo por una nueva construcción más - sólida, monumental y duradera. No obstante, como sucede en la mayoría de las edificaciones de tipo religioso, el ritmo de las obras estaría en función de la cantidad de recursos económicos que, procedentes de los donativos de la Ciudad o de los particulares, el monasterio pudiera disponer para tal fin.

Así pues, la actual iglesia, que nos ofrece una cruz latina inscrita en un rectángulo -una auténtica planta de cajón contrarreformista- debió de ser fruto de un largo periodo constructivo, en el que alternarían mo-- mentos de gran actividad con otros de inactividad y que, aproximadamente

iría desde la octava década del siglo XVI, en que se iniciarían las obras del nuevo templo por la parte suroeste del cuerpo de la iglesia, hasta finales del siglo XVIII, en que se completaría el interesante conjunto arquitectónico con la construcción en ese mismo ángulo de su esbelta torre, por el maestro de obras de la ciudad Antonio Martín Espinosa (3). Entremedias se había edificado: en el siglo XVII las bóvedas del brazo de poniente; se inició la capilla mayor, según el diseño de Juan de Aranda y Salazar, si bien no se terminó hasta bien entrado el siglo XVIII, -en 1720- por el lego Juan Nieto, maestro de las obras del convento, y algunos años después, -en 1724-, y por el mismo maestro se comenzaba a edificar la sacristía -una interesantísima pieza arquitectónica adosada al ángulo noreste de la cabecera- cuya planta centralizada, nos está evocando esa serie de capillas-sagrario que por esas mismas fechas se levantaban en algunas iglesias del sureste de Córdoba, tales como la de La Asunción de Priego o la de San Mateo de Lucena.

Paralelamente a este largo proceso edilicio y sobre todo a partir de la terminación del templo con la edificación de la torre, su interior se vería enriquecido y adornado con piezas ornamentales de todo género, en especial con interesantes retablos, como por ejemplo el de la capilla mayor, realizado entre 1761 y 1768 por Francisco Antonio de Vidaurre y que han sido, recientemente, estudiados por la profesora Dª. María Luz Ulierte Vázquez (4).

La idea de que el templo actual no sea el primitivo, sino una segunda edificación, nos viene avalada tanto por el examen atento del monumento en cuestión como tambien por las fuentes documentales. Así pues, el brazo mayor de la nave, que es la parte que nos interesa- por la enorme sobriedad de sus elementos arquitectónicos en particular y de todo su conjunto en general, nos está evocando la tendencia clasicista de finales -

del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Donde, quizás, lo único que, - dentro de este elegante ambiente clasicista, desentone, como ya advir - tió Madoz (5), sería la portada de la facha de poniente; un ejemplar ra ro y extravagante, muy restaurado después de la Guerra Civil. Se trata de una portada retablo, constituida por un cuerpo bajo y ático, en el -- primero tenemos un vano con arco de medio punto entre columnas pareadas, que,paradojicamente, están rematadas por una pequeña hornacina donde van unas modernas esculturas de San Luis y Santa Isabel de Hungria, Patronos de la Orden Tercera-. Tanto en las enjutas como en la clave del arco - aparecen unos pequeños discos con motivos franciscanos y en el friso, en letra capital romana,la leyenda: San Luis -encima de su respectiva horna cina- Ntrª. Srª. de Consolación -sobre el arco- y S. Isabel -encima de - la otra hornacina-. El segundo piso o ático, en cambio, se resuelve a la manera tradicional, a saber una hornacina para la Titular de la iglesia -hoy una moderna escultura, obra como las del cuerpo bajo, del escultor Francisco López Burgos (6)-, entre pares de pináculos de bolas y en los pedestales de todos los pináculos se desarrolla una inscripción, donde - se nos recuerda el año en que se acabó de hacer la portada. Sin embargo, al estar la fecha algo borrosa y por ser una portada muy restaurada, se han dado varias interpretaciones, aunque la más certera y la que mejor - concuerda con el estilo de la misma, es la de 1581.

Una vez terminado el muro de poniente, incluida la portada, que en un principio sería un verdadero hastial, incluso con su piñón, se conver tiría en punto de referencia para otras varias fachadas de su entorno ar tístico. Así, por ejemplo, en 1586, el maestro de cantería Juan de Lizar za Vizcaino y su padre Sancho se comprometían a edificar la fachada y la portada de los pies de la iglesia de Santa Ana, especificándose en una - de las condiciones que "... el capialzado de la portada ha de ser de pie

dra...con su cornisa en lo alto...que venga conforme la corriente del tejado...como la que esta hecha encima de la portada de la iglesia de consolación..." (7). Es decir el remate actual de la fachada del templo de Consolación -una cornisa horizontal- no es el primitivo, sino que, como en Santa Ana, sería un auténtico hastial con un óculo -que aún se conserva- en su piñón. De ahí que la forma que actualmente presenta, tal vez se le daría a finales del siglo XVIII, cuando al acabarse la torre, la parte del tejado que, aproximadamente, coincide con el coro se orientó su desagüe o caida hacia la fachada del templo con lo cual las aguas no dañarían los muros de la torre.

También pudo ser en este momento o, quizás mejor en 1810 -al pasarse los cultos parroquiales y abaciales del templo de la Mota a éste-, cuando se abrirían los dos pares de ventanas que iluminan los pies de la nave de la iglesia.

Con todo lo expuesto, queda demostrado que las obras del nuevo templo se iniciaron en el periodo señalado -octava década del siglo XVI-, por el ángulo suroeste y no por la cabecera, como era lo normal -el culto se podía seguir celebrando, aunque con limitaciones, en la vieja iglesia- y que su ritmo de crecimiento estaría en función de los recursos económicos que, a través de donativos, venta de capillas, de sepulturas, etc., llegaran al monasterio.

Todos estos supuestos, además nos vienen confirmados por un documento de fecha 2 de febrero de 1578, por él los frailes del convento, tras reconocer que no tenían 34 ducados y medio para pagárselos al maestro de cantería Juan de Lizarza por la obra que habia hecho en el muro, que el mismo levantaba en su iglesia, acordaban entregarle a cambio una capilla en dicho muro -la segunda de la derecha conforme se entra-. Más, como estaba valorada en 65 ducados, Juan de Lizarza Vizcaino se comprometía a -

abonar la diferencia -31 ducados 1/2- al convento en el plazo de un año (8).

En consecuencia para 1578 las obras estaban comenzadas e irían algo -- avanzadas, aunque la economía del convento había llegado a una situación límite. -No olvidemos que en estos momentos se estaban materializando en la - ciudad diversos proyectos edilicios de tipo religioso, así por ejemplo se - estaban realizando obras en la iglesia abacial, en San Francisco, en Santa Ana, en San Juan, etc. Por todo ello cabe pensar que los donativos que los fieles o la Ciudad ofrecían para tales construcciones se diluían entre to-- dos ellos, sin resultar efectivos. Es más esta "inflación" de edificaciones religiosas haría que la oferta de capillas de enterramiento, sepulturas, -- etc. superase, con creces, la demanda de la sociedad alcalaína-.

No obstante, para 1586 la fachada de Consolación ya tendría que estar totalmente terminada, pues al contratarse, como hemos visto, en dicho año la de la iglesia de Santa Ana, en una de las condiciones se exigía que su - remate fuese igual al de aquella.

No sucedería lo mismo con los muros perimetrales, en especial el de la izquierda, en los cuales se seguía trabajando en los primeros años del siglo XVII, en que se comienza a vender y edificar algunas de sus capillas - laterales. Así, por ejemplo, en 1602, Miguel de Bolíbar se comprometía con Miguel Ruiz de Priego, vecino de Alcalá la Real, a labrarle, por 100 duca-- dos, una capilla en el lado del claustro de dicha iglesia -el de la izquierda-, lindera por un lado con la de San Pedro y por el otro con la de San Pablo (9).

Algunos años después, concretamente el 3 de febrero de 1611, María López, vecina de Castillo de Locubín y viuda de Francisco López, tras reconocer que, por una manda testamentaria de su hijo Pedro Bago, le debía al convento de Consolación 4.400 maravedís, se comprometía a pagárselos en el plazo de 1 año al maestro de cantería Ginés Martínez de Aranda, a quien se los

debían los frailes de resto de cierta obra que hizo en su convento (10). Aunque el documento en cuestión no se especifica en qué lugar concreto del convento intervino Ginés Martínez de Aranda; sin embargo podemos pensar que, muy bien pudo ser en su iglesia.

Por último, en la lejana fecha de 1642, el Padre Pedro Durán, ministro del convento, después de afirmar que "...la yglesia del dicho convento de consolaçion necesita de hacer unas bobedas en el cuerpo de la yglesia que son çinco... e otra debaxo del coro con la mesma distribucion que al presente esta..." se concertaba con el albañil y alarife de Granada, maestro mayor de las fábricas de las iglesias de esa ciudad, para que, por 100 ducados, "...asista todo el tiempo que durare hacer las dichas bobedas...sin hacer falta y si hiciere alguna... se obliga de dejar persona en su lugar...capaz para gobernar la dicha obra e al cual ha de pagar el convento..." (11). Con este ambicioso proyecto, que vendría a reemplazar, como se desprende del mismo documento, las iniciales y provisionales cubiertas por otras más duraderas y consistentes, se completaba la construcción del amplio y hermoso brazo mayor de esta singular iglesia alcalaína; sin duda alguna, la de más importancia y categoría artística de todos los templos de la ciudad.

Curiosamente, en ese mismo año -1642- se cedía el patronato de la capilla mayor a D. Pedro de Sotomayor y Salazar y a Dª. Juana de Góngora y Aragón, iniciándose su edificación al año siguiente. Si bien lo que sucediera a partir de aquí, ya esbozado con anterioridad, excede con creces los límites cronológicos marcados en este trabajo. No obstante,para completar este estudio, cabe preguntarse; ¿quién daría las trazas y condiciones para las obras de las bóvedas?. En este caso, la pregunta no admite muchas vacilaciones, pues tuvo que ser el gran Juan de Aranda y Salazar, quien,como hemos visto, no sólo dejará importantes muestras de su arte en

este convento, como la cabecera e incluso se le puede atribuir, según la Srtª. Carmen Juan Lovera, también el claustro, sino que ya había demostrado su enorme experiencia y maestria profesional en la profunda remodelación de la iglesia de su "patria chica". Castillo de Locubín.

Aunque desde el punto de vista histórico no exista una continuidad en el proceso constructivo de esta iglesia, ello no impide que, desde el artístico,no goce de una gran unidad, tanto por dentro como por fuera. Lo cual viene potenciado incluso, por la enorme calidad de sus paramentos murales, que,tanto a un lado como al otro, están constituidos por magníficos sillares de aparejo isódomo.

El brazo de poniente es un gran rectángulo de,aproximadamente, 28 - mts. de largo x 10 de ancho, en el cuerpo de la nave, o de 18 mts. si incluimos las capillas laterales. Se cubre con una magnífica bóveda de medio cañón de ladrillos -enlucida y pintada simulando una obra de cantería- dividida en cinco tramos por otros tantos arcos fajones de cantería, muy bien trabajados. Los arcos, de intrados cajeado, arrancan de sobrias pilastras toscanas, con el frente de su pedestal y de su alto fuste también cajeado y llevando al exterior sus machones o contrafuertes, que son aprovechados para las capillas-hornacinas. Una amplia cornisa une los capiteles de todas las pilastras, señalando el arranque de la bóveda, que lleva en su parte inferior unos originales lunetos semicirculares con un hermoso óculo o espejo -los del lado del evangelio cegados por las antiguas dependencias conventuales-. No obstante, hay que advertir que en el sector de la bóveda que coincide con el coro -éste situado en alto y a los pies del templo, sobre dos hermosos arcos rebajados, ocupa sus dos primeros - tramos- los lunetos son mucho más grandes y no encierran óculo alguno; lo cual nos hace pensar que tal cambio debe de ser fruto de una reforma posterior, aunque no debemos olvidar que el coro en sí ya estaría hecho para

1642, pues al contratarse la presencia de Baltasar de Madrid en la ejecución de las bóvedas de esta parte de la iglesia, también se hacía mención a la del sotocoro.

Por lo que respecta a las capillas-hornacinas, construidas entre los contrafuertes exteriores, aunque superan con creces su profundidad, son de un gran interés. De planta casi cuadrada, se accede a ellas a través de un hermoso arco de medio punto -de una insuperable limpieza en su ejecución- y cuyas jambas se asemejan a pilastras toscanas de fuste cajeado. Su interior, de no muy amplias dimensiones, se cubre, generalmente, con una pequeña bóveda de medio cañón, cuyo intradós se decora con los más variados motivos ornamentales, tales como pequeños casetones, círculos, -- etc.; excepto la cuarta capilla de la izquierda que lo hace con un cuarto de esfera gallonado.

Al exterior sobresale, a primera vista, la existencia de dos niveles o alturas, uno correspondiente al tejado -a dos aguas- del cuerpo de la nave y otro, mucho más estrecho y bajo, correspondiente al de las capi--- llas laterales; en parte interrumpido por los machones o contrafuertes de las pilastras interiores. Aprovechándose los amplios lienzos de muro de la nave, que quedan libres, para abrir los espejos o ventanas circulares, que en el interior van por encima del cornisamiento y en el arranque de la bóveda. Tal fórmula que el profesor Galera Andreu señalaba como típica de las basílicas paleocristianas y posteriormente de las fundaciones franciscanas, no es privativa únicamente de esta iglesia y de la parro--- quia de Castillo de Locubín, como pensaba el mencionado profesor (12),sino que aparece en otros varios templos de la jurisdicción abacial, como en La Asunción de Carcabuey, en San Juan de Alcalá la Real, etc. Alguno de ellos con más antigüedad incluso que el de Consolación.

NOTAS

1. Su mejor trabajo es de 1975.
2. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. 1913. Páginas 213-15.
3. JUAN LOVERA, Carmen. 1984. Página 45.
4. ULIERTE VAZQUEZ, Mª. Luz. 1986. Páginas 206-212.
5. MADOZ, Pascual. 1847. Página 390.
6. Ver nota tercera.
7. A.H.P.J. Legajo 4800. Folios 95 vtº.-96 vtº.
8. A.H.P.J. Legajo 4674. Folios 88 vtº.-89 vtº.
9. A.H.P.J. Legajo 4852. Folios 15-16.
10. A.H.P.J. Legajo 4649. Folios 296 vtº.-297 vtº.
11. A.H.P.J. Legajo 4926. Folios 168 vtº.-170.
12. GALERA ANDREU, Pedro. 1982. Página 97.

I. La Iglesia de San Juan y su capilla de la Concepción.

I.1. Introducción.

Una de las iglesias más estrechamente vinculada a la religiosidad popular alcalaína es este pequeño templo; situado, igualmente, en uno de los más castizos y tradicionales barrios de la ciudad, -el de los pegujareros o pequeños agricultores-. En su entorno urbano debió de darse, desde el siglo XVI, la mayor concentración de edificios religiosos de toda la ciudad, pues en él se asentaban establecimientos religiosos tales como el cercano monasterio de la Santísima Trinidad, él de San Francisco, él del Rosario, etc., todos ellos, lamentablemente, desaparecidos a lo largo de estos dos últimos siglos, excepto esta sencilla iglesia, que, tal vez, deba el estar aún de pie a que fue sede canónica de varias cofradías alcalaínas. No obstante, también en algunos momentos estuvo en peligro de desaparición y así nos lo recordaba a principios de este siglo el gran investigador alcalaíno D. Antonio Guardia Castellano, cuando, tras afirmar que había desaparecido la hermandad de San Juan, encargada de su conservación, decía: "...la vetusta iglesia de San Juan, decrépita y ruinosa, yace abandonada en lo alto de la población..." (1).

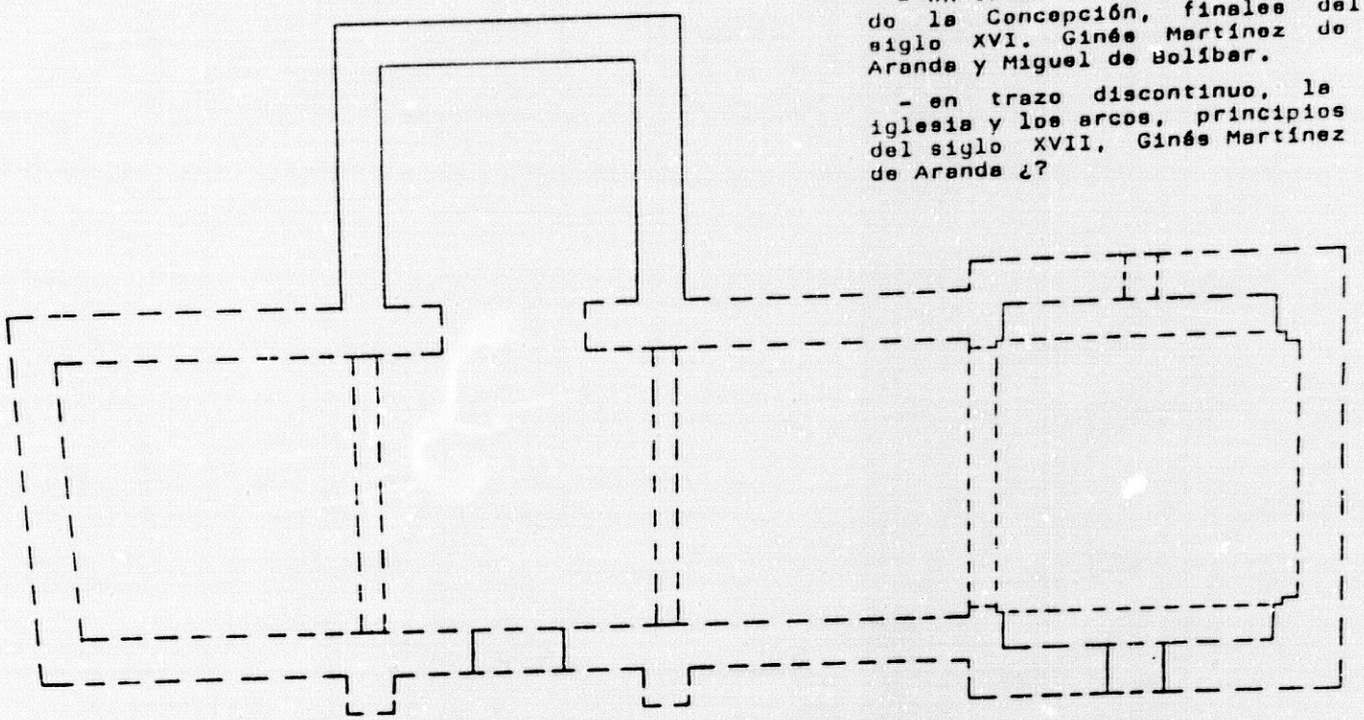
La cosa no llegó a más, pues por los años treinta se hizo cargo del edificio la cofradía del Santo Cristo de la Salud, una de las de más solera dentro del panorama cofradiera alcalaíno y de las de más arraigo en la ciudad, quien, con denodado esfuerzo y enfervorecido estusiasmo, ha ido dignificando y consolidando sus estructuras y restaurando su interior; hasta tal punto que, pese a no ser un templo de grandes dimensiones, ni desarrollar amplios programas arquitectónicos, ni tampoco poseer un extenso y variado conjunto de piezas ornamentales -tales como retablos, pinturas o esculturas-, sin embargo, su gratificante visita resulta algo obli-

PLANTA DE LA IGLESIA DE S.JUAN. ALCALÁ LA REAL (JAEN)

LEYENDA SEGÚN LAZARO GILA MEDINA:

- en trazo continuo, la capilla de la Concepción, finales del siglo XVI. Ginés Martínez de Aranda y Miguel de Bolibar.

- en trazo discontinuo, la iglesia y los arcos, principios del siglo XVII, Ginés Martínez de Aranda ¿?



gado para todo aquel que quiera conocer en profunidad la intrahistoria - alcalaína.

Precisamente este carácter cofradiero del templo ha sido puesto de manifiesto por casi todos los estudiosos locales, que se han ocupado del mismo. De entre ellos, nosotros sólo nos vamos a fijar en dos. El primero fue, él ya citado, D. Antonio Guardia, quien, aparte de lo ya dicho, hacía una breve historia del templo desde el punto de vista eclesiástico. Así pues, aún cuando partía de la idea de que tuvo que existir otro edificio anterior al actual, a continuación afirmaba que este último se hizo en 1667, siendo más tarde elevado por el abad D. Alonso Antonio de San Martín a la categoría de vice-parroquia de la de Santa María la Mayor --la abacial, a cuya jurisdicción siempre perteneció- y desempeñando esta importante misión hasta 1860 en que se trasladó a la del Rosario -templo del exclaustrado convento de los dominicos- (2).

En según lugar, recientemente, -en 1984- el profesor D. Francisco - Martín Rosales publicaba un sencillo artículo, en donde, partiendo de hallazgos documentales propios o no, presentaba las principales etapas -- constructivas del edificio (3).

I.2. Estudio histórico-artístico del monumento.

La iglesia presenta una sencilla planta rectantular -un auténtico - cajón- de una sola nave y una proporcionada cabecera, que destaca del -- conjunto,-la nave tiene 16'6 metros de largo x 5'2 de ancha y la cabecera 5'9 x 6'43-. Nos encontramos, una vez más, con este tipo de planta, - que, aunque de raigambre y filiación bajomedieval, fue tan usual y frecuente en estas tierras de la Abadía a lo largo del quinientos. Pues, - con más o menos variantes, el mismo modelo, en esencia, nos lo encontra-

Interiores de la iglesia de San Juan de Alcalá la Real

mos en Santa Ana, en San Marcos -edificios religiosos tradicionalmente catalogados como ermitas, siendo ésta la consideración que debemos de dar - al de San Juan-. Incluso, el mismo tipo de diseño, aunque más completo y desarrollado, al llevar capillas laterales, debió de ser, en un principio, el de la parroquia de Carcabuey o el de Castillo de Locubín.

La nave, dividida en tres tramos, a través de arcos de medio punto - rebajados, se cubre con una bóveda de medio cañón con lunetos donde van unas deliciosas ventanas circulares u ojos de buey. Los arcos arrancan de simples ménsulas en forma de capitel-péndola, de tipo serliano, estando todas ellas unidas por una cornisa en forma de talón, que marca la separación entre muros perimetrales y cubierta.

No obstante, de los tres tramos, el último o él de los pies, donde va el coro en alto, debe de ser obra posterior. Además, ninguno de ellos tiene la misma longitud, sino que la del central o intermedio es menor. Precisamente en éste está la puerta de entrada al recinto del templo, -un simple vano de medio punto sin ninguna decoración-, y en su muro opuesto -lado norte- se encuentra uno de los ejemplos más interesante de toda la arquitectura manierista alcalaína, se trata de la capilla de Ntrª. Srª. de la Concepción. Por fortuna sabemos que la diseñó Ginés Martínez de Aranda y que se edificó entre 1585 y 1587; siendo, hoy por hoy, la pieza más antigua de todo el templo. La capilla, de una gran calidad intrínseca, es, junto con la cabecera, la pieza más noble de todo el edificio. De planta cuadrada -4'46 metros de lado- y construida toda ella con sillería de aparejo regular igual que la cabecera, mientras que él del resto del templo es mucho más irregular, se cubre con una elegante cúpula sobre pechinas, decorada con bandas de casetones poco profundos y en las pechinas una cruz latina, formada por dos nervios que al cruzarse dan lugar a un gran disco. Si su interior es de un gran interés, no es lo menos la portada de

acceso al mismo, la única exornada de toda la iglesia. Con sus jambas molduradas a modo de pilastras cajeadas toscanas, el arco lleva en su clave un cuero cortado con el nombre de la Titular de la capilla -La Inmaculada Concepción- y la fecha 1710, que debe de hacer referencia a alguna restauración efectuada en la misma con posterioridad.

Pasando a la cabecera o capilla mayor nos encontramos que las pilastras cajeadas de los ángulos, de orden toscano, de donde arrancan los arcos torales, desarrollan un doble entablamento; lo cual nos resulta algo incomprensible, dado que la altura alcanzada en la cabecera no exigiría esta solución. Tal vez pueda ser debido a que la altura prevista en un principio para la cubierta de este ámbito arquitectonico, a la hora de materializarla se decidiera sobrepasarla; por lo que esta fórmula, de origen siloesco y que Vandelvita tambien uso con bastante frecuencia, sería la mejor receta que se pudo utilizar.

Se cubre con una media naranja sobre pechinas, decorada con un complicado repertorio de dibujos geométricos, mediante una serie de nervios y círculos. Toda esta capilla mayor, excepto el casquete de la cúpula, como se ha apuntado, es de una aceptable cantería, vista y de sillares muy bien trabajados, lo que está ayudandoa enaltecer y dignificar el reducida volumen de este sector. Una gran moldura, a modo de cornisa, une los capiteles de las pilastras de los muros laterales, que llevan en su parte superior una simple ventana adintelada y en el muro sur hay una originalisima portada, -tímido precedente de un modelo, que ha de tener una gran difusión y desarrollo, tanto en el barroco jiennense con el gran arquitecto Juan de Aranda y Salazar y su "escuela" como en la granadina-. Se trata de un vano adintelado; sus jambas enmarcadas por unas simples pilastras y los extremos de su dintel resaltados por motivos en oreja. de los que penden tres pequeñas gotas.

Del exterior, todo él rodeado por una serie de sencillas edificaciones hasta el punto que el mismo acceso a la iglesia ha de hacerse a través de un pequeño patio, sólo destacaremos el que, junto al ángulo suroeste de la cabecera, se construyó una pequeña torre de escalera de husillo a comienzos del siglo XVII, -cuando tuvo lugar la, casi total, reedificación del templo Formada por un cuerpo prismático de base cuadrada, la única - molduración existente al exterior es un simple bocel que marca la separación entre la torre en sí y el cuerpo de campanas, aquí, en cada uno de - sus frentes, se abre un elemental vano de medio punto, sin ningún tipo de decoración. Esta torre puede tener un claro precedente en la de la vecina iglesia de Santo Domingo de Silos, mandada edificar por el abad D. Maximiliano de Austria -1582-1596- y siendo, quizás, el autor del proyecto Ginés Martínez de Aranda.

Desde el punto de vista histórico tenemos que comenzar reconociendo lo que afirmaba Guardia Castellano, es decir que tuvo que haber un templo anterior al actual y de menor tamaño. Esta primitiva construcción, que sería una ermita más de las muchas que existían en la Ciudad de la Mota -recordemos la de San Blas, San Bartolomé, Santa Ana, San Marcos, etc., éstas dos últimas, aunque muy transformadas sus fábricas, nos han llegado a la actualidad-, se levantaría en los arrabales de la "acrópolis" alcalaína y posiblemente hundiría sus raices en la Baja Edad Media. Se trataría, en definitiva, de una sencilla construcción, que, a finales del siglo XVI, se iba a ver enriquecida con la construcción de la capilla de la Concepción por su cofradía. Esta hermandad la hemos podido rastrear en los protocolos notariales alcalaínos desde mediados del siglo XVI, momento este, en el que, a raiz del Concilio de Trento, donde se destacó, en concreto, el obispo de Jaén, cardenal D. Pedro Pacheco, por su apasionada defensa - de este dogma mariano, los vientos concepcionistas tomaron nuevos impul--

sos, expandiéndose con fuerza y celeridad por toda España y en especial por Andalucía. Fiel a su época la cofradía alcalaína decide levantar esta hermosa capilla,obligándose el 22 de marzo de 1585 Miguel de Bolíbar y Ginés Martínez de Aranda -dos de los canteros más solicitados dentro del mercado artesanal alcalaíno- "...de mancomun a hacer una capilla en la hermita de san juan dedicada a nrª srª de la concepcion por orden de la cofradia della...conforme a la traza e modelo dado por el dicho gines martinez...la qual an de dar acabada de aquy al dia de san juan deste - año...e...se le an de da todos los materiales...e agua del pozo questa junto a la hermita...e...pagar ciento treinta ducados...como fueren ha-- ziendo la obra..." (4).

Sin embargo, por el profesor Martín Rosales sabemos que el plazo de ejecución, previsto en el contrato, no se cumplió y la razón -como sucede, casi siempre, cuando se trata de una obra patrocinada por una cofradía, a las que les sobran ideas y les faltan recursos- estribaba en que los donativos de los hermanos y de los particulares no llegaban al ritmo deseado. Por lo que se recurrió a la venta de sepulturas en la misma. De esta manera se pudo terminar para comienzos del año 1587, convirtiendose, como se ha dicho, y aún lo sigue siendo, en la pieza más suntuosa y no-- ble de todo el conjunto arquitectónico y contrastando poderosamente con la fábrica de la vieja ermita. Máxime si tenemos en cuenta que su estado de conservación no sería nada óptimo, hasta el punto que el Abad, pocos años después, otorgaba su licencia al mayordomo de la iglesia D. Juan de Frías para que pudiera vender un censo de 22.000 maravedís, que poseía - dicho templo, a fin de que con su venta y con las limosnas de los fieles "...se reedifique y cubra la iglesia..." (5).

No sería esta la única enajenación de bienes, propiedad de dicho - templo, que el mayordomo llevaría a efecto, sino que al poco tiempo -

-a comienzos del siglo XVII- y con el mismo fin vendía dos casas, colindantes al templo, así como otra serie de bienes. Con todo ello se sustituiría la vieja ermita tardomedieval por la actual, que aunque de gran sencillez y simplicidad -Madoz, injustamente, la califica de "iglesia mezquina y de poco gusto" (6);. sin embargo, insistimos, es una de las obras donde el manierismo geométrico en lo decorativo y el clasicismo arquitectónico alcanzan más altas cotas de calidad.

Pero cabe preguntar: ¿quien sería el autor de las trazas de esta nueva iglesia?. El interrogante no admite muchas elucubraciones, pues una serie de hechos como son, fundamentalmente, las muchas similitudes que la nave de esta iglesia tiene con la de Santa Ana, trazada por Ginés Martínez de Aranda en 1591 -casi las mismas dimensiones, idéntica forma de organizar las cubiertas, aparición en ambos templos de capiteles-pén dolas, etc.- nos llevan a pensar en este extraordinario maestro de cantería y, además, quién mejor que él, en cuya persona tenían depositada su confianza tanto la Iglesia como el Cabildo Municipal. Por todo ello creemos que este diseño edilicio ginesino, incluida la torre, cronológicamente habrá que situarlo o bien inmediatamente antes de su partida para Cádiz,en 1599,o al regreso de su estancia en dicha ciudad, en 1602.

Por último, aún con este magno programa constructivo, no quedaría totalmente completada la actual iglesia, sino que hacia 1667 el cura de la Iglesia Mayor D. Bartolomé de Melgar hizo la actual bóveda y el coro. Siendo,tal vez,en este momento cuando se amplío la nave con un tramo más, justo el de poniente, cuya composición y estructuración es muy dife rente a todo lo anterior.

Desde el año siguiente 1668 y hasta 1860, en que desempeñó las funciones de vice-parroquia de la la Mayor, sería su periodo de mayor esplendor.y actividad, debiendo de edificarse en dicha época los distintos

lugares de enterramiento, que aún subsisten en su interior. Así, por ejemplo, sabemos que el mismo cura Melgar, con autorización del Abad, levantó su arco de enterramiento en el lado de la epístola del primer tramo de la nave (7).

N O T A S

1. GUARDIA CASTELLANO; Antonio. 1913. Página 225.
2. IBIDEM. Página 224.
3. MARTIN ROSALES, Francisco. 1984. Páginas 9-15.
4. A.H.P.J. Legajo 4734. Folios 62-62 vtº.
5. MARTIN ROSALES, Francisco. 1984. Página 13.
6. MADOZ, Pascual. 1847. Página 390.
7. MURCIA ROSALES, Domingo. 1983. Páginas 6-7.

J. La sacristía y la torre de la antigua iglesia de Stº. Domingo de Silos de Alcalá la Real.

J.1. Introduccion.

No vamos a referir con detalle las muchas vicisitudes históricas - sufridas por este vetusto templo, hoy un conjunto de venerables ruinas, sumido en el más profundo de los abandonos. El tema, en sí, fué ampliamente tratado por D. Antonio Guardia Castellano (1) y más recientemente por la Srtª. Dª. Carmen Juan Lovera (2).

Así pues, a modo de breve resumen, diremos que se trata de la iglesia parroquial más antigua de la ciudad, erigida sobre la mezquita del arrabal más importante de la "acrópolis" alcalaína -el Viejo- tras su - conquista por Alfonso XI en 1340. Su fábrica, una estructura de tres naves con una profunda capilla mayor de testero plano, nos ofrece una sencilla iglesia gótica con abundantes influencias mudéjares, tanto en sus elementos formales como estructurales.

Por su inhospita situación -en los mismos aledaños de la abrupta - fortaleza de la Mota- le sucedió igual que a la otra parroquia alcalaína, la de Santa María la Mayor, establecida en la misma iglesia abacial. Es decir, a partir del siglo XVI, su feligresia se fue desplazando en - busca de las zonas urbanas más llanas y cómodas. De ahí que en el siglo siguiente se tuvo que designar a la desaparecida ermita de la Veracruz para que en ella se pudieran prestar los distintos servicios parroquiales y en 1870 se trasladaron, definitivamente, a la céntrica iglesia de Ntrª. Srª. de las Angustias.

No por ello quedó su vieja fábrica totalmente abandonada, sino que, en alguna que otra ocasión, fue escenario de solemnes celebraciones li-

túrgicas, como, por ejemplo, las programadas en honor de su titular -Santo Domingo de Silos- a la vez Patrono de la Ciudad. Su ruina total llegaría con la Guerra Civil, cuando, entre otras muchas cosas, perdió su - soberbio retablo mayor, desmontado y vendidas sus tablas, en su mayor -- parte, fuera de la localidad y que, según el magistral estudio de la - Srtª. Juan Lovera (3), había sido un encargo del abad D. Juan de Avila - al gran artista del renacimiento grenadino Juan Ramírez.

J.2. La sacristía y la torre.

Desde el punto de vista artístico, la planta del edificio no presenta una traza regular y uniforme, lo cual puede ser debido a las sucesivas remodelaciones o enriquecimientos sufridos por su fábrica a lo largo de los siglos bajomedievales; pero de todos los proyectos edilicios, que vinieron a completar aquella primitiva estructura arquitectónica, según la Srtª. Juan Lovera, del siglo XIV (4), el más completo, amplio y dotado de unidad estilística es el que nos ocupa

Por lo que respecta a la sacristía,-de la que no nos queda,en la actualidad, nada más que parte de sus muros perimetrales, construidos, como es lo normal en esta ciudad, con magníficos sillares de aparejo isódomo-, se trataría de una hermosa sala de 13'5 mts, x 7'05, dividida a su vez en dos estancias: la primera, que haría el papel de antesacristía, - tiene 5'55 mts. x 7'05 y la sacristía, propiamente dicha, una habitación casi cuadrada de 7'95 mts. x 7'05. Separando ambas dependencias iría un arco de medio punto, arrancando de lisas pilastras, que llevan adosadas en su frente, no una semicolumna como sería lo normal, sino casi una columna entera, de fuste alto y homogéneo. Incluso y es una gran originalidad en el entorno geográfico de la Abadía, la pilastra situada en el cen

tro del muro este adquiere un gran desarrollo al llevar adosado, en cada uno de sus tres frentes, su respectiva semicolumna. Por lo que en este caso podemos decir que nos encontramos ante un pilar casi cruciforme -uno de los soportes más empleados por Siloe y Vandelvira-. Con ello el autor del proyecto conseguía crear dos arcos paralelos y unidos al testero del templo -una especie de pseudo-arcosolios-, el de la antesacristía albergaría el vano de medio punto de acceso a la iglesia y el contiguo, con más de 1 metro de profundidad, serviría para colocar las cajoneras o muebles destinados a guardar los ornamentos litúrgicos.

Con esta sabia fórmula, el autor del proyecto solucionaba, de una manera muy acertada, el problema que en toda sacristía supone la presencia de estos voluminosos muebles -verdaderos arcones-. Los cuales, si no les crea sus propios espacios, nos dan la sensación de ser auténticos estorbos.

En esencia, la idea había sido magistralmente desarrollada por Vandelvira en la catedral de Jaén y, con posterioridad, -a comienzos del siglo XVII- nos la vamos a encontrar en la sacristía de la iglesia abacial, traza y ejecución de Ginés Martínez de Aranda, quien, como vimos, consiguió crear, por escalonamiento en los muros, unos hermosos arcos-nichos con el mismo fin -alojar las cajoneras

También en el muro norte y en el sur hay unos proporcionados arcos de medio punto, abiertos en su grosor y que tienen decorada nada más que su rosca. Pero, mientras él del muro norte tendría el mismo fin que los del lado este, él del muro sur aloja, en la actualidad, una sencilla ventana adintelada.

Una amplia cornisa uniría todos los capiteles de las pilastras y semicolumnas y a partir de aquí se voltearía la cubierta, que tanto para la sacristía como para la antesacristía muy bien podría ser una simple -

bóveda vaida.

Respecto a su cronología diremos que, aunque no nos hemos encontrado ningún documento, fecha, escudo abacial, etc., que nos ayude a fijar el momento de su construcción; sin embargo ésta debió de ser coetánea a la edificación de la torre, en cuyo cuerpo de campanas -en el antepecho del vano del muro norte- tenemos el escudo del gran abad -que también padeció por fortuna el llamado "mal de la piedra"- D. Maximiliano de Austría, -su pontificado va,como vimos,desde 1582 al 1596-.

La torre en sí, formada por un sencillo prisma de base cuadrada, de 5'25 mts. de lado al exterior y 3'15 al interior y cuyo precedente puede estar en las simples torres, presuntamente bolibarianas, de Castillo de Locubín o de Carcabuey, no nos ofrece nada notable. Sólamente queremos señalar que una escueta moldura, en forma de bocel, marca la separación entre la torre en sí y su cuerpo de campanas, donde va un vano de medio punto en cada uno de sus frentes y que su escalera, de cuatro tramos, se desarrolla en torno a un eje cuadrado.

Por último cabe preguntarse: ¿quién pudo ser el autor de este amplio provecto -sacristía y torre-?; algunos autores locales han pensado en Ginés Martínez de Aranda, el arquitecto personal de D, Maximiliano de Austria, comitente y patrocinador de la obra. Sin embargo,por la peculiar manera de organizar y crear los lugares reservados a las cajoneras, por el tipo de pilastra utilizado, incluso por el posible uso de la bóveda vaida, pensamos que tal vez este diseño -al menos para la sacristía- sea debido a un maestro de cantería, conocedor y muy vinculado a lo que,- por esas fechas, se hacía en la diócesis de Jaén. Quizás pueda ser el - mismo Alonso Barba, quien, por los años en que debió de edificarse este sector -finales de los 80-, estaba en el cenit de su carrera profesional y además era un artista de sobra conocido en la misma Abadía, ya que en

1575 había dado las trazas y condiciones para la capilla mayor de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Castillo de Locubín.

1. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. 1913. Páginas 135-136.
2. En diversos trabajos ha tratado esta gran investigadora alcalaína el tema de la iglesia de Santo Domingo de Silos; sin embargo en - lo que a su arquitectura se refiere, el más completo apareció publicado en el Diario Jaén del día 20 de diciembre de 1978.
3. JUAN LOVERA, Carmen. 1878 A. 36 Páginas.
4. IBIDEM. 1978 B. Página 1.

K. La capilla de San Marcos en la ermita de su nombre.

Aún cuando tenemos varias noticias que nos confirman la existencia de esta ermita desde los mismos albores del siglo XVI; sin embargo,no son muchos los detalles del interior que nos confirmen tan altigüedad. Y es que el tiempo y las sucesivas reformas que se llevaron a cabo en tal sector lo han desdibujado, legándonos un ámbito casi indefinido y sin carácter (1).

No obstante, por las significativas dimensiones de su planta -un rectángulo de 14'8 mts. x 4'6- podemos decir que, junto con la ermita de Santa Ana -la primitiva Patrona de la ciudad- ésta de San Marcos tuvo que ser una de las más importantes de la localidad. -No en vano ambos santos han sido objeto de un especial culto y veneración por parte del pueblo creyente, hasta el punto que es muy raro el pueblo donde la religiosidad popular no les haya dadedicado un lugar de culto por muy pequeño e insignificante que fuese-. Su capilla mayor, en la actualidad, se cubre con una sencilla bóveda de medio cañón rebajada y está separada del resto de la nave por un arco de medio punto de cantería,que arranca de hermosas ménsulas. En los muros laterales aún subsisten unos muñones, tal vez restos de posibles ménsulas, lo que nos hace pensar que esta sencilla nave se podría cubrir originariamente con una bóveda de medio cañón, sobre fajones, que descansarían en meńsulas -hoy lleva un techo plano- y la capilla mayor, que en nada se destaca en planta, con una pequeña cúpula o media naranja como la de la capilla que nos ocupa -la de San Marcos-.

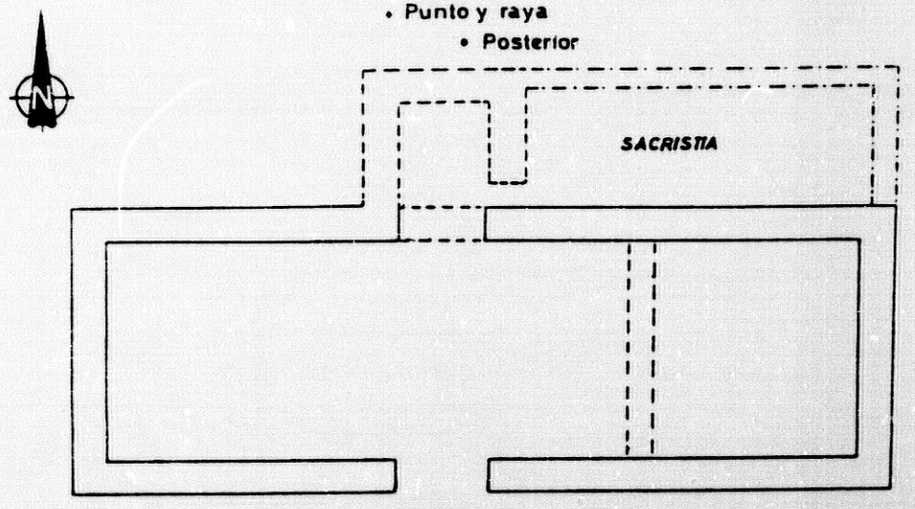
Además curiosamente la capilla mayor no está hoy dedicada al Santo Titular de la ermita sino a la Virgen de la Cabeza e incluso esta nueva o distinta dedicación debió de ser una realidad desde el mismo siglo

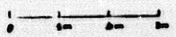
Planta de la Ermita de S. Marcos (Alcalá la Real, Jaén)

Según Lázaro Gila Medina

LEYENDA:

- Trazo continuo
  - Cuerpo de la Iglesia, primeras decadas S. XVI
- Trazo discontinuo
  - Capilla lateral, Martín de Bolibar ?
- Punto y raya
  - Posterior





XVI, pues será su cofradía la que en 1604 contrate con los hermanos Pedro y Juan de Fraguagua, maestros de cantería, la realización de unos corredores de piedra, hoy desaparecidos, desde el altar mayor al coro en sustitucion de otros de madera y hacer un púlpito, tambien de piedra y con el mismo fin, en el interior "...de la hermyta de nuestra srª de la caveza adbocaçion de sᵍr san marcos..." (2).

Probablemente sería este cambio de titular de la capilla mayor lo que obligaría a la cofradía de San Marcos a edificarle esta sencilla dependencia en el muro norte de la iglesia. De planta cuadrada -de 2'1 mts. de lado y de muy buena cantería- se accede a ella a través de un proporcionado arco de medio punto y se cubre con una elegante y armonisa cúpula, decorada con tres bandas de casetones y en su centro va una deliciosa piña con rosetas al estilo de las utilizadas por Martín de Bolíbar. En sus pechinas, en la actualidad totalmente lisas, tuvo que haber esculpidos algúnos escudos, fecha, imagen, etc., -tal vez, como es lo normal en estos casos, los evangelistas o sus símbolos-.

Lamentablemente, tanto la rosca del arco como el intradós de la cúpula están pintadas, el primero de un tono liso y la segunda con frescos muy deteriorados, de teme vegetal y de factura muy posterior. No obstante estas pinturas no enmascaran la enorme calidad de la cúpula, lo que se acentúa aún más al compararla con la mediocridad de todo lo que le rodea, en especial con la extraña y rara portada de acceso a la ermita. Abierta en el muro opuesto -el lateral sur- está constituida por un vano con arco deprimido, -- enmarcado por un alfiz completo, cuyos resaltes laterales, incomprensiblemente, están formados por varias pilastras superpuestas.

Si esta portada tuvo que ser obra de un maestro local de muy segunda fila, retrógrado en sus planteamientos y poco experto en su trabajo, el autor de la capilla de San Marcos, que encierra un simpático retablillo -

atribuible a los Raxis, en cambio, tuvo que ser fruto de un artista refinado y exquisito, un profundo conocedor de los ideales renacentistas. De ahí que de nuevo haya que pensar en el gran Martín de Bolíbar, pues este mismo tipo de cubierta la empleó, a mediados del siglo XVI, en el torreón donde se aloja la escalera de acceso al coro de la iglesia abacial y en el trascoro de dicho templo.

NOTAS

1. Para hacerse una somera idea de la historia de este pequeño templo, me remito a la obra, tantas veces citada, de D. Antonio Guardia Castellano, publicada en 1913. Página 213.
2. A.H.P.J. Legajo 4890. Folios 8-10.

4.1.3. Los préstamos culturales de la Abadía en su entorno geográfico.

Se estudía en este apartado una serie de edificios, fundamentalmente templos, aunque también se incluye alguna obra de tipo civil como es una sencilla portadita existente en el Hospital Real de Granada de claro cuño bolibariano. Iglesias todas, situadas en aquellas localidades vecinas que, aunque no estaban sometidas a la jurisdicción eclesiástica del Abad, pues pertenecían a los obispados de Jaén o de Granada; sin embargo entraban dentro de la órbita cultural de la Ciudad de la Mota. Y es que los préstamos e influencias culturales están muy por encima de las a veces rígidas y artificiales barreras jurisdiccionales impuestas por los hombres, trapasándolas con total facilidad.

Además, no olvidemos que, si bien uno de los rasgos históricos distintivos de Alcalá la Real, ha sido el de ser el centro económico, social, cultural, etc., de todo su entorno geográfico -en la actualidad ha quedado reducido a los varios núcleos de población que conforman su amplio término municipal-, ese carácter diferenciador estaba y era aún mucho más acentuado en el siglo XVI, cuando la Ciudad de la Mota, al igual que Jaén, Ubeda, Baeza, Granada, etc., se convirtió, tras la conquista de esta última ciudad y al calor de la Abadía, en un importante foco artístico, de febril actividad.

Centro artístico, donde su poderosa infraestructura artesanal, en el campo concreto de la edilicia, estaba más que capacitada para poder satisfacer con holgura no sólo las demandas locales, sino las de las villas vecinas, que recurrían a los artistas alcalaínos cuando tenían que edificar sus iglesias, -bien para todo el conjunto como es el caso de Valdepeñas o bien para completarlas con la construcción de la parte más importante y significativa de las mismas, a saber la cabecera, donde va la capilla mayor o el presbiterio, tal es el caso de Illora, Moclín o Alcaudete, ejemplos todos ellos en los que intervino el gran Martín de Bolíbar.

A. La capilla mayor y la sacristía de la iglesia parroquial de Moclín.

A.1. Introducción.

Al noroeste del reino de Granada, en la comarca interprovincial de los Montes, se encuentra la villa de Moclín, cuya fortaleza militar desempeñó un importantísimo papel defensivo a lo largo de la Baja Edad Media, debido, básicamente, a tres hechos: primero por su envidiable posición geográfica, pues está coronando una colina de muy difícil acceso; en segundo lugar por convertirse a partir de la conquista de Jaén , en 1246, y sobre todo de la de Alcalá la Real, en 1341, en una de las más importantes fortificaciones granadinas de la frontera con Castilla y, en tercer lugar, por ser uno de los lugares a donde emigraron muchos de los musulmanes expulsados de las dos ciudades mencionadas.

Hasta tal punto se valoraba en Granada su singular posición estratégica y militar que, como nos recordaba en el siglo XVII Francisco Henríquez de Jorquera era conocida y llamada "el escudo de Granada" (1).

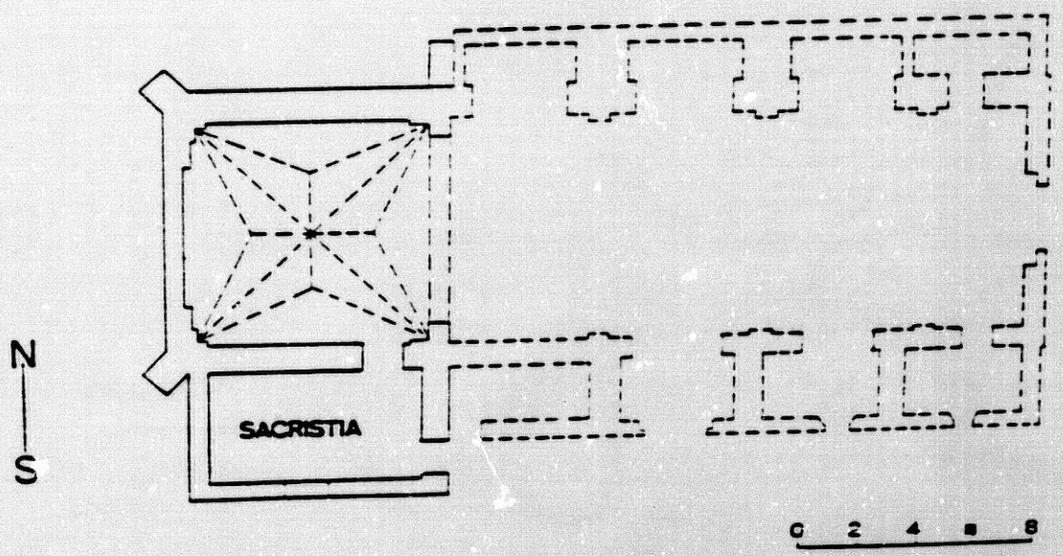
De su singular y transcendental papel defensivo dan fé las numerosas veces que ante los muros de su, hoy ruinoso, castillo se estrellaron las diversas razzias o los más serios intentos cristianos de reconquistarlo. Su incorporación definitiva a Castilla no tendría lugar hasta finales del siglo XVI, dentro de la campaña llevada a cabo por los Reyes Católicos para terminar con el reino de Granada. Concretamente es en 1486 cuando, tras la conquista de Illora, el mismo rey Fernando puso cerco a la fortaleza de Moclín, entregándola sus moradores, mediante capitulación, el sábado 14 de junio de 1486 (2), -Mádoz, en cambio, pone la fecha de la entrega el día 26 de julio (3).

Una vez conquistada el monarca nombró alcaide de la fortaleza a Martín de Alarcón y a continuación emprendió la conquista de la vecina

PLANTA DE LA IGLESIA DE MOCLÍN. (GRANADA)

LEYENDA SEGÚN LÁZARO GILA MEDINA:

- En trazo continuo, toda la cabecera, incluida la sacristía. Traza de Martín de Bolíbar, 1551.
- En trazo discontinuo, obra posterior.

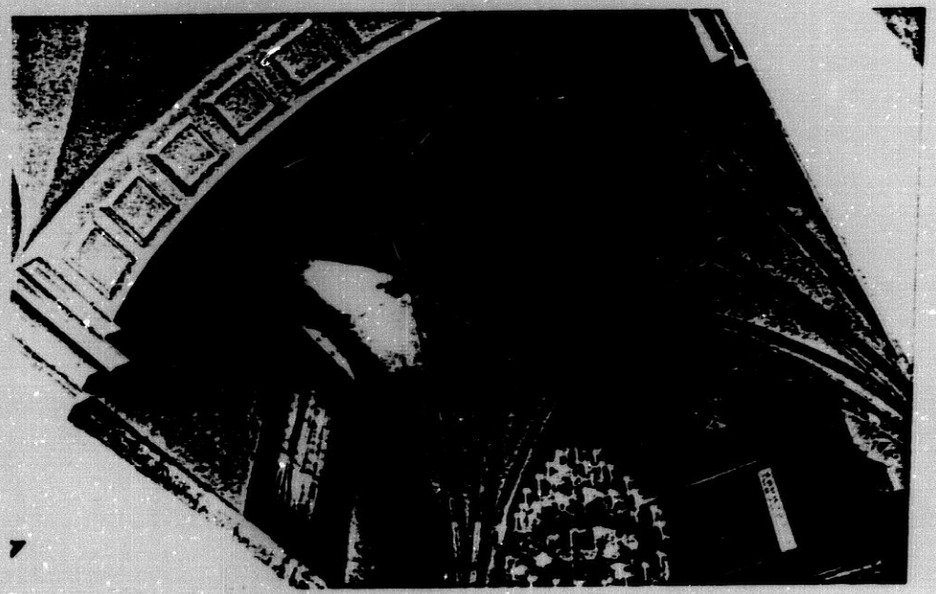


localidad de Montefrio. No obstante la reina Isabel quedó en la villa algunos días más, sin duda para organizar la vida civil del nuevo municipio. Ella sería la promotora de la erección de la iglesia parroquial, que puso bajo la advocación de La Encarnación,-misterio mariano al que Isabel profesaba una especial devoción y predilección hasta tal punto que son muchos los templos parroquiales fundados por ella, en el recien conquistado reino de Granada, a los que por su decisión personal se le imponía tal titularidad, recuérdese, por ejemplo, que la misma intitulación nos aparece en Loja, en Illora e, incluso, en la misma catedral granadina. Sin embargo, hoy, la iglesia de Moclín es más conocida por su papel de santuario del Santísimo Cristo del Paño, advocación y devoción popular, profundamente arraigada,en esta comarca granadina de los Montes, desde el Barroco.

A.2. Estudio histórico-artístico del monumento.

El templo se encuentra en el centro de su antigua fortaleza y aunque aquí en Moclín también ha sucedido lo mismo que en la vecina Alcalá la Real, es decir la población ha ido abandonando paulatinamente la vieja "acrópolis" militar, muy incómoda e inhóspita,para asentarse en las zonas bajas más fáciles y accesibles; sin embargo, al revés del caso alaíno, donde, como vimos, la antigua iglesia mayor abacial no es hoy nada más que un montón de venerables ruinas, aquí, en Moclín, la iglesia parroquial de Ntrª. Srª. de La Encarnación aún sigue desempeñando con total plenitud la misión para la que fue erigida.

Por otro lado tenemos que decir que tampoco son muchos los estudiosos de este templo, sólamente nos han dado alguna noticia acerca de él D. Manuel Gómez Moreno, quien, basándose en un registro documental de



Exterior e interior de la cabecera de la iglesia parroquial de Moclín, Granada.

1543, le atribuyó su capilla mayor a Diego de Siloe (4) y más recientemente su sobrino-nieto, el profesor José Manuel Gómez Moreno Calera en su tesis doctoral (5), nos presenta un estudio bastante completo de las diversas etapas constructivas del edificio, fijando la fecha de construcción de la actual capilla mayor y el maestro -Martín de Bolíbar- que se obligó a realizarla, aunque apunta, por insinuación del que subscribe, que tal obra, en realidad, no podría llevarla a efecto pues Martín murió en diciembre de 1551.

Ahora, el trabajo del profesor Gómez-Moreno Calera en lo que respecta a la construcción de la capilla mayor y la sacristía queda totalmente completado con los documentos que hemos encontrado en los protocolos alcalaínos y en los moclinenses del Archivo Notarial de Granada, los cuales, como vimos, nos demuestran que no sólo **Martín de Bolíbar** fue el maestro con quien contrató la Iglesia la ejedución material de tales partes, sino que, como dice el documento: "...quel haga e labre una capilla e sacristía conforme a una traza questa fecha por el dhº maestro...". Tal afirmación la utilizabamos, en su momento, con un doble fin: primero para descargar al gran Diego de Siloe de algunos proyectos edilicios de fuera de la ciudad de Granada, que por tradición se le venían atribuyendo, y, en segundo lugar, para demostrar que algunos maestros de cantería del quinientos, hasta ahora tenidos como muy buenos maestros de obras, pero nada más; sin embargo, debieron conjugar en su persona este tradicional papel que se les venía atribuyendo con el tracistas o creadores de los mismos modelos que materializaron. Y ello pese a que las consuetudinarias condiciones socio-laborales del momento no les posibilitaran el triunfar como arquitectos en el sentido albertiano del término -creador de estructuras-.

Antes de analizar la obra bolibariana y a modo de recopilación diremos que una vez conquistada la villa en 1486, se levantaría una sencilla

iglesia de planta rectangular,de una sola nave, y con una reducida cabecera. Su longitud coincidiría, más o menos, con la del templo actual, pero sin incluir la actual capilla mayor, y se cubriría todo el conjunto con una armadura de madera. Se trataba, en definitiva, de edificar, a la mayor brevedad posible, un edificio útil para atender las necesidades espirituales de la nueva población cristiana y tal estructura, rápida de hacer y de reducido coste, respondería con decencia a las exigencias que se le pedían. Después, con los años, vendría el enriquecimiento de la fábrica del templo, así se hizo, a mediados del siglo XVI, la actual cabecera -capilla mayor y sacristía, después y en dos épocas distintas se sustituiría el templo primitivo por la nave actual. Otras obras, en cambio, hubieron de hacerse por perentoria necesidad, de esta manera acaeció en los años 40 del presente siglo, cuando se llevó a cabo una gran obra de reconstrucción y remodelación de su fábrica a fin de subsanar los desperfectos ocasionados por la guerra civil y que fueron realizadas por el arquitecto granadino D. Francisco Prieto Moreno.

Hecha esta breve sinopsis de la edificación del templo centraremos nuestra atención a su capilla mayor y sacristía, partes fundamentales del mismo, si no realizadas,-la muerte se interpuso por medio- sí al menos diseñadas por el gran arquitecto,vasco de nacimiento y alcalaíno de adopción, Martín de Bolíbar, siendo esta la principal razón por la que hemos incluido esta iglesia en nuestro estudio.

Pero es que, además, no es éste el único maestro,vinculado a la Abadía, que trabajó en la iglesia parroquial de Moclín, sino que ya con anterioridad a la actuación de Martín de Bolíbar, concretamente en 1532 nos encontramos al, también, maestro de cantería alcalaíno Martín Sánchez Izquierdo trabajando en dicha fábrica. Lamentablemente el documento

en cuestión no nos señala ninguna obra concreta,sino que sólamente nos dice que, en ese año, los alcalaínos Juan López de Medina, Francisco Cano y Pedro de Córdoba salieron fiadores de la obra que este maestro de cantería se había comprometido con el bachiller Mazuelos, contador mayor del arzobispado de Granada, a realizar en la Iglesia de Moclín por un importe de 60.000 maravedís -160 ducados- (6). Tal vez algún trabajo que viniera a enriquecer la sencilla fábrica moclinense, pues sabemos por el profesor Gómez-Moreno Calera que, por esas fechas, entre otras cosas, se le ponía el chapitel a su torre y se enlucían las paredes del templo.

Un gran empeño, en este sentido de enriquecer la fábrica del templo y que consideramos como un precedente de la obra de Bolíbar,está en un documento de 1543 que nos ofrece D. Manuel Gómez-Moreno, por el cual "...se le libraron a Francisco de San Sebastián cura 4 ducados para darlos al maestro Siloe por dos dias que el ocupo en venir a ver la iglesia para el retablo capilla della para hazer la traza..." (7).

Este proyecto, que también supondría una potenciación artística de la fábrica de la iglesia con la construcción de una nueva capilla mayor, por las razones que fuere -tal vez el diseño siloesco excediera a las posibilidades económicas de la Iglesia- no se hizo realidad. Sin embargo, este noble anhelo no quedaría totalmente olvidado sino, sencillamente,aplazado para mejores momentos. Las circunstancias favorables llegarían en 1551, ya que el 28 de junio de ese año el clérigo Francisco de Zamora, en nombre de D. Pedro Guerrero, arzobispo de Granada, y los consiliarios de la iglesia de Moclín Gonzalo Lizanas y Pedro Ruiz se concertaron con Martín de Bolíbar a fin de que él hiciera la capilla mayor y la sacristía de dicha iglesia, según la traza y las condiciones que el mismo había dado (8). Martín, que a la par llevaba las obras de

la cabecera -capilla mayor y torre- de Illora y la construcción de la - iglesia mayor alcalaína, se obligaba a dar fianzas y a comenzar la obra antes de primeros de octubre de ese año -1561-.

Sin embargo, ni comenzó la obra, ni dió las fianzas hasta noviembre, concretamente el día 21 sus amigos los alcalaínos Gil Padilla y el mé- dico Benito de Campos salían sus fiadores en esta obra (9). Con anterioridad a esta última fecha, el cantero vasco, vecino de Alcalá la Real, - Iñigo de Bidana se obligaba con el mayordomo de la iglesia de Moclin a sacar y poner a pie de obra toda la piedra que fuere menester, presentando como fiadores, el 28 de septiembre, a sus amigos, los alcalaínos, Diego Cornejo, herrero, y a Martín Pérez, entallador, (10). Con ello se cumplía una de las condiciones dadas por Martín de Bolíbar a la hora de - dar las trazas del edificio, pues decía: "...todos los materiales asi - de piedra como de cal y arena y agua...los han de dar al pie de la obra al maestro que de la dicha obra se encargare..." (11).

Martín murió, de manera prematura, el mes de diciembre de ese mismo año -1561-, sin haber ni siquiera empezado la obra, la cual se iniciaría el año siguiente, pues en 1562 el cantero, ya citado, Iñigo de Bidana traía la piedra -curiosamente la piedra franca para los arcos, -- portadas y ventanas de las canteras de Alcalá la Real- y los hermanos - de Martín de Bolíbar, a saber, Juan, Pedro y Miguel y su suegro Ochoa -- Martínez, nombrados todos ellos por la autoridad compotente tutores del único hijo del difunto, aún menor de edad, le encomendarían la realización material del proyecto a su hermano Miguel, ya citado, quien se hizo cargo también de otras obras encomendadas a Martín, tales como las - de la iglesia abacial o las de la torre de Illora. Aunque tambían figura al frente de las mismas en algunos momentos un tal Martín de Bolíbar -este segundo Martín, activo en tierras de la Abadía en el tercer cuar-

to del siglo XVI. puede muy bien ser el hijo de Juan de Bolíbar, otro cantero oriundo de Bolíbar en el Señorio de Vizcaya, paisano por tanto del gran Martín, pero con quien no tendría, según mis investigaciones, estrechos lazos de parentesco, no olvidemos que se trata en origen de un apellido toponímico-.

Sea Miguel o este segundo Martín o los dos alternativamente, los que edificaran la actual capilla mayor y la sacristía, lo que sí afirmamos -- con rotundidad es que la obra se realizó en un breve periodo de tiempo y sobre todo que se siguieron y se cumplieron, en gran medida,las trazas y condiciones dadas por, el difunto, Martín de Bolíbar y sirva como ejemplo el hecho de que las medidas que él dió para la capilla mayor fueron aplicadas rigurosamente en la ejecución del proyecto. Así señalaba y se da en la realidad que sería un cuadrado de 28 pies de lado -7'84 metros-. Por lo que respecta a la sacristía establecía que tendría los mismos pies de profundidad, lo que sí que se cumplió, mientras que la anchura dada por Martín 17 pies -4'76 metros- se vió rebajada en 0'76 metros. Sin embargo, por lo que respecta a los demás elementos arquitectónicos, tales como la estructuración y decoración de la bóveda gótica, de las ventanas, el diseño de la portada de acceso a la sacristía desde la capilla mayor, etc., son típicamente bolibarianos.

También conviene que veamos algunas de las condiciones dadas por Martín de bolíbar para esta obra, ya que es esta la única ocasión en que hemos encontrado un documento de esta materia y de este maestro tan detallado y completo. Como anticipación reiteramos la idea de que el registro nos muestra por un lado,no sólo a un cantero hábil y avezado,sino también a un maestro en la teoría edilicia,pues Martín conoce y maneja con total precisión el lenguaje propio del oficio, los procedimientos técnicos a se

guir, etc., en definitiva todos los secretos de la arquitectura y por el otro nos demuestra que Martín en su medio socio-laboral debió de ser muy respetado y considerado, hasta tal punto que, consciente de que se iba a rematar en él esta obra moclinense, impone una serie de condiciones como que se le tenía que dar todos los materiales a pié de obra, abiertas las zanjas de los cimientos, levantados los andamios, casa a él y a sus oficiales, etc., cláusulas difíciles de aceptar en el caso de que hubiera sido otro el maestro, pues eran, normalmente, considerados más como simples artesanos que como auténticos artistas.

Aparte de las condiciones ya apuntadas, también sobresalen:

- El que la dicha obra habría de hacerse a ras con el testero de la iglesia primitiva. Las medidas en horizontal ya han sido señaladas y la altura sería de 30 pies -8'4 mts.- hasta los capiteles del arco de acceso a la capilla, arco que se habría de hacer en el grosor de la pared del testero. El grueso de los muros de la capilla sería de 3 pies y 1/2 -0'98 mts.- y para los de la sacristía 3 pies -0'84 mts.-.

- El tipo de piedra a utilizar sería: para las tracerías, arcos, puertas, ventanas y entablamentos la mejor piedra franca que se pueda encontrar -recuérdese que Iñigo de Bidana la trajo de Alcalá la Real-; para los muros la toba,-piedra caliza muy porosa y ligera-, y para el migajón,-la dermis o el interior del muro-, la jábaluna,-piedra caliza de tono oscuro-.

- Todos los materiales corren a cargo de la Iglesia, que los ha de dar a pie de obra, puntualizándose aún más; ya que, los que fueren necesarios para la parte de arriba -el muro norte pega a la montaña- se llevarían hasta ahí y los que sean precisos para la parte de abajo se le darán arrimados a dicho sector -junto al cementerio que aún subsiste-. Sólamente correría a cargo del maestro, que se encargase de la obra,

el hacer las mezclas, aunque, incluso, en este caso también se le daría la cal, la arena y el agua.

- El maestro quedaba obligado a hacer una "caxa" un arco - de medio punto de 16 pies de ancho -4´48 mts.- por 25 de alto -7 mts.- para colocar el retablo mayor, a dar fianzas y comenzar la obra antes - de primeros de octubre de 1551.

- Los representantes de la Iglesia por su parte aceptaban todas las exigencias, ya comentadas, y se comprometían a pagar por ta-- pias conforme se fuera haciendo la obra y,una vez finalizada, cada una de las partes nombraría un tasador para proceder a la medición final de lo construido. Señalándose que cada tapia debería de tener 3 pies de ancho, otros tantos de alto y 6 de largo -0´84 mts. x 0´84 x 1´68-.

Martín había optado por una por una capilla de planta cuadrada, al igual que otros maestros hacían coetáneamente en Guadahortuna o Montejicar o por el mismo Martín en Illora. Pero este diseño de Moclín es uno de los más arcaizantes de este gran maestro vasco y no sólo por el hecho de utilizar una rica bóveda de crucería estrellada, profusamente decorada, sino que, incluso, la misma terminación de los muros perimetrales -- presentan la forma de un arco ojival. Tal vez con tal actitud Martín pretendiera que la nueva capilla mayor no desentonara con el resto de la - iglesia primitiva de tipología mudéjar.

Igualmente esta capilla mayor de Moclín presenta una gran cantidad de similitudes formales y estilísticas con la parte de los pies de la - iglesia mayor alcalaina, obra también bolibariana, y no sólamente porque en ambas estructuras utilice la bóveda de crucería estrellada, sino porque, además, en ambos templos los haces de nervios de la bóveda arrancan

de ménsulas, las cuales están unidas por una delicada moldura en forma de nacela. También las dos ventanas -una en el muro sur y otra en el opuesto- guardan una gran semejanza con el templo alcalaíno y con las de la cabecera de Illora -de nuevo nos encontramos con la típica ventana boliberiana, a saber un vano de medio punto y en derrame tanto al interior como al exterior, con dos pequeños baquetones recorriendo todo su interior y entre ellos la clásica decoración a base de ovas y dardos. Pero donde el arte de Bolíbar está más presente es en la portada de acceso desde la capilla a la sacristía. Aquí, el maestro, con una mayor sobriedad decorativa, repitió - el modelo de la portada lateral de la iglesia de Carcabuey, o la del hastial de poniente de Alcalá la Real o la lateral de la Asunción de Priego. Además,como está en el interior del templo, su estado de conservación es - óptimo y por ello nos permite, mejor que ninguna otra, forjarnos una idea muy clara de uno de los tipos de portada más usual y querida por el gran maestro vasco. En resumen se trata de un sencillo arco de medio punto entre pilastras cajeadas toscanas; un entablamento liso, que lleva en su parte superior un pequeño florón en cada esquina y en el centro un delicado - medallón entre aletones, donde va una venera hacia abajo, al estilo silocesco, -tal vez este medallón, en un principio, estaría destinado a albergar el escudo del patrono de la obra, el arzobispo granadino, D. Pedro Guerrero-. Corona todo el conjunto una hermosa cruz potenzada y como dato curioso, porque es un cultismo, señalar que por segunda vez Martín de Bolíbar emplea el anagrama de Cristo, tanto el griego como el latino, para decorar una portada, -la primera ocasión fue en el dintel de la puerta de acceso - al coro de la iglesia abacial-, ahora lo inscribe en unos sencillos discos colocados en las enjutas de esta portada.

Poco nos resta que comentar de esta capilla mayor, hoy, tras las -

varias remodelaciones efectuadas en la nave de la primitiva iglesia, la - parte más antigua del conjunto, sólamente queremos señalar que sus muros están enlucidos y pintados y que el arco que se mandaba abrir en el muro de levante para colocar el retablo mayor, hoy está tapado por otro retablo de reciente composición y de factura muy clasicista, donde se venera el Santo Cristo del Paño.

El exterior de la cabecera sobresale dentro del conjunto del templo, especialmente, por la magnitud de su volumen y porque está toda ella realizada en cantería mientras que para el resto del edificio se usó la mampostería enlucida y blanqueada. Sus muros perimetrales, incluidos los de la sacristía y los 4 contrafuertes -uno en cada esquina y otro en cada - muro lateral al comienzo de la obra bolibariana, son de muy buena calidad, presentando en la mayor parte de sus paramentos un aparejo a soga y tizón.

De la sacristía una mediana -- estancia rectangular de 7'84 metros de larga por 4 de ancha, únicamente destacaremos el que se cubre con un soberbio alfarje renacentista de un solo órden de vigas, que arrancan de un amplio estribo. Las vigas no tienen ningún motivo decorativo, mientras que en sus distintas calles, aparece una cadena de chellas, formando hexágonos entrelazados en cuyo interior se forma un pequeño casetón, que se adorna con la típica roseta bolibariana. Finalmente el buen hacer del gran maestro vasco está presente en la ventana que da luz a la sacristía, un vano adintelado y rectangular que guarda una gran semejanza con la ventana del cuerpo inferior de la torre de la iglesia parroquial de Illora.

N O T A S

1. HENRIQUEZ DE JORQUERA, Francisco. 1987. Página 389.
2. IBIDEM. Página 171-172.
3. MADOZ, Pascual. 1848. Tomo XI. Página 443.
4. GOMEZ MORENO, Manuel. 1983. Página 84.
5. Tesis doctoral aún inédita y presentada el 12.IX.1987.
6. A.H.P.J. Legajo 4536, folios 702 vtº.-703.
7. IBIDEM. Página 165.
8. A.N.G. Sección Histórica. Protocolos de Moclín. Sala IV. Escribano, Alonso Vázquez, folios 808-809 vtº.
9. A.H.P.J. Legajo 4577, folios 701 vtº.-702.
10. A.H.P.J. Legajo 4577, folios 1049-9 vtº.
11. Ver legajo de la nota 8ª. Folio 808 vtº.

8. La cabecera -la capilla mayor y la torre- de la iglesia de Illora

8.1. Introducción.

A muy pocos kilómetros al suroeste de Moclín se encuentra la villa de Illora, asentada en las primeras estribaciones de la Sierra de Parapanda, expande su caserio intentando hermanar la Subbética y la Vega.

Su devenir histórico a lo largo de la Baja Edad Media, en la misma línea de la frontera de Granada con Castilla,-aunque del primer reino-, corre paralelo al de su vecina Moclín; si bien su fortaleza militar, por su concreta situación geográfica, no debió de tener la misma significación estratégica y defensiva que la moclinense.

Su conquista definitiva por las tropas cristianas tuvo lugar el 8 de junio de 1486 -9 días antes que la toma de la plaza de Moclín-, tras una intensa labor de acoso y de asolamiento de sus campos. Fue nombrado alcaide de su castillo D. Gonzalo Fernández de Córdoba, el futuro Gran Capitán, miembro destacado de la Casa de Aguilar, una de las más destacas familias de la nobleza andaluza (1).

La reina Isabel, también aquí, se preocuparía de que, con total prontitud, se pusiera en marcha la compleja maquinaria administrativa que la nueva situación jurídica de la villa implicaba. Siendo una clara prueba de su intervención el hecho de que,en esta ocasión, de nuevo el recien creado templo parroquial se ponga bajo la advocación de la Encarnación, misterio mariano, tan querido y difundido por la reina Isabel, como ya se vió.

8.2. Estudio histórico-artístico de la cabecera.

Al contrario de lo que deciamos para Moclín -de que, tras su toma, se construyó una sencilla iglesia, en el caso de Illora ignoramos lo que hubo de suceder en concreto; pues lo único cierto es que el templo actual no se comenzó a edificar hasta mediados del quinientos, durando todo su proceso

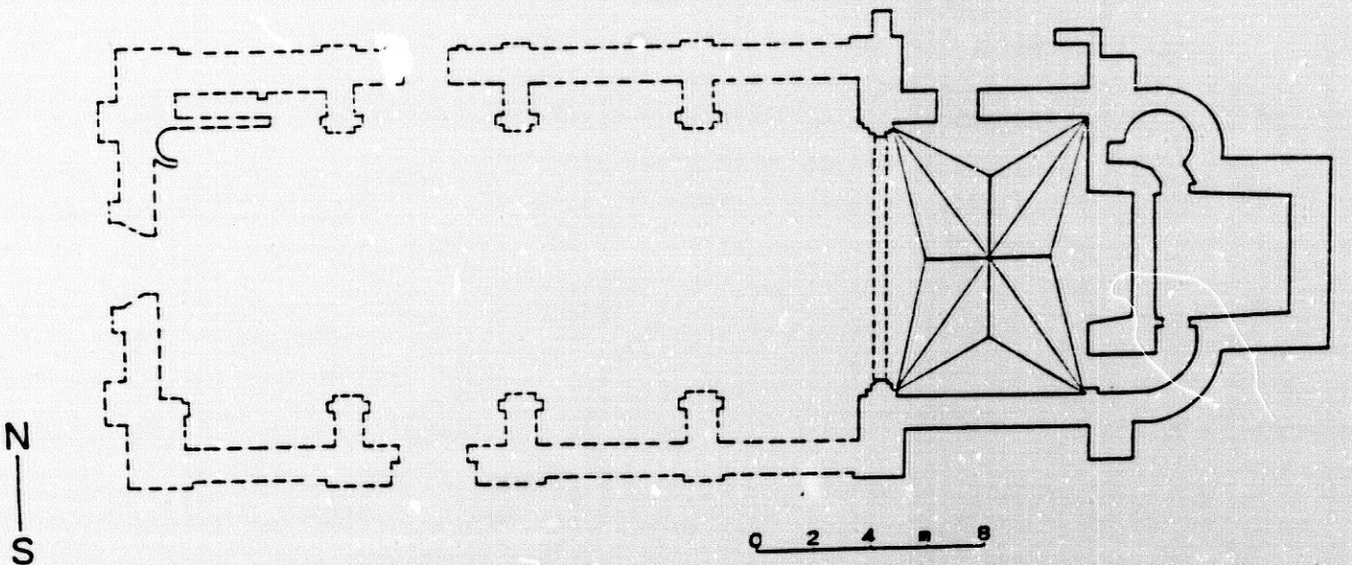
PLANTA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA ENCARNACIÓN DE ÍLLORA (GRANADA)

S. XVI

(SEGUN JOSE MANUEL GOMEZ MORENO)

LEYENDA SEGÚN LÁZARO GILA MEDINA:

- Trazo continuo, obra de Martín de Bolíbar y Juan de Artiaga, 1545-1551.
- Trazo discontinuo, obra posterior.



edilicio, con más o menos altibajos, casi toda esa centuria. Aunque evidentemente tuvo que existir un templo anterior para el que Pedro Machuca hizo un retablo, que se le pagó parte en 1529 y el resto en 1530 (2).

Las primeras noticias de los tiempos modernos sobre el templo illoreño nos fueron dadas, como va siendo lo normal en este capítulo, por D. Manuel Gómez Moreno, quien, siguiendo a Madoz, -- le atribuye la traza a Siloe y establece dos momentos claves en su edificación: El primero, bajo la dirección y tutelaje de Martín de Bolíbar, iría desde 1545 al 1548, edificándose la cabecera -entiéndase la capilla mayor y la torre- y de 1567 al 1575 la segunda etapa, en la que se hace la nave, sus capillas laterales y las dos portadas, siendo Juan de Riaño, el maestro de las obras (3). Sin embargo, observamos algunos descuidos significativos en las apreciaciones del gran D. Manuel Gómez Moreno sobre esta iglesia. Así dice que la cabecera -la capilla mayor- es cuadrada, cuando en realidad es un rectángulo de 7'91 metros de profundidad por 10'38 de ancho; en segundo lugar las capillas laterales de la nave no son 6,-3 por cada lado-, sino 8,-4 por cada lado-; aunque, a posteriori, algunas han sido aprovechadas para otros fines, así por ejemplo en la tercera del muro sur se abrió una de las portadas de acceso al templo; y finalmente confunde la portada sur con la del hastial de poniente. Como suele suceder en muchos casos estas inexactitudes, bien en parte o en su totalidad, han sido aceptadas en estudios posteriores.

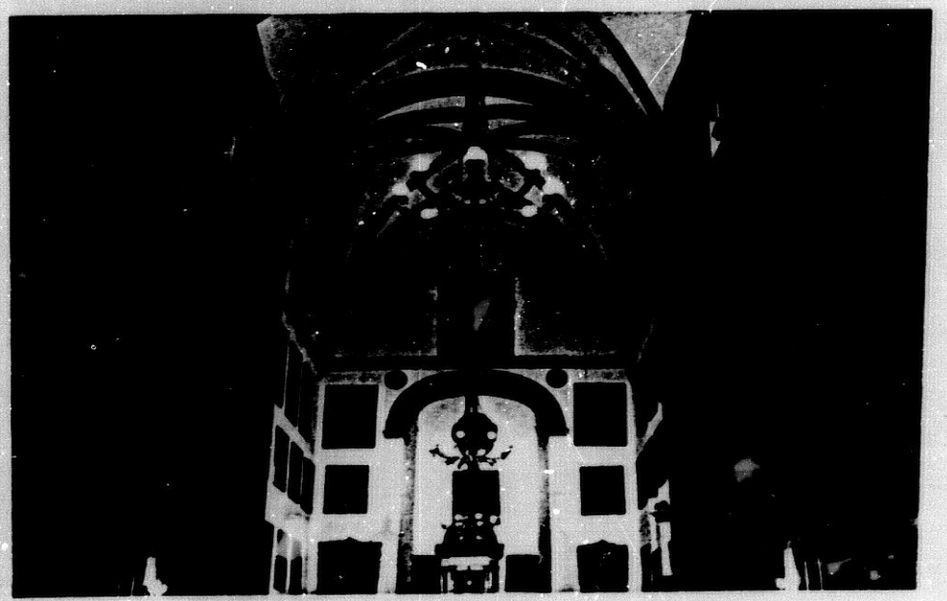
Un segundo trabajo donde se le dedica cierta atención al templo de Illora es en la obra colectiva "Granada", siendo su autor el profesor Henares Cuéllar; en él, tras señalar las dos etapas constructivas marcadas por D. Manuel Gómez Moreno, hace una muy certera descripción del edificio. Si bien hay que hacerle una pequeña observación ya que, en reali-

dad, no se da en su interior un único tipo de soporte, de donde arranquen los arcos fajones y los nervios de las cubiertas -pilastras de orden toscano se nos dice-, sino que esta tipología es la que aparece en la nave de la iglesia, mientras que para el arco triunfal -el de acceso a la capilla mayor- se utiliza el mismo modelo que usó Diego de Siloe en la girola de la catedral de Granada, sólo que en el caso de Illora la semicolumna añadida al frente del pilar no es corintia sino toscana (4).

El último trabajo, donde se incluye este templo, es el del profesor Gómez-Moreno Calera, que, como ya se ha señalado para otros casos, es el estudio más completo, -no en vano ha sido uno de los edificios analizados en su tesis doctoral-. A modo de sinopsis diremos que adelanta en algunos años el comienzo de las obras, realizándose durante dichos años -de 1541 al 1545- el duro y lento trabajo de allanar el terreno y de hacer las zanjas para los cimientos, faenas que no debieron de ser nada fáciles pues el templo se asienta sobre la estructura rocosa de la montaña y en un gran desnivel y dando por concluida esta fase preparatoria para 1545. Importante contribución del profesor Gómez-Moreno Calera es la de haber documentado la autoria de Diego de Siloe para la capilla mayor y hacia el año 1542. Pues en tal año se da "... un cahiz de cebada al maestro Siloe porque vino a trazar la capilla..." y -otro- al vicario que fué a Granada "...a traer al maestro Siloe..." (5). No obstante hasta 1545 no se comenzaron las obras de dicho sector. Es decir tres años después de que Siloe diera las trazas del modelo. La capilla mayor se terminó en 1549, mientras que la torre adosada a ella por la muerte accidental del maestro plantearía una serie de problemas. A continuación aclara y explica las distintas etapas constructivas de la nave del templo, que, antes, quedaban reunificadas en un sólo periodo -de 1567 al 1575- y en un sólo maestro -Juan de Riaño- cuando en realidad no existe una interrupción tan larga y

pronunciada, sino que las cosas son más complejas. Pero,como esta parte - de la iglesia no entra dentro de mis objetivos, me limitaré sólamente a - señalar los distintos maestros de cantería que trabajaron en su nave, a lo largo de la segunda mitad del quinientos, la cual quedó acabada,en lo fundamental,a finales de dicho siglo. Así tenemos a Pedro de Pontones, quien levanta los muros perimetrales hasta una altura, aproximada, de 8 metros; - Juan de Alcantara y sobre todo Juan de Riaño, que volteó los arcos de las capillas laterales.

Sin embargo, antes de analizar con detalle la cabecera del templo, - que es la obra en la que intervino Martín de Bolíbar, advirtamos, a título informativo, que la planta de la iglesia de Illora, pese a ser fruto de l suma de dos sectores o ámbitos espaciales -cabecera y nave- perfectamente definidos, no por ello carece de una completa unidad; así, en definitiva,podemos afirmar que se trata de una típica iglesia de planta rectangular. Su nave se divide, mediante arcos fajones, en cuatro tramos, cada uno con una capilla-hornacina a cada lado, entre altos estribos exteriores, contrafuertes de cierta prestancia al estar labrados en su parte inferior a modo de pilastras y coronados por pináculos. Se cubre -la nave- con bóvedas de crucería estrellada con lunetos, cada uno lleva su ventana, las del muro norte, incomprensiblemente cegadas-; los haces de nervios, al igual que los fajones, arrancan de pilastras toscanas, cuyos capiteles están todos unidos por una amplia cornisa que recorre todo el muro. La cabecera,por su parte, formando un bloque compacto, está constituida, por una capilla mayor cuadrangular, que no cuadrada, como era lo - normal, y adosada a ella la torre, que, en este caso, sí que es una monumental edificación de base cuadrada -7'22 metros de lado-. Tal tipo de - planta es similar, en líneas generales, a las de sus hermanas de Moclín,



Exterior e interior de la cabecera de la iglesia de Illora, Granada

de Montefrio, etc. Tal vez la única novedad estribe en el hecho de adosar la torre a la capilla mayor; aunque, tampoco es esto nada nuevo, pues la misma fórmula nos la encontramos en la iglesia mayor de Alhama de Granada -si bien aquí en su cuerpo bajo se aloja la capilla mayor y no la primitiva sacristía como sucedía en Illora; otro claro precedente, más lejano, puede ser el de la iglesia de Santiago de Guadix, templos ambos, donde, según el profesor Gómez-Moreno Calera, intervino Siloe. E incluso este modelo se usará posteriormente para otras iglesias de la comarca, así sucede con el templo de Santa María la Mayor de Alcaudete.

Es más, la unidad estilística de todo el templo se consigue, plenamente, cuando observamos que los mismos contrafuertes, las ventanas y las cubiertas de la nave repiten los tipos usados por Martín de Bolíbar en la capilla mayor

Ciñéndonos a la cabecera, ésta nos plantea, de antemano, una serie de interrogantes ya que, de nuevo, nos encontramos que los hechos se suceden de un modo similar a como se desarrollaron en la iglesia de Moclín. Es decir, Diego de Siloe, en ambos casos, dió las trazas de las obras a realizar; sin embargo, ni en un caso ni en el otro se inició, acto seguido, la ejecución material del proyecto; sino que, como vimos, años después Martín de Bolíbar dió unas nuevas trazas para Moclín. Pero en el caso de Illora ¿qué aconteció?, ¿se respetaron al iniciarse las obras de la capilla mayor en 1545 las trazas dadas por Siloe en 1542?. Esta es la gran incógnita que, hoy por hoy, no podemos desvelar con segura certeza. Sólo, a título aproximativo, podemos decir que aquí en Illora hay elementos de clara filiación siloesca, como puede ser el pilar usado para el arco triunfal -ya reseñado-. Pero en todo el conjunto de la cabecera dominan e imperan los elementos característicos de Bolíbar; así el mismo intradós del arco triunfal se adorna con ese motivo tan bolibariano como

son los pequeños círculos, que también aparecen en las jambas de las ventanas exteriores del cuerpo segundo y tercero de la torre; las ventanas, tanto las de la capilla mayor como las de la torre, son las propias de este maestro vasco,-las primeras arco de medio punto con un fino baquetón recorriendo su intradós y una moldura de ovas y dardos y las otras adinteladas, siendo común a unas y otras esa pequeña cornisa, que a modo de umbela, guarnece casi todos los vanos de Bolíbar. La misma cubierta, una bóveda de crucería estrellada -con diagonales, terceletes y ligaduras-, es la más usada por Martín de Bolíbar -Siloe hubiese puesto una cubierta a la "antigua",tal vez una bóveda vaida sobre pechinas y con casetones como en San Gabriel de Loja-; la misma manera de montar la bóveda -los haces de nervios arrancan de ménsulas, apareciendo todas ellas ligadas, como en Moclín en la abacial de Alcalá la Real, por una amplia cornisa- es la propia de este artista; igualmente en cada dovela del arco carpanel, donde se alojaría el retablo mayor, aparece como elemento decorativo el círculo bolibariano; el pretil de la escalera de husillo de subida a la torre, de perfil gótico, es idéntico al que hizo Bolíbar en la que conduce al coro de la iglesia mayor alcalaína; etc. Estos y otros muchos más detalles, característicos de este maestro, a cuya exposición renunciamos a fin de no hacer excesivamente prolijo este trabajo, nos pueden hacer pensar que si bien Martín de Bolíbar pudo tomar como punto de referencia, y nada más, al iniciar las obras en 1545, la traza siloesca de 1542; sin embargo su aportación personal, tanto en elementos decorativos como arquitectónicos, es tal que podemos afirmar que, en gran medida, esta parte del templo, tanto en el fondo como en la forma es obra suya.

Una vez resuelto, en lo posible, los distintos problemas que nos plantea la cabecera de Illora, veamos una secuencia cronológica de su construcción, aunque hay que advertir que no se edificaría toda a la vez

sino que existirían dos periodos constructivos, enlazados cronológicamente: el primero, ya apuntado, desde 1545 al 1549, en que se levantaría la capilla mayor y todo -- el primer cuerpo de la torre, donde se alojaría la primitiva sacristía. A partir de aquí la segunda etapa tendría como objetivo continuar la edificación de la torre, quedando interrumpida por la inesperada muerte de Martín de Bolíbar y por los problemas que con tal motivo se suscitaron, -recordemos que hubo una etapa previa, entre 1541 al 1545 en que se allanó el terreno y se abrieron las zanjas para la cimentación-.

Por lo que respecta a la capilla mayor -hoy infrautilizada para el culto- poco nos queda que añadir a lo ya dicho, sólo destacar que sus ventanas bolibarianas están cegadas -hoy recibe la luz por un vano adintelado abierto en el muro sur, con posterioridad, y que sigue en su conformación la tipología bolibariana-. Los elegantes pilares o soportes, de filiación siloesca, están repintados en su base con un tono ocre, al igual que todos sus paramentos murales lo están de blanco. La sencillez decorativa es otra de las características de este ámbito, quedando, prácticamente, circunscrita a los pequeños círculos bolibarianos, que adornan el intradós del arco triunfal, las dovelas del arco carpanel para el retablo mayor y algunas de las ventanas adinteladas de la torre. Siendo una novedad los hermosos discos que aparecen en las pseudo-enjutas del arco carpanel, el de la izquierda con una F -la inicial del rey Fernando- y la de la derecha con la Y -de Isabel-.

Al exterior sobresale, al igual que para todo el perímetro del edificio, la grandiosidad de su fábrica, que se ve realzada, desde su parte sur, por un zócalo, de aproximadamente 3 metros de altura, que nivela la base de la iglesia. Todos los paramentos murales son de aparejo isódomo,

aunque no fue muy cuidado, utilizándose una piedra de más calidad para - los arcos, nervaduras, pilares, pilastras, ventanas y portadas y toba para los grandes lienzos de muro.

Junto al gran Martín de Bolíbar habría una cruadilla de trabajadores: carpinteros, canteros, etc., de entre los que destacaría su primo, - el cantero vasco, Juan de Alzaga, quien, como en otras obras anteriores, -recuerdese Carcabuey- sería su lugarteniente o aparejador de la obra.

Una vez concluida la capilla mayor y el primer primer cuerpo de la torre se aislaría convenientemente la capilla para iniciar el culto y se proseguiría la obra, de acuerdo con el plan previsto y sin ninguna interrupción hasta la muerte de Martín en diciembre de 1551.

Lo que aconteció a partir de este momento lo conocemos gracias a un registro notarial encontrado en los protocolos alcalaínos de Jaén. Por - él sabemos que, en 1553, Pedro de Guerrica, hermano de Martín, contando con la autorización de su hermano Juan y de Ochoa Martínez, suegro del - fallecido, todos ellos tutores del único hijo del artista fallecido, y -- tras reconocer la obligación que tenía su hermano Martín de hacer dicha torre a razón de 8 reales y medio por cada tapia, afirmaba que, una vez muerto su hermano, los maestros de cantería, Juan de Marquina y Juan de - Maeda, evaluaron lo ejecutado en 33.286 maravedís -equivale a 356 tapias-; sin embargo la Iglesia le había retenido tal cantidad a su heredero hasta tanto no diese la obra acabada. Para tal fin, -sigue diciemdo Pedro-, en su nombre y en el de los otros tutores, sacó la obra a subasta - en Granada ofreciéndose a terminarla Juan de Arredondo, pero como lo que restaba por hacer era la parte alta, la más costosa y dura, pedía 11 reales por cada tapia. A continuación Pedro hizo lo mismo en Alcalá la Real, brindándose a terminarla por el mismo precio su hermano Miguel de Bolíbar, a quien se la adjudicó. Incluso, aceptándole un aumento de 33 ta---

pias más de las 90 que, según había calculado Juan de Maeda, faltaban por hacer. Seguídamente,Pedro autorizaba a Miguel para que,de los 33.286 maravedís que la Iglesia le debía al heredero de Martín,se le abonasen por cada tapia que construyese 2 reales y medio, cantidad en que se sobrepasaba el precio de la tapia -8 reales y 1/2- acordado en su día entre Martín y la Iglesia; cuyo mayordomo, además, tendría que pagarle de los fondos parroquiales esa última cantidad por tapia edificada, así como darle, a pie de obra, todos los materiales necesarios, tal y como, igualmente, estaba estipulado desde el principio (6).

En consecuencia sería Miguel de Bolíbar, activo en estas tierras hasta la segunda mitad de la séptima década del siglo, quien acabaría la torre de la iglesia de Illora, aunque su actual terminación debe de ser obra muy posterior.

La estructuración interna de esta torre es muy similar a la de la iglesia mayor alcalaína, a saber distintas dependencias superpuestas a las que se accede mediante una escalera de husillo alojada en un estrecho torreón circular, adosado al ángulo noroeste. Sin embargo, externamente media un abismo entre la de Alcalá la Real y la de Illora, aún cuando creemos que ambas,al menos en teoría,son un proyecto bolibariano, pues mientras la primera es una de las más completas y elegantes de todo su entorno geográfico, la de Illora, pese a ser una torre bastante esbelta y de innegable monumentalidad; no obstante, por su peculiar situación dentro de su contexto urbano; por la misma textura de sus muros de aparejo regular no muy bien cuidado, por la ausencia de ventanas que le dan un aire militar -no las hay nada más que en el muro sur- y en especial por la inexistencia de un cuerpo de campanas propiamente dicho que con su conformación particular, distinta a la del resto de la torre, marque un elemento diferenciador y enriquecedor. Por todo ello, la torre de Illora, resul

ta la pieza más pesada y mazacotona de todo el conjunto; aunque, probablemente, la última razón que explique toda esta serie de frustraciones esté en que la muerte del gran Martín de Bolíbar trastocaría la materialización y culminación de su proyecto ideal por otro -el actual- más anodino.

Las cinco habitaciones que se superponen en su interior vienen señaladas al exterior por una sencilla cornisa. De ellas sólo destacaremos nada más que la primera, construida para que fuera la sacristía,-ésta posteriórmante se pasó -- a una hermosa sala construida para tal fin a la izquierda de la capilla mayor..Se trata de una sencilla estancia cuadrada - de 4'8 metros de lado, que se cubre con un soberbio alfarje de un sólo orden de vigas y con 11 entrecalles formando casetones, éstos están lisos y en cambio los canes de apeo de las cabezas de las vigas, donde aparecen - representados cabezas humanas, seres fantásticos, monos, etc., son de una extraordinaria calidad y exquisita talla. Esta cubierta se hizo antes de- 1549 por el carpintero Domingo de Frechilla y la última dependencia -la - segunda en interés-, edificada muerto Martín de Bolíbar, hace el papel de cuerpo de campanas, pero sin establecerse -insisto en ello- ninguna distinción o cambio estructural, como es lo normal, entre la torre en sí y - ésta última zona. En cada uno de sus cuatro frentes abre un vano de medio punto donde van las hermosas y antiguas campanas; cubriéndose con una cúpula sobre pechinas con linterna, realizada de ladrillo y de factura posterior, al igual que es del mismo material y debe de ser de la misma época las pirámides y bolas que rematan las esquinas de la torre.

Finalmente, observando detenidamente sus muros perimetrales, podemos precisar la parte construida por Martín de la edificada por su hermano - Miguel; así pues, los dos primeros cuerpos con sus respectivas ventanas y, aproximadamente, dos tercios del tercero, incluida también su ventana, debe de ser la obra de Martín; mientras que a partir de la ventana de este tercer cuerpo hay un cambio en la tonalidad de la cantería y en el aparejo de los muros, lo que nos está señalando que sería a partir de este mo-

mento cuando se produjo la muerte de Martín y en consecuencia el obliga
do cambio de maestro.

N O T A S

1. HENRIQUEZ DE JORQUERA, Francisco. 1987. Página 388.
2. HENARES CUELLAR, Ignacio. 1982. Tomo II. Página 589.
3. GOMEZ MORENO, Manuel. 1983. Página 83.
5. Estas noticias me han sido facilitadas por el mencionado profesor D. José Manuel Gómez-Moreno Calera.
6. A.H.P.J. Legajo 4572. Folios 316 vtº.-17 vtº.

C. La capilla mayor de Santa María de Alcaudete.

C.1. Introducción.

A muy pocos kilómetros, al noreste, de Alcalá la Real se encuentra la villa de Alcaudete, importante lugar de paso o nudo de comunicaciones entre Granada, Córdoba y Jaén. Su singular posición geográfica, controlando uno de los pasillos naturales de acceso a Castilla desde el reino de Granada, por donde se realizó parte del comercio bajomedieval entre ambos reinos, hizo que pese a no ser tras la conquista de Alcalá la Real en 1341 una plaza de la misma vanguardia fronteriza, si que siguió siendo considerada como un punto estratégico y militar de primera magnitud.

Su conquista definitiva se produjo en 1312 por el infante D. Pedro, hermano de Fernando IV, anteriormente había estado, durante algunos periodos bajo la soberanía cristiana, pero a partir de esa fecha lo será de una forma estable (1), reservándosela la Corona,-si bien a finales del siglo XIV fue dada en señorio a los Montemayor, una rama lateral de la casa de Aguilar- y poniéndola bajo la jurisdicción eclesiástica del obispado de Jaén.

Precisamente es esta una de las notas que más caracterizan a esta localidad, durante muchos siglos, ya que se convirtió en un enclave de dicha diócesis en este sector suroccidental de la provincia, cuya jurisdicción espiritual se la repartían al norte la Orden de Calatrava -a través de la Vicaría de Martos- y al sur la Abadía de Alcalá la Real -una vez erigida en 1341- (2).

C.2. Estudio histórico-artístico de la capilla mayor.

Tras la conquista, como era lo normal, se erigiría en el recinto -

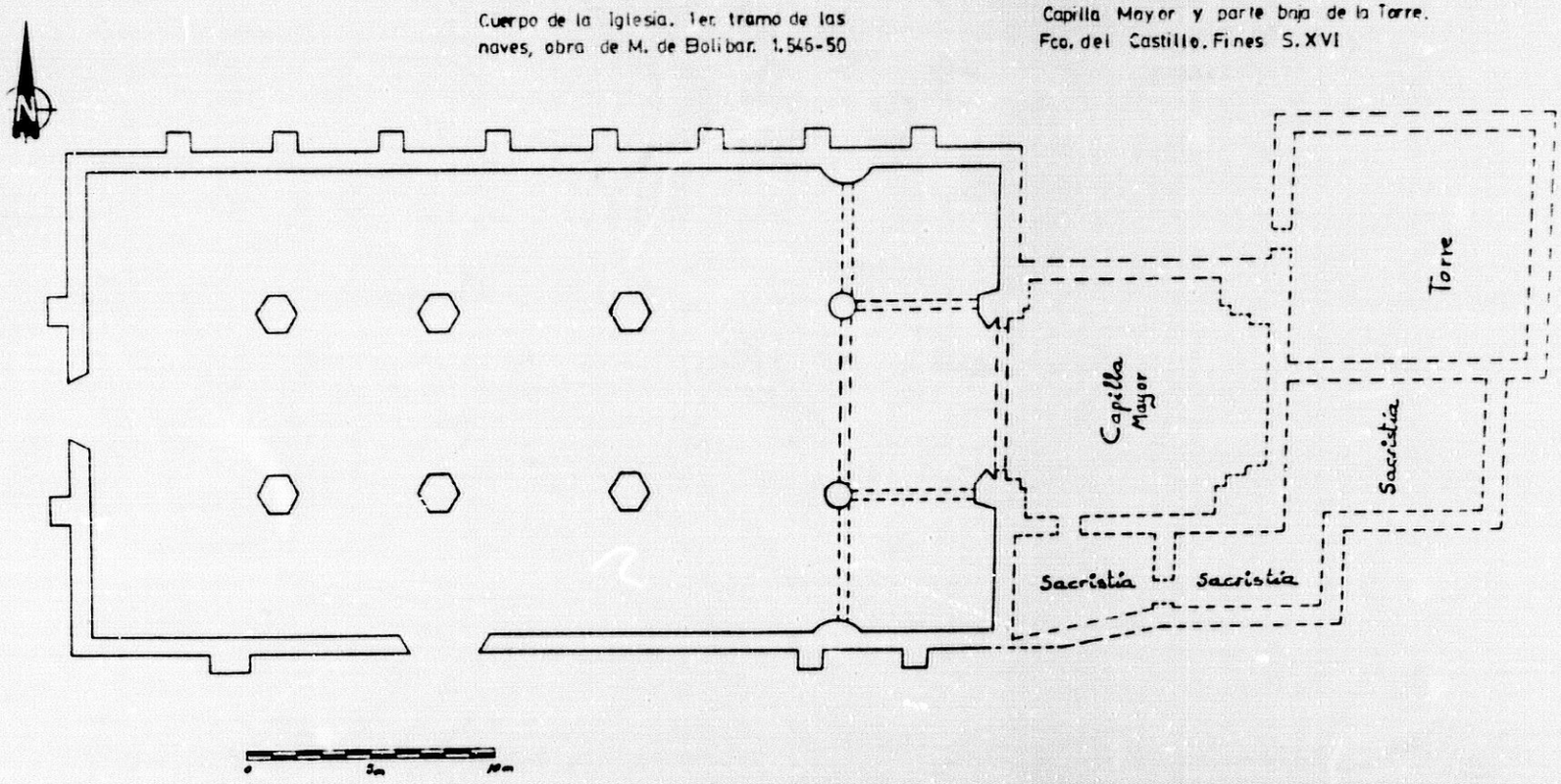
PLANTA DE LA IGLESIA DE STa. MARIA

ALCAUDETE (Jaén)

Según: Lázaro Gila Medina

Leyenda:

- TRAZO CONTINUO
  Cuerpo de la Iglesia. 1er. tramo de las naves, obra de M. de Bolibar. 1.546-50
- TRAZO DISCONTINUO
  Capilla Mayor y parte baja de la Torre. Fco. del Castillo. Fines S. XVI



de su fortaleza una sencilla iglesia parroquial bajo la advocación de Santa María, templo del que se tienen muy pocas noticias y que, una vez conquistada Granada, como sucede con la mayoría de los pueblos de la frontera, se va a sustituir por otro -el actual- de mayores dimensiones y de más calidad.

No obstante, este monumental edificio, construido al pie de la fortaleza alcaudetense, desde finales del siglo XV hasta el XVII -en que se acaba la torre-, y dotado, según relatos fidedignos, de un importante conjunto de objetos de culto y de piezas ornamentales, hoy presenta un estado desolador. La pobreza y el más absoluto abandono se han cebado en él, hasta tal punto que, de no ponerse rápido remedio, algunas de las dependencias añadidas a su fábrica en el ángulo sureste -como las dos sacristías y algunas capillas- no tardarán mucho tiempo en ser venerables ruinas.

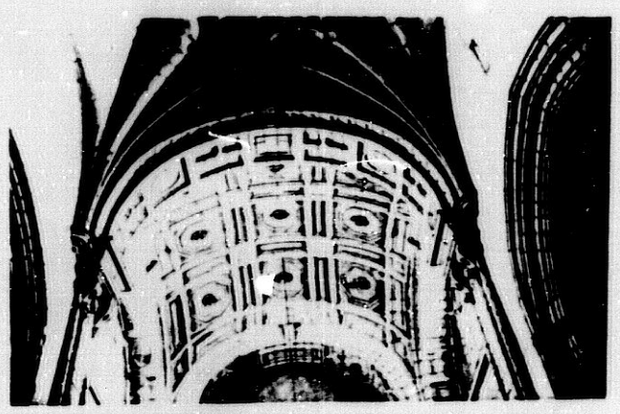
A esta situacion se ha llegado, básicamente, por dos razones, que son comunes a muchas localidades de nuestro pais: en primer lugar al templo alcaudetense le ha sucedido igual que a la iglesia mayor alcalaína, aunque aquí -en Alcaudete- el proceso de despoblamiento de su entorno urbano en beneficio de las zonas más bajas, llanas y de más fácil acceso de la localidad ha seguido un ritmo mucho más lento que en Alcalá la Real, pues ha llegado hasta nuestros días. Pero, de todos modos, la iglesia ha quedado marginada, constituyendo uno de los extremos más degradados del pueblo. Y en segundo lugar su pobreza en piezas ornamentales y objetos de culto es debida en gran parte, a nuestra guerra civil.

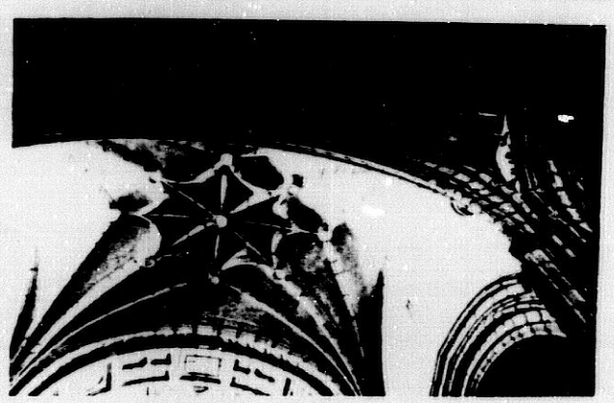
Un dato aún más que nos revela su importancia y categoría artística es el hecho de que, ya en la temprana fecha de 1931, fuera declarada oficialmente monumento histórico-artístico y de que tengamos de él bastantes

referencias historiográficas. Ya Madoz nos dió una aceptable descripción del templo y de algunos de sus "tesoros" (3). En la misma línea se expresaba a principios de este siglo D. Enrique Romero de Torres en su inédito Catálogo de la Provincia de Jaén.

No obstante, como la mayoría de los estudios no ofrecen mucho interés, por ello nos fijaremos sólamente en dos trabajos recientes. El primero, publicado en 1979 por el profesor D. José María Ruiz Povedano (4), es un resumen de su Memoria de Licenciatura; en él hace un estudio histórico-artístico -más lo primero que lo segundo- de este hermoso templo, partiendo de un conjunto documental de indudable valor, concretamente el primer libro de fábrica de dicha iglesia, donde están recogidas todas las inversiones realizadas en el edificio durante gran parte del siglo XVI. El trabajo en sí, de un rigor y una precisión absoluta, presenta en cambio algunas limitaciones, así por ejemplo las medidas que nos da para las distintas naves del cuerpo de la iglesia no coinciden con la realidad (5) y, sobre todo, cuando hace, en algún momento, una valoración de tipo estilístico -tal es el caso de la portada de poniente- sus juicios son, tal vez, algo precipitados y superficiales. Pero, a pesar de ello, este artículo es ya un "clásico" en la historiografía sobre este templo alcaudetense y, sin duda, seguirá siendo el punto de referencia obligada en todo momento por la gran cantidad de noticias que nos facilita.

La segunda obra es la tesis doctoral del profesor D. Arsenio Moreno Mendoza, publicada en 1984 (6) con el atractivo título "Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza". En ella, entre otras, analiza esta capilla mayor; pero la ambigüedad es la nota fundamental. Así pues, tras aceptar la cronología dada por el profesor Ruiz Povedano para su edificación -1544 al 1550- y el hecho de que en ella intervino Martín de Bolíbar, en algunos momentos de su trabajo le atribuye las trazas a Francisco del Castillo; mientras que, en otra ocasión, para no cho





Portada de poniente y cabecera de Santa María la Mayor de Alcaudete, Jaén.

car con la cronología dada por el profesor Ruiz Povedano y puesto que él -D. Arsenio Moreno Mendoza- habia establecido, previamente, que desde - 1545 al 1554 Francisco del Castillo estaba en Italia, en cambio afirma y y puntualiza que Castillo "...tuvo que intervenir directamente en esta - obra, fundamentalmente en la dirección de las labores decorativas y sólamente en ello..." (7).

Pero no acaban aquí las contradicciones sino que más adelante, cuando trata la iglesia de San Pedro de la misma localidad, -donde también - intervino decididamente Francisco del Castillo- el profesor D. Arsenio - Moreno Mendoza afirma que en 1548 el proceso edilicio de este templo -S. Pedro- recibió un gran impulso, añadiendo a continuación: "... esta fecha coincide con la aparición de Francisco del Castillo en la obra de - Santa María..." (8). De nuevo nos encontramos con otra anomalía, pues en tal año, como vimos siguiendo su trabajo, Castillo estaba en Italia.

Evidentemente, en mi opinión y después de revisar detenidamente la documentación aportada por ambos investigadores, ni el uno ni el otro están faltos de razón.

Sin embargo, el problema es mucho más arduo y complejo de lo que a primera vista parece y aunque será tratado a posteriori, ahora, no obstante, anticiparé dos ideas básicas en mi investigación: de principio la actual capilla mayor, estilísticamente, no puede ser obra de Martín de Bolíbar sino otra construcción posterior, que tal vez vendría a sustituir a la del gran maestro vasco y en segundo lugar este trabajo, con toda probabilidad, puede ser un diseño de Francisco del Castillo, pero no una obra de juventud como pretendía el Sr. Moreno Mendoza, sino de su madurez, es decir un trabajo realizado en los últimos años de su carrera - profesional.

No obstante, conviene que tengamos una visión general del conjunto del edificio, por lo cual haremos una breve descripción del monumento. Así pues tenemos una iglesia formada por dos ámbitos, perfectamente definidos y armónicamente yuxtapuestos; a saber el cuerpo del templo y una - cabecera, añadida posteriormente. El primer sector es un amplio rectángulo de 35´ 9 metros de largo x 19´6 de ancho, está dividido en tres naves, la central más ancha -8 mts.- y alta que las laterales. Dos hileras longitudinales de arcos formeros ojivales, arrancando de pilares góticos -8 en total, los 6 inmediatos a los pies del templo de sección hexagonal y los dos más cercanos a la cabecera circulares- dividen las naves en 5 tramos en superficie mientras que en altura al no existir arcos perpiaños, nada más que en el primer tramo de las naves, tal compartimentación espacial - no existe. Así de este modo se acentúa y potencia el eje longitudinal del cuerpo de la iglesia, llevándonos y orientándonos hacia el presbiterio.

En la actualidad se cubre el cuerpo de la iglesia del siguiente modo: la nave central con bóvedas de arista y las laterales con un cuarto de cañón; no obstante, sabemos que su cubierta primitiva era un hermoso artesonado de madera, a doble vertiente para la nave central y para las laterales según su caida. Excepto el primer tramo de las naves, tramos transversales a la cabecera, que están perfectamente individualizados del resto - del templo por sus perpiaños y formeros, y cubiertos con bóvedas de crucería, estrellada para el central y más simple para los laterales.

Junto al cuerpo de la iglesia una hermosa cabecera, -cuya descripción y medidas daremos en su momento oportuno-, completa la planta de - este magno conjunto, si bien, casi coetáneamente a la construcción de la capilla mayor y a lo largo de todo el siglo XVII se enriqueció el edificio con la construcción de diversas dependencias , tales como varias sacristías, capillas, la torre, etc.

Visto el interior, veamos algunas notas del exterior, donde destaca el doble nivel de alturas, una para la nave central y otra para las laterales; la poca entidad de sus contrafuertes que, al igual que los pilares interiores, son esbeltos y delgados, no en valde la cubierta primitiva -una armadura de madera- no exigiría una mayor capacidad de resistencia de los soportes del edificio. En líneas generales la cantería usada en todo el edificio es de muy buena calidad e incluso de diversa tonalidad, por lo que a veces se consiguen sorprendentes y agradables contrastes cromáticos.

En esencia la planta de Santa María la Mayor de Alcaudete repite un tipo de templo muy usual y frecuente en Andalucía a finales del siglo XV y comienzos del XVI y como ejemplos más cercanos tenemos él de la grandiosa iglesia de San Mateo de Lucena, -soberbia por la magnitud de su fábrica y por la categoría de su patrimonio artístico, en el que destaca -el singular retablo renacentista de su capilla mayor-, templo que nos ofrece el mismo modelo alcaudetense, sólo que allí, en Lucena, la capilla mayor parece ser la primitiva. Probablemente el mismo esquema debería de presentar la iglesia mayor de Priego, antes de que sus primitivas cubiertas lígneas fueran enmascaradas en el siglo XVIII por las actuales y pesadas bóvedas barrocas (9). En definitiva se trata de una iglesia gótica-mudéjar, muy bien definida y sistematizada por el inolvidable D. -Leopoldo Torres Balbás (10).

Haciendo una breve secuencia cronológica de su edificación diremos que el templo se iniciaría a construir muy a finales del siglo XV -hemos señalado en otro momento que, como era lo normal, tras la toma de Granada-, y en su erección jugaría un papel determinante el rápido incremento de población que experimentaría la localidad a partir de tal hecho, hasta tal punto que, a comienzos del siglo siguiente, hubo de crearse otra

nueva parroquia, la de San Pedro, y desdoblar la feligresía - a partir de este momento la de Santa María pasará a designarse con el apelativo de "La Mayor".

Para la cuarta década del quinientos estarían levantados los mu-- ros perimetrales, todos los pilares y las arquerías; se colocaban las cu biertas de madera y se hacían los tejados. Debiendo de estar todo ello acabado, según el profesor Ruiz Povedano, para 1542 (11). A partir de - esa fecha se iniciaría a cubrición del primer tramo de las naves, encomendándosele este trabajo a Luis Pérez.

Paralelamente se realizaban las primeras obras de enriquecimiento del templo; así de 1532 al 1542 se levantaría la singular portada plateresca del hastial de poniente por el cantero Simón Pérez -para conocer con más detalle algunos pormenores de esta portada y de su autor, me - remito a la pequeña biografía que sobre el mismo ofrezco en la segunda parte de este trabajo-. Y desde 1540 al 1543 se edificó la abigarrada - portada, también plateresca,del costado sur, cuya estructuración guarda una gran similitud con la lateral de la iglesia prioral del Puerto de - Santa María.

No obstante, si hasta esa fecha -1544- todas las cosas están cla-- ras, a partir de ahora se complican, sobre todo para la construcción de la capilla mayor. Siguiendo de nuevo al profesor Ruiz Povedano, muy esquemáticamente,diremos que en 1542 el visitador general del obispado de Jaén señalaba la extensión que habría de tener; para 1544 su construcción debería de estar iniciada y en 1546 fué examinada por dicho alto - cargo de la curia diocesana, señalándose que el maestro de la misma era Martín de Bolíbar, quien para 1550 tendría, totálmente, terminado su -- trabajo.

Haciendo una breve descripción de la actual capilla mayor, diremos que tiene forma ligeramente rectangular -de 9'70 metros de ancho x 10'80 - de profundidad y claramente destaca del cuerpo rectangular del templo. Se cubre con una deliciosa bóveda baida, decorada con un extraordinario repertorio de dibujos geométricos, al igual que el intradós de los cuatro arcos torales; si bien aquí los motivos decorativos más usuales son la elipse y el rectángulo, mientras que en el paño de la bóveda - son nervios paralelos, tanto en sentido longitudinal como en el transversal, creando amplios casetones, donde se desarrolla un hexágono con una hermosa roseta en su centro. Las pilastras de las esquinas de orden toscano son también de una gran calidad, a lo que contribuye la - limpieza de su cantería, de ellas sobresalen las dos fronteras o del - arco triunfal, cuyo capitel descansa en dos ménsulas entre las cuales va un motivo tan serliano con es el bucráneo entre guirnaldas floreadas. Más no sólamente estos elementos descritos son los que nos llevan a catalogar a esta capilla como una de las mejores piezas del manierismo serliano en esta comarca, sino que, incluso, otros componentes como las ventanas de tipo palladiano -arco flanqueado por dos vanos adintelados y coronado por un frontón triangular entre aletones- y sobre todo la, sin par, portada de acceso a la sacristía, nos reafirman en - nuestra catalogación y sobre todo en la idea -ya apuntada- de que esta pieza no puede ser la que hiciera el gran Martín de Bolíbar sino otra posterior, levantada, tal vez, para sustituir a la bolibariana.

Es decir, resulta muy difícil aceptar el que esta capilla mayor con tanta elegancia y armonia en su composición arquitectónica y riqueza en su ornamentación pueda tener una cronología tan temprana -1544 - al 1550 señalabamos anteriormente-, ni menos aún cabe imaginar que sea de Martín de Bolibar, un maestro de cantería muy tradicional en sus -

planteamientos. E incluso aceptando tan precoz cronología no puede ser obra de Francisco del Castillo. Primero y fundamental porque estaba en Italia y en segundo lugar porque una traza de esta categoría y calidad no puede ser obra de un artista que comenzaba su carrera profesional, sino el resultado de un hombre consagrado por la experiencia y sobre - todo de un gran conocedor del arte italiano.

Sin embargo, con toda probabilidad, la actual capilla mayor de - Stª. María de Alcaudete puede y debe de ser obra de Francisco del Castillo, pero no una obra de juventud como pretendía el profesor Moreno Mendoza sino un trabajo de la madurez. Esta hipótesis, ya apuntada, se puede demostrar por partida doble: En primer lugar porque estilísticamente está muy cerca del arte de este gran arquitecto, así en la mencionada puerta de acceso a la sacristía -un proporcionado vano adintelado con frontón triangular apeando en dos ménsulas y un disco en el - tímpano- repite el mismo esquema que en la portada sur de la iglesia - parroquial de Huelma; los exquisitos dibujos geométricos del intrados de los arcos torales y de la misma bóveda son propios de este maestro; etc. Y en segundo lugar una manda de su testamento, otorgado el 15 de noviembre de 1586, nos puede ayudar a confirmar nuestra posición (12); concretamente la que señala que: "...la fabrica de la yglesia de Santa María de Alcaudete me deve doszientos mill maravedis..." -533'3 ducados (13). Este dinero tal vez sea de lo que se le restaba debiendo por su intervención en esta capilla y también en la tercera sacristía del templo, que,ocupando el cuerpo bajo de la torre, presenta una estructuración externa a base de cadenas o machones fajados en las esquinas, muy similar a la tipología usada por Castillo en la Fuente Imperial de Martos, en el pósito de Priego. Esta manda testamentaria completa a otra anterior, concretamente al enumerar los bienes que aportó

al matrimonio -caso hacia 1560 con Dª. María de Anguita- incluye algunas cantidades de dinero que le adeudaban algunas fábricas parroquiales y entre ellas cita la respetable suma de 2.000 ducados -750.000 maravedís- - "...que me devian en Alcaudete..." (14). En esta ocasión no señala cual de las dos parroquias alcaudetenses o qué organismo le debían tan abultada cantidad; aunque por su volumen creo que se trataría de una obra de - gran envergadura como puede ser la construcción de la parroquial de San Pedro; cuyo proyecto edilicio se le encomendó, incluso, desde antes de - su boda en 1560, bajo su tutela estuvo durante muchos años y se lo confió en su testamento a Juan de la Monja, su cantero y aparejador predilecto.

De este modo creemos que el problema de la actual capilla mayor alcaudetense ha quedado resuelto, aunque aún quedan en el aire otros muchos interrogantes por resolver, así por ejemplo ¿qué razones impulsaron a la Iglesia para sustituir la capilla mayor bolibariana por la actual, cuando tan sólo hacía 30 años, aproximadamente, que se acababa de construir?, ¿acaso sus dimensiones no eran las suficientes para que las funciones litúrgicas, asignadas al presbiterio, se desarrollaran con total fluidez y comodidad? o ¿fue, simplemente, un deseo de enriquecer el templo en su parte más noble y de acuerdo con las nuevas corrientes renacentistas?. Lamentablemente estas y otras muchas preguntas, que nos podríamos hacer, hoy por hoy, no tienen solución. Es más, muchas veces he llegado a sospechar que esa capilla mayor que, según el libro de fábrica, hizo Martín de Bolíbar puede ser muy bien el primer tramo de la nave central, que, junto con los laterales y perfectamente individualizados del resto del cuerpo de la iglesia, formarían la primitiva cabecera del templo, asignándosele al central el papel de presbiterio hasta tanto se hiciera la actual capilla mayor. Abona esta idea el hecho de que en la do-

cumentación, tradicionalmente, se le llamaba capilla tanto a las laterales -que es lo que hoy entendemos- como a los distintos tramos de las naves y por otro lado resulta muy difícil de aceptar que, transcurrido tan poco tiempo, se hiciese una nueva capilla mayor. En consecuencia,de ser verificable esta hipótesis,la capilla realizada por Francisco del Castillo no vendría a sustituir a otra anterior,sino simplemente a completar un proyecto arquitectónico que aún no se había hecho realidad.

No obstante sea cual fuere la capilla mayor trazada y realizada por Martín de Bolíbar -si el actual primer tramo de la nave central de la iglesia u otra edificación contigua a él, sustituida por la de Castillo- lo único cierto es que este primer tramo hubo de hacerse coetáneamente a la intervención de Bolíbar en esta iglesia, quizás bajo su tutela y siendo él el autor del diseño, pues los motivos bolibarianos están presentes con toda nitidez. Así por ejemplo el tipo de bóveda utilizado -de crucería estrellada con terceletes, ligaduras y combados- lo empleó Martín en la iglesia abacial alcalaína, concretamente el tercer cuerpo de su torre presenta una bóveda exactamente igual. Y lo que es aún más importante y significativo,hay en Alcaudete un arco de medio punto, hoy adosado al triunfal de la capilla mayor,-que en su origen podría ser un arco para cobijar el retablo si este tramo hubiera sido el definitivo presbiterio-,que en su intradós presenta la típica decoración bolibariana de pequeños discos.

A D E N D A

UNA VEZ TERMINADO DE REDACTAR EL ESTUDIO DE ESTA IGLESIA DE ALCAUDETE, EN EL QUE HEMOS DEFENDIDO QUE LA ACTUAL CAPILLA MAYOR NO ES LA BOLIBARIANA, SINO OTRA POSTERIOR, TRAZA Y OBRA DEL GRAN ARTISTA MANIERISTA JIENNENSE FRANCISCO DEL CASTILLO Y REALIZADA EN LOS ULTIMOS AÑOS DE SU VIDA -HACIA 1580-1586-. LOS DOCUMENTOS 177 Y 178 DEL LEGAJO XCII DEL INSTITUTO "GOMEZ MORENO" DE GRANADA VIENEN A CONFIRMAR NUESTRA HIPOTESIS (1). ASI, POR EJEMPLO, POR EL SEGUNDO DOCUMENTO, SABEMOS QUE EN 1592 -6 AÑOS DESPUES DE MORIR FRANCISCO DEL CASTILLO- SE LE LIQUIDABA A SUS HEREDEROS LO QUE AUN SE LE DEBIA DE SU ACTUACION EN DICHA CAPILLA.

N O T A S

1. Ha sido el profesor D. José Manuel Gómez Moreno Calera quien nos dió la noticia y nos animó a revisar tal información.

NOTAS

1. GONZALEZ MINGUEZ, C. 1976. Página 324.
2. MONTIJANO CHICA, J. 1986. Páginas 15-16.
3. MADOZ, Pascual. Tomo I. 1848. Página 434.
4. RUIZ POVEDANO, José Mª. 1979. 14 páginas.
5. Hemos usado las medidas que nos da el plano del arquitecto técnico D. Antonio Rojas Baena.
6. MORENO MENDOZA, A. 1984. 226 páginas de texto y 283 de apéndices - documentales.
7. IBIDEM, Página 117.
8. IBIDEM, Páginas 136-37.
9. PELAEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J. 1986. Página 280.
10. TORRES BALBAS, Leopoldo. 1952. Páginas 169 t ss.
11. IBIDEM. Páginas 293-294.
12. A.H.P.J. Legajo 710, folios 26 vtº.-38 vtº.
13. IBIDEM. Folio 31 vtº.
14. IBIDEM. Folio 34 vtº.

D. La Parroquia de Santiago Apóstol de Valdepeñas de Jaén.

D.1. Introducción.

Al noreste de Castillo de Locubín, territorio jurisdiccional de la Abadía, se encuentra la villa de Valdepeñas de Jaén (1). Su cercanía geográfica con la Ciudad de la Mota ha posibilitado la existencia de múltiples contactos y fecundos intercambios entre ambas localidades; en especial, en el campo del arte y sobre todo en la segunda mitad del siglo XVI, periodo en el que se levantó su iglesia parroquial bajo la advocación, tan española, de Santiago Apóstol.

Esa influencia alcalaína sobre Valdepeñas en el ámbito de la arquitectura hubo de ser mucho más intensa y profunda en esas décadas del quinientos si tenemos en cuenta que, como ciudad "ex novo" -su fundación tuvo lugar en 1539 (2)-, carecería de esa rica tradición artesanal en el terreno de la edilicia, que, en cambio, tanto desarrollo había alcanzado en la Alcalá renacentista.

Precisamente esa singularidad -ausencia de pasado- es uno de los rasgos históricos fundamentales de Valdepeñas de Jaén y no, sólamente, de esta típica localidad sino de otros muchos pueblos del sur de la actual provincia de Jaén, como Cabra del Santo Cristo, Los Villares, Mancha Real. Villas, todas ellas, fundadas por la Corona a lo largo de la primera mitad del siglo XVI y por muy diversos motivos, como garantizar la seguridad de los distintos caminos que llevaban al recien conquista reino de Granada; satisfacer las ansias de poder y la demanda de tierras y cargos -municipales- de la nobleza y de la burguesia de las antiguas ciudades fronterizas -Ubeda, Baeza, Jaén, etc.- con Granada; solucionar el problema ocasionado en estas ciudades por el excedente de población; etc.

Planta de la Iglesia de Santiago Apóstol. (Valdepeñas de Jaén.)

Según: Lázaro Gila Medina

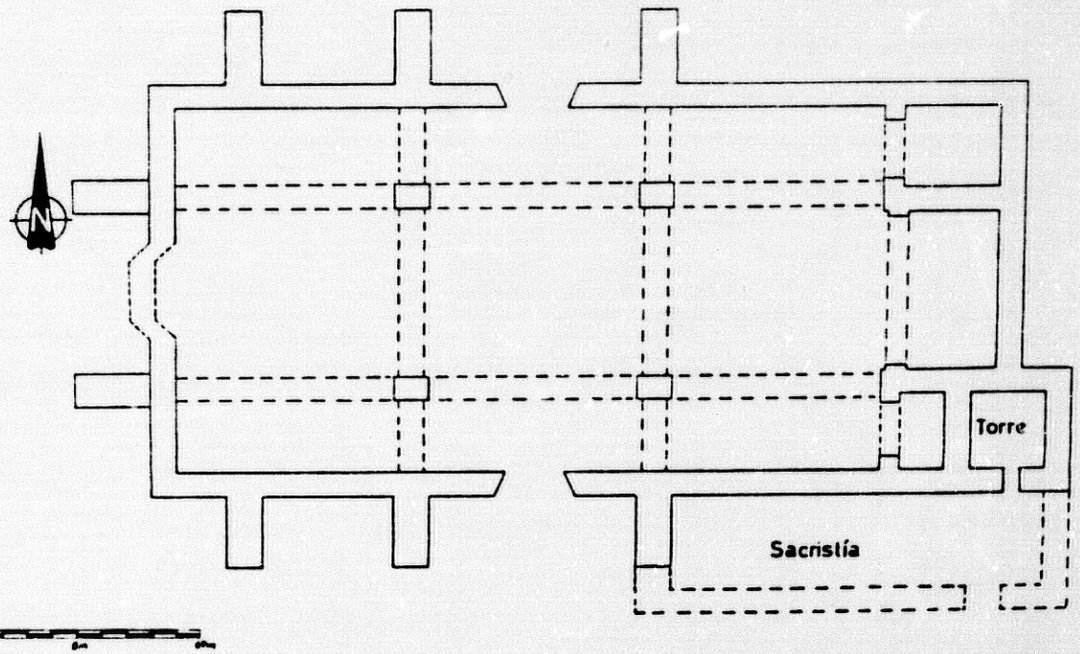
LEYENDA

- Trazo continuo

  Toda la iglesia, 2ª mitad S.XV

- Trazo discontinuo

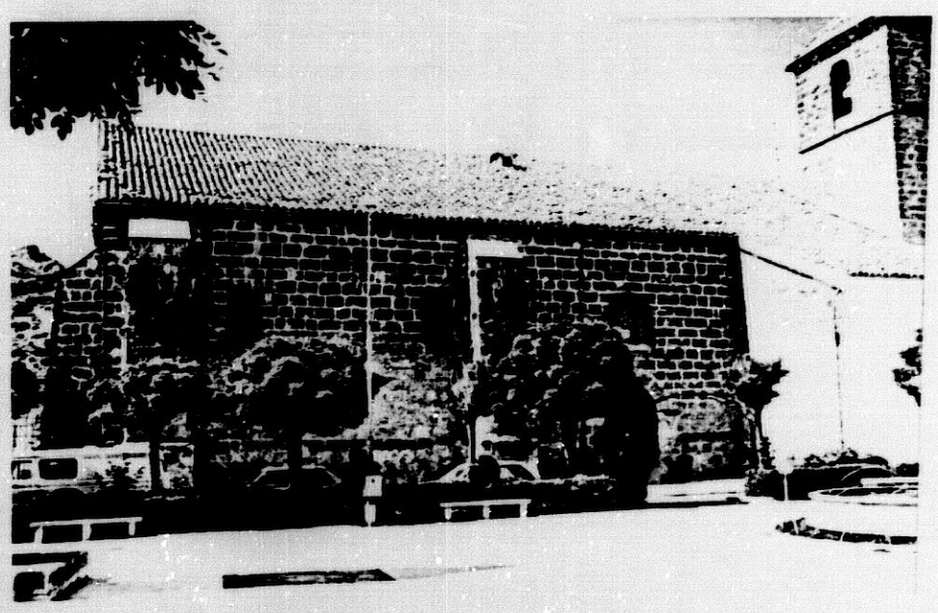
  Sacristía y Baptisterio, posterior



No vamos a entrar aquí a analizar con todo detalle el caso de Valdepeñas, aún cuando es sumamente interesante. Sólamente decir que el acta original de fundación de la villa, donde pormenorizadamente, se nos va narrando todas las incidencias de la creación de la localidad -como alección del terreno más apropiado para ello, selección de los nuevos vecinos, medición de las calles y solares para edificar, etc.- fue publicada en 1922 en la revista D. Lope de Sosa (3). Y que, muy recientemente, se ha publicado por la Srtª. Virginia Pérez Rodríguez un interesante artículo sobre su urbanismo, incluyendo en el mismo trabajo él de las vecinas localidades de Los Villares y Mancha Real de coetánea fundación (4).

D.2. Estudio histórico-artístico del monumento.

En un primer momento la parroquia de Santiago Apóstol de Valdepeñas ofrece al visitante una visión sorprendente y a la par contradictoria. Así,frente a un exterior donde los muros perimetrales, efectivamente de cantería, pero no muy bien cuidada, con robustos y pesados contrafuertes, con sencillísimas portadas, con ventanas muy escuetas, etc., le dan un aire pesado y mazacotón, más propio de una fortaleza militar medieval que de una iglesia renacentista. Su interior, en cambio, pese a no gozar de estructuras arquitectónicas muy originales, sus pilares son simples machones de sección cuadrada, por ejemplo; ni disfrutar de importantes piezas ornamentales -todos los retablos que existen en el templo son posteriores a la guerra civil, que afectó enormemente al edificio-; sin embargo, por la diafanidad de sus naves; lo cuidado de sus paramentos murales; la armonía de sus proporciones; el cromatismo establecido en sus bóvedas entre sus fondos y los perfiles de sus diferentes dibujos geométricos; etc., alcanza y consigue transmitir una indudable sensación de calidad arquitectónica.



Interior y exterior de Santiago Apóstol de Valdepeñas de Jaén

Tras esta valoración artística, muy personal, y antes de adentrarnos a analizar las distintas partes del edificio, tenemos que advertir que, en este caso concreto, no nos es posible presentar una secuencia cronológica completa de su construcción, sino que, desde este punto de vista, aún quedan muchos interrogantes por resolver. Ya que, aunque tenemos documentados por los protocolos notariales alcalínos y valdepeñeros del Archivo Histórico Provincial de Jaén va ios maestros de cantería -unos alcalaínos, como los hermanos Juan y Martín de Lizarza o Domingo de Uribe, otros no, como el jiennense Cristobal del Castillo- trabajando en esta iglesia; sin embargo desconocemos, con total precisión dos cuestiones básicas: en primer lugar ¿quien dió las trazas del templo? y en segundo ¿cuándo se iniciaron las obras y en qué momento se concluyeron?. Además el templo, en si, no nos ayuda nada en este sentido, pues no hay escudo alguno ni algún otro elemento que nos pueda ayudar a fijar la cronología exacta de las distintas partes del edificio.

Estos interrogantes y otros muchos que se puedan plantear intentaré resolverlos a lo largo de este trabajo, en la medida de lo posible. No obstante, podemos anticipar que el templo, excepto las cubiertas, estaría terminado para finales del siglo XVI.

Su planta es de salón, formado por un auténtico rectángulo de 33'2 metros de largo por 15'2 de ancho, posteriormente modificado al añadírsele en el ángulo sureste la torre. La cabecera, donde va la capilla mayor -de 4'4 metros de profundidad por 6'6 de ancha- en el centro y una pequeña capilla a cada lado, no se destaca en planta, salvo en el mencionado ángulo donde va la torre. El cuerpo de la iglesia está dividido en 3 naves por 4 esbeltos pilares -cada nave tiene tres tramos-. Los soportes son simples machones de forma rectangular -con un sencillo plinto por basa, el fuste alto y esbelto con las esquinas achaflanadas

y el capitel formado por dos sencillas molduras, un filete y un cuarto de bocel-. La nave central es más ancha -8 metros- que las laterales -3'2-, siendo, en cambio la altura la misma para todas ellas.

Sorprende el hecho de que los tramos de la nave central no sean totálmente cuadrados, como sería lo normal, sino cuadrángulares. Máxime si tenemos en cuenta que se cubren con bóvedas esféricas rebajadas sobre pechinas, las cuales se adornan con un delicado repertorio de motivos geométricos. Los arcos perpiaños de la nave central son de medio punto, al igual que los formeros. Sin embargo, los perpiaños de las laterales -de muy poca luz- son también de medio punto, pero rebajados. Éstos en los muros perimetrales del edificio arrancan de ménsulas muy originales --- -- pues tienen forma de pirámide invertida, apareciendo también esa singular ménsular en dichos muros y coincidiendo con el eje o centro de cada uno - de los tramos laterales. Al igual que sucede en el ambito artístico alcalaíno todas las ménsulas están unidas por una amplia cornisa, que marca la separación entre los lisos paramentos murales y las cubiertas.

Precisamente el tipo de cubrición de algunos de los tramos laterales es uno de los rasgos más distintivos de este templo. Todos se cubren con bóveda de horno, algo rebajada, llevando en los ángulos, formados por los muros perimetrales y los arcos perpiaños, pequeñas pechinas. Sin embargo, en algunos tramos esta cubierta se transforma en una auténtica bóveda avenerada, completándose la venera con amplias fajas decoradas con la más variada gama de dibujos geométricos, como círculos, cuadrados, etc. Vemos - pues que un motivo tan jacobeo,como es la venera, aparece en multitud de ocasiones en el interior de este templo parroquial. Y, aunque estas cu--- biertas son muy posteriores, no obstante pueden ser el mejor exponente y complemento, junto con el hecho de que ya desde el mismo momento de su - fundación canónica fuera puesto bajo la advocación del Apostol Santiago,

para comprender y explicar el interés de la Iglesia por cultivar y difundir aquellos rasgos más singulares y particulares del catolicismo hispano.

Poco nos resta que decir del interior del templo, sólamente que los muros son de cantería, pero de un aparejo muy irregular, mientras que los pilares si que poseen una cantería muy cuidada, aunque tanto muros como soportes están revocados y encalados. Las ventanas son simples vanos de medio punto, en tanto al exterior son adinteladas.

A los pies del templo se levanto, muy posteriormente, un hermoso coro en alto, ocupando las tres naves y cubierto en su parte baja con bóvedas de arista con lunetos. De las tres capillas de la cabecera sólo indicaré que la central, que hace el papel de presbiterio y a la que se accede por un grandioso arco triunfal, que alcanza la misma altura que el resto de los arcos perpiaños del templo, se cubre con una bóveda de medio cañón, ricamente decorada con motivos de tipo geométrico, mientras que de las laterales es más profunda la del lado del evangelio que la contraria, pues ésta quedó acortada al hacerse la torre.

No obstante, desde este momento, quiero anticipar que si desde el punto de vista artístico estas cubiertas resultan bastante acertadas y originales; sin embargo, su cronología no puede ser de la segunda mitad del siglo XVI, sino muy posterior, probablemente, como después se verá, de finales del siglo XVIII o de comienzos del XIX, pues su factura se ve muy posterior. Las primitivas cubiertas,de acuerdo con los grandes contrafuertes exteriores,hubieron de ser bóvedas vaidas o esféricas rebajadas de cantería.

Del exterior lo más sorprendente es la sencillez y la austeridad; sencillez que aparece reflejada en sus dos portadas -una en el centro del segundo tramo del muro perimetral sur y la otra en el opuesto-. Son simples

vanos de medio punto, donde no se resalta nada más que las impostas del - arco. Por encima de la portada sur va una sencilla hornacina, también semicircular, sin ninguna conexión con la portada y de factura muy poste--- rior. Hoy está desnuda, si bien en un principio albergaría una talla de - Santiago, el titular de la parroquia.

Pero lo más interesante del exterior es la misma configuración del - perímetro del edificio. Los muros, de un aparejo isódomo no muy bien cuidado, presentan, en todo su entorno, un alto zócalo, lo que resulta comprensible en el lateral norte, al existir en esta vertiente un desnivel - de terreno más acentuado que en los otros sectores. A continuación los - lienzos de muro, coronando su alberca una sencilla cornisa en forma de gola -la más normal y usual en el siglo XVI-. El muro de poniente se remata con un gran hastial, enmarcado, en este caso, por una moldura en forma - de nacela y posibilitado por el hecho de que el tejado, de toda la iglesia, está unificado en uno solo a doble vertiente.

Interrumpen los paramentos murales esos amplios y rudos contrafuertes o estribos en forma de talud, que, como ya señalábamos, le dan al conjunto un aire pesado y macizo. No olvidemos, de nuevo, que el alto zócalo y los grandes machones de cantería nos están advirtiendo que, en un principio el programa de cubiertas diseñado para el interior del templo hubo de ser muy distinto al actual, no sólo en lo relativo al tipo de material utilizado sino incluso a su misma tipología.

La torre, situada en la esquina sureste de la cabecera,-aún cuando - esta localización no es muy normal, sin embargo ya hemos señalado varios casos imilares en esta comarca-, queda ahogada por la serie de edificaciones que la envuelven, entre las que destaca la misma casa rectoral. De base cuadrada, al igual que otras muchas de su entorno como la de Campillo

de Arenas, su estructura es muy simple. No apareciendo en sus altos y lisos muros de cantería nada más que una simple moldura en forma de listel, que marca la separación entre la torre en sí y el cuerpo de campanas, el cual abre en cada uno de sus frentes un, muy escueto, arco de medio punto donde se alojan las mismas.

Si desde el punto de vista artístico el templo goza de una clara unidad estilística; una planta de salón con un marcado acento longitudinal - contrarrestado, en cierto sentido, por los cuatro esbeltos pilares que -- originan los 9 tramos y que introducen una falsa impresión de planta centralizada, al igual que sucede en otros varios templos coetáneos de la - diócesis de Jaén como en Torredelcampo, Iznatoraf y sobre todo en el vecino de San Pedro de Alcaudete. Sin embargo tal concordancia estilística, - desde el punto de vista constructivo no existe. Es decir las partes sustentantes del templo responden a un programa edilicio típicamente renacentista, mientras que los demás elementos arquitectónicos nos están indicando un cambio de planteamientos o una profunda mutación del diseño originario, que hoy por hoy no podemos precisar, así como tampoco podemos presentar una secuencia detallada de su edificación.

No obstante, aventurándome a hacer una hipotética evolución de los - hechos, éstos podrían quedar del siguiente modo. Ya desde el mismo momento -abril de 1539- en que el representante real ordenó a los alarifes - Juan de Requena y Sebastián Ruiz y al entallador Juan de Reolid la planificación del nuevo municipio, en la plaza principal, como era de esperar, amén de los diferentes organismos públicos -ayuntamiento, carnicerías, -- tiendas-, se reservó un cuadrado de 40 varas de lado -33´4 metros- para - la iglesia, incluyéndose aquí la sacristía, la torre y el solar para la - casa del clérigo, -el largo total del temolo, como vimos, rebasó un poco

estas medidas, mientras que el ancho, incluidos la sacristía y los contrafuertes, no llegó. E incluso se dispuso "...que el lugar que se iba a fundar se llamase Valdepeñas, siendo multada toda la persona que la llamase de otra manera en cien maravedises y que esta multa fuera ayudar a la obra de la iglesia y... la iglesia tuviera por abogado a Santiago..."(5).

Si tales sucesos tuvieron lugar en abril de 1539,-el 17 de mayo se señalaban los vecinos admitidos a colonizar el municipio-. Sin embargo la edificación de la iglesia en sí no comenzaría hasta finales de los años cincuenta. Este supuesto puede venir abonado por el hecho de que, aún cuando se conserven los protocolos notariales valdepeñeros desde los mismos comienzos de la vida del municipio; sin embargo, hasta tales fechas no aparece registrado documento alguno relativo a la construcción del edificio.

En una lógica actual, tal demora, en parte, se debería a que los pobladores buscarían primero construir sus viviendas -el refugio para sus cuerpos- y a posteriori el templo o el lugar donde encontrar paz y sosiego a su espíritu. Pero lo razonable para el siglo XX tal vez no nos valga para el siglo XVI. Por eso creo que la razón última de este retraso estribe, aparte de las exigencias que conllevaría el poner en marcha el complejo organigrama del nuevo municipio, en la falta constante de recursos económicos por parte de la Iglesia local para llevar a buen puerto el proyecto edilicio.

Hasta el punto que el obispado tiene que obligar, en varias ocasiones, a otras parroquias de la diócesis con más posibilidades económicas para que ayudarán económicamente -se trata de auténticos préstamos- a la fábrica parroquial de Valdepeñas. Así, por ejemplo, en 1560, los gobernadores del obispado, en sede vacante por el fallecimiento del obispo D. --

Diego Tavera, D. Juan Ocón, arcediano de Ubeda y D. Francisco Téllez, canónigo de Jaén obligaban a las parroquias de Pegalajar y de Campillo de Arenas a prestarle a la de Valdepeñas 10.000 maravedís con la obligación de devolvérselos al cabo de un año y "...para proseguir las obras comenzadas a hacer..." (6). Para cobrar tales préstamos D. Benito de Hierro, mayordomo de Valdepeñas, autorizó al maestro de cantería, vecino de esa villa, Cristobal del Castillo, -respecto a este cantero quiero señalar que el profesor Moreno Mendoza documenta trabajando con Francisco del Castillo hacia 1556 en la portada lateral de San Ildefonso de Jaén, entre otros, a un primo suyo con el mismo nombre y apellido, que muy bien puede ser éste, ahora ya y por muchos años vecino de Valdepeñas (7)-.

En los mismos términos, poco tiempo después, de nuevo el mayordomo le autoriza a cobrar de la fábrica de la iglesia de Bélmez -debe de tratarse de Bélmez de la Moraleda- y con el mismo fin la cantidad de 100 ducados (8).

Tal falta de recursos no es privativo de Valdepeñas, sino que casi es una constante en la construcción de muchas parroquias de nueva erección canónica, en las que no se podía contar con ese importante caudal de rentas que, procedentes de los más variados bienes, tales como donaciones, mandas testamentarias, dotaciones reales, etc., se habían ido acumulando a lo largo de los siglos. Además tan adversa premisa se acrecentaba aún más en aquellos municipios de reciente creación y colonización, como es él del caso que nos ocupa e incluso en el de Mancha Real, cuya grandiosa iglesia parroquial, de planta muy similar a la de Valdepeñas, pudo terminarse, ya en el siglo XVII, merced al préstamos que, por imposición del obispo de Jaén, cardenal Moscoso y Sandoval, le facilitó la iglesia de Cabra del Santo Cristo (9).

Probablemente esa limitación de los recursos económicos es lo que justifica la sencillez general del edificio, fundamentalmente, en aquellas -- partes como portadas, ventanas, capilla mayor, donde lo normal era enmar-- carlas con algunos diseños ornamentales.

También se puede pensar que esta sobriedad responde a las directrices que, en esta materia, se imponen en la diócesis de Jaén en las últimas décadas del siglo XVI y que hunden sus raices en el mismo concilio tridentino. Efectivamente la racionalidad en los gastos y "la austeridad en la estética", en palabras del profesor Galera Andreu (10), son las normas básicas de la edilicia religiosa finisecular. Pero es que además, en este caso concreto, tal austeridad y racionalidad no serían el fruto de una decisión libremente tomada sino algo que, por las mismas limitaciones económicas de la Iglesia, venía desde el principio condicionando el normal desarrollo - del programa edilicio valdepeñero.

Así pues para 1560 y según el poder dado por el mayordomo de la fábrica de la iglesia D. Benito de Hierro las obras estarían recien comenzadas. Se habrían iniciado por el testero -muro de la cabecera- si bien lo que es la capilla mayor en sí no quedaría delimitada hasta pasado el año 1575. - Pues el 12 de noviembre de dicho año al otorgar su testamento el bachiller Pedro Díaz, prior de dicha iglesia, ordenó ser enterrado en la capilla mayor, si estuviera terminada para el día de su fallecimiento y si no en el altar de Santa Catalina, donde estaba enterrado D. Benito de Hierro, mayordomo que fue del templo (11).

Los años de más actividad constructiva irían desde 1560 al 1590. En - especial a partir de 1565, en que nos aparece, con mucha frecuencia, trabajando en su construcción junto a Cristobal del Castillo varios canteros, - ya citados, de origen vasco, pero vinculados a Alcalá la Real, concretamente los hermanos Juan y Martín de Lizarza, naturales de Bolíbar en el Señó-

rio de Vizcaya -paisanos por tanto de Martín de Bolíbar- y Domingo de Uribe, natural de Mondragón.

Por el testamento de este último, otorgado en 1586, sabemos que los - tres se ocupaban de esta obra, al menos, desde 1566, desempeñando Juan de - Lizarza un papel más relevante, lo que el mismo nos confirma en algunos documentos, cuando nos dice que está trabajando "...en la obra de la yglesia del señor santiago questa a mi cargo de hazer y en mi fue rrematada..."(12). Para tal fin Juan se mancomunaría con su hermano Martín y a la par contrataría los servicios de su amigo y paisano Domingo de Uribe, quien, durante muchos años,sería no sólo el abastecedor de piedra para tal obra sino el que, en algunas ocasiones, prestaría a los hermanos diversas cantidades de dinero. E incluso a finales de los años 70, tal vez muerto Martín de Lizarza, -- Juan y Domingo se concertaron para terminar entre ambos el templo. Así pues en el primer caso citado tenemos que el 26 de junio de 1572 Juan de Lizarza se obligaba a pagar a Domingo 9.544 maravedís que aún le restaba debiendo de la piedra que había sacado y labrado para la obra de la iglesia (13). Poco tiempo antes -el día 3 de marzo- ambos hermanos se obligaban a devolverle - 9.000 maravedís que Domingo les había prestado (14) y en el tercer caso- en el de la mancomunidad laboral entre Juan y Domingo- señalaré que el 14 de octubre de 1577, Juan, tras reconocer de nuevo que estaba a su cargo "... la - obra de la yglesia de valdepeñas con ciertas condiciones como se contiene en la escritura que paso ante rrodrigo alvarez... agora -sigue diciendo- a por bien de se concertar con domingo de uribe maestro de canteria...para que todo lo que queda por hazer en la dicha obra... sea a cargo de ambos por igual a pérdida o ganancia..." (15).

Este último documento, aparte de notificarnos la creacion de la socie-- dad laboral entre Juan y Domingo, es sumamente interesante porque nos trans-

mite otras dos novedades dignas de comentarse. En primer lugar que toda la documentación relativa a las condiciones y remate de la obra en Juan de Lizarza habían sido registradas por el escribano Rodrigo Alvarez y en segundo lugar que el fín por el que se asocian -ahora se cataloga a Domingo de Uribe como maestro de cantería- era para acabar lo que aún restaba por edificar. No obstante respecto a la primera noticia podemos decir que, si bien en el Archivo Histórico Provincial de Jaén se conservan los legajos de este escribano, que van desde 1546 al 1579, en donde necesáriamente tendría que estar esa escritura de adjudicación de obra; sin embargo, después de revisarlos detenidamente, no la hemos localizado y respecto a lo segundo, es decir en lo relativo a la terminación del templo, creo que no sería tan rápida como el documento en cuestión nos hace suponer.

Pues a partir del año siguiente a esta concertación laboral -1578- Juan, quien a su vez llevaría la edificación de la iglesia de Noalejo y otros diversos trabajos en la iglesia de Ntrª. Srª. de la Consolación de Alcalá la Real, desaparece de los protocolos notariales por lo que estimo que hubo de morir -acaso presintiendo el final de sus días es por lo que adquiere el 2 de febrero de 1578 una capilla de enterramiento en la iglesia alcalaína mencionada (16).

Desde este momento Domingo de Uribe se haría cargo de la dirección de las obras, aunque su comportamiento personal no fue, incluso desde mucho tiempo atrás, nada correcto ni honrado. Así sabemos, igualmente por su testamento -en algunas mandas una verdadera confesión, tal vez realizada para poner paz y tranquilidad en su conciencia y lograr su salvación- que, además de no haber pagado a sus compañeros diversas cantidades de dinero que para tal fin le había dado el mayordomo de la iglesia,

éste, también, había sido objeto de sus estafas. De este modo declaraba - declaraba que "...estaba a cargo de hacer la obra de la yglesia de valdepeñas y el dinero que iba gastando...me pagaba el beneficiado moriana mayordomo... de la dicha yglesia y con el dicho mayordomo...yo hice cuentas y le di por pagados diez myll maravedises y porque el dicho beneficiado - es muerto y la deuda la debia mando que se paguen los dichos... maravedises a su sobrina... la hija de su hermana por discargo de mi conciencia e porque hubo yerro..." (17).

No son estas las únicas mandas testamentarias que en descargo de su conciencia, Domingo de Uribe, dejó encargadas a sus herederos -para un conocimiento más profundo de este personaje me remito a la pequeña biografía que,sobre el mismo,presento en la segunda parte de este trabajo.

Su irregular conducta llegaría a conocimiento del provisor del obispado, quien le exigió un detallado informe acerca de cómo iban las obras de la iglesia, a la par que ordenaba al mayordomo que le retuviese todo - el dinero que se le adeudase. De nuevo por su testamento sabemos que Domingo cumplió lo ordenado por el provisor, redactando un amplio dictamen ante el escribano Cristobal de Arce -lamentablemente tampoco aparece en - los protocolos de este escribano tal dictamen-, mandando a sus herederos que lo llevasen a Jaén, a la par que solicitaba del provisor la liquidación de lo que aún se le debía y que según él mismo afirmaba "...debenme de la obra y maestria en la dicha yglesia de valdepeñas veynte y quatro - ducados...y es mi voluntad que quatro ducados...se queden en la dicha - yglesia para ayuda de la dicha obra...y los otros veynte ducados vengan a mis herederos...". (18).

Probablemente ya no volvería más a dirigir las obras pues su muerte hubo de producirse entre octubre de 1586 -fecha de su testamento- y enero

del año siguiente, en que su viuda, Catalina de Lara, vendió algunas de - las posesiones que su marido había dejado en Valdepeñas (19).

No obstante, a pesar de la muerte de Domingo de Uribe creo que, como ya he apuntado, las obras del templo irían bastante avanzadas, tal vez no faltaría por hacer nada más que las primitivas cubiertas, pues las actua-- les son muy posteriores, y levantar la torre, que como obra suntuaria y -- costosa hubo de realizarse con posterioridad.

A veces pienso, como hipótesis de trabajo, que,al menos,las actuales bóvedas, muy llamativas por su rica decoración, pueden ser debidas a la - magnificencia del prelado jiennense Fran Diego Melo de Portugal, cuyo pontificado transcurrió a caballo entre los siglos XVIII y XIX y que, por sus disensiones con el cabildo catedralicio, vivió,casi todo el tiempo de su - episcopado,en la finca que los obispos poseían en este hermoso pueblo a cuya iglesia dotó con importantes piezas de culto (20).

Paralelamente junto a la actuación de los hermanos Lizarza y de Domingo de Uribe e incluso antes que ellos, ya teniamos trabajando en esta iglesia a Cristobal del Castillo. Su actividad iría desde 1560 al 1584, en el primer año señalado recibe el poder del mayordomo para cobrar los présta-- mos,ya descritos,y en el segundo otorgó su testamento. Cristobal sería un buen cantero, pero nada más, así, por ejemplo, una de sus mandas testamentarias era que sus herederos cobrasen a Domingo de Uribe 6 reales de 3 bolsores -dovelas- que le había labrado para la iglesia. E incluso repartiría su actividad profesional en otras localidades, así, por ese mismo documento sabemos que había trabajado en Granada y en Jaén.

También junto a este Cristobal del Castillo aparece otro cantero del mismo nombre y apellido, natural de Málaga, trabajando por los años 1559 y 1560. Tal vez sea uno de esos muchos canteros errantes que iban de un lado para otro ofreciendo sus buenos servicios y, sin duda, intervendría en los

comienzos de esta hermosa iglesia, ya que su rastro se nos pierde a partir del segundo año señalado.

Por último, hemos dejado para este momento un importante interrogante, que ya nos planteamos al comienzo de este trabajo, ¿quien sería el autor de las trazas de esta espaciosa iglesia parroquial?. De antemano rechazamos la idea, defendida por algún investigador jiennense, de que las trazas serían dadas en 1539 por el entallador Juan de Reolid, quien, como vimos, participó, junto con dos alarifes en hacer el replanteo urbanístico del municipio. Reolid y sus compañeros se limitarían, sólamente, a señalar sobre el terreno el solar sobre el que en su día se edificaría el templo.

La decisión y la obligación, en última instancia, no sólo de conducir el proceso edilicio sino de dar todos los pasos necesarios para que éste se pudiera materializar era, efectivamente, de la Iglesia y ante ello ¿qué arquitectos o maestros de cantería se ocupaban, hacia 1559 aproximadamente, de los diversos proyectos edilicios promovidos por la diócesis?, básicamente tres. Por un lado Andrés de Vandelvira, quien por esas fechas -1559- en que se inició en serio la edificación de este templo, estaba en la cumbre de su carrera profesional con la obra de la catedral de Jaén. Respecto a una hipotética intervención suya en este templo podemos decir que, si bien el edificio nos ofrece una planta de salón de testero plano, muy similar a la de la misma catedral jiennense, lo cual nos puede llevar a atribuirle la autoria de este diseño; sin embargo otra serie de detalles, como el tipo de pilar empleado o la misma morfología de los contrafuertes, nos inducen a desligarlo del mismo.

En segundo lugar tenemos a Alonso Barba, el discípulo dilecto y predilecto de Vandelvira, quien, aún cuando para esos años ya fuera un hombre maduro -estaría alrededor de los 35 años-; sin embargo, siguiendo al profesor Galera Andreu,-hasta ahora su mejor biógrafo-, su definitivo e

e individualizado despegue profesional no tendría lugar hasta 1575, año de la muerte del gran Andrés de Vandelvira, de quien había sido, hasta ese momento, su aparejador en las obras de la catedral de Jaén (21), y a cuya sombra habia ido progresando profesionalmente. No obstante, no - creo que esta razón sea tan decisiva y concluyente para poder exluirlo, a priori, pues tal vez la jerarquía eclesiástica le pudo encomendar el trazado de este templo el tratarse de una obra de segundo orden, dentro del amplísimo programa edilicio de la diócesis, tendente a dotar de templo parroquial a todos los pueblos necesitados de él. Además, coetáneamente, se iniciaban otros templos como el de Iznatoraf o la parroquia - de Torredelcampo, ya mencionadas, de planta muy similar a éste de Valdepeñas y en los que, de una manera u otra, intervino Alonso Barba.

En tercer lugar tenemos al gran Francisco del Castillo, quien para para esas fechas ya llevaba algunos años de vuelta de Italia y se encontraba realizando algunos trabajos para la diócesis como su intervención en San Ildefonso de Jaén o en la parroquia de San Pedro de Alcaudete. - Precisamente esta última nos puede dar mucha luz para una posible atribución del templo de Valdepeñas a Castillo, ya que nos encontramos con idéntica planta, sólo que en vez de 4 pilares el templo alcaudetense tiene 8. Además los pilares de ambas iglesias son muy similares y el tipo de bóvedas de Alcaudete -vaidas para las naves y de medio cañón para las capillas de la cabecera- son las mismas que propugnamos y propone-- mos, originariamente, para Valdepeñas. Por todo ello pienso que no sería muy descabellado pensar en una posible intervención en la iglesia - de Valdepeñas del gran maestro del manierismo jiennense y, aunque no -- aparezca en el templo, con claridad, ningún rasgos estilístico característico de este artista, debemos pensar que estas notas distintivas se nos muestran, básicamente, en la organización de portadas, ventanas, bó

vedas y en este caso concreto ni los accesos se adornaron con portadas, como es lo normal,ni tampoco las bóvedas son las primitivas.

Finalmente también podemos albergar la sospecha, dado que desde - 1556 está documentada la presencia de Juan de Lizarza en tierras alca-- laínas,de que sea este maestro de cantería,del que tenemos muy pocas noticias, el autor de las trazas. Pues en muchas ocasiones estos maestros de cantería, aún cuando no tuvieran una profunda formación teórica -lo que ha sido bastante normal y frecuente- sin embargo, desde el punto de vista teórico eran verdaderos y auténticos profesionales de la edilicia, levantando, en muchas ocasiones, monumentos de una gran calidad y com-- plejidad, por lo que gozaban de la total confianzan de los patronos o - comitentes, en este caso

N O T A S

1. Ostenta el título de ciudad desde 1917. Rvtº. D. Lope de Sosa. Número, 50. Pág. 51.
2. Con anterioridad habían existido varios intentos fundacionales, pero sin resultado positivo.
3. ANONIMO, 1922. Pág. 71-82.
4. PEREZ RODRIGUEZ, Virginia 1988. Páginas 193-198.
5. ANONIMO, 1922. Página 227.
6. A.H.P.J. Legajo 10538. Folios 91-91 vtº.
7. MORENO MENDOZA, Arsenio, 1984. Página 109.
8. A.H.P.J. Legajo 10538. Folios 118-118 vtº.
9. GILA MEDINA, Lázaro. 1982. Página 19.
10. GALERA ANDREU, Pedro. 1982. Página 18.
11. A.H.P.J. Legajo 10544. Folios 289-94.
12. A.H.P.J. Legajo 10543. Folios 288-89 vtº.
13. IBIDEM. Folio 288.
14. IBIDEM. Folios 107-107 vtº.
15. A.H.P.J. Legajo 4674. Folio 513 vtº.
16. IBIDEM. Folios 88 vtº.-89.
17. A.H.P.J. Legajo 4800. Folio 221 vtº.
18. IBIDEM, Folio 222.
19. IBIDEM. Folios 19 vtº.-20.
20. MONTIJANO CHICA, Juan. 1986. Páginas 174-76.
21. GALERA ANDREU, Pedro. 1982. Páginas 39-68.

E. La portada bolibariana del muro sur del Patio del Archivo del Hospital Real de Granada.

No voy a entrar aquí a analizar la intervención de Martín de Bolíbar en el, recien acabado, Patio de los Mármoles de este importarte y - significativo edificio granadino (1). Sería, por mi parte, pretencioso, máxime cuando investigadores de la significación y de la talla intelectual de la Drª. Félez Lubelza (2) le dedicó, hace ya algunos años, un - detallado y preciso análisis en su sin par monografía sobre este importante centro asistencial y posteriormente ha vuelto a incidir en el tema el profesor López Guzmán (3).

Efectivamente de 1540 al 1550 la Dr. Félez Lubelza prueba documentálmente la presencia y la intervención de este gran maestro de cantería de origen vasco en este elegante patio renacentista del hospital.

A ello añadiremos ahora que, por esos años, Martín de Bolíbar vivía en unas casas situadas junto a la vecina parroquia de San Ildefonso. Tal vez con ello buscaría atender con más diligencia y prontitud su compromiso profesional con el hospital. Sin embargo, a partir de - 1544, en los protocolos granadinos consultados, nos aparece, años tras año, arrendando estas casas de su propiedad (4). Y es que a partir de - tal año, aproximadamente, se trasladaría a vivir a Alcalá la Real, desde donde podría dirigir con más facilidad y comodidad las muchas obras que tenía encomendadas. Pues aparte de ésta de Granada, llevaba a la - par la edificación de la iglesia abacial alcalaína, la cabecera de la - iglesia de Illora, la de Moclín, la primitiva de Alcaudete, etc. -para un conocimiento más profundo de su biografía véase la que presento en - la segunda parte de este trabajo-.

No obstante, lo que realmente nos interesa aquí, al margen de la información dada y de que se haya demostrado su intervención en las arquerías del piso bajo de dicho "cortile" -el alto es de reciente composición-, es que la sencilla portada central del muro sur del Patio del Archivo de dicho hospital debe de ser obra suyo. Pues, aunque no tenemos documento alguno que lo confirme; sin embargo, nos encontramos con un modelo o diseño que Martín de Bolíbar con mucha frecuencia, sobre todo, en los edificios civiles.

Más no sólo podría ser el ejecutor de la obra, en este caso concreto; sino también el autor de las trazas. Lo que se desconoce en el Patio de los Mármoles, para el que D. Manuel Gómez Moreno no da nombre alguno (5); D. Antonio Gallego Burín se las atribuye a Juan de Marquina - (6) y la profesora Félez Lubelza piensa, con mucho acierto, en el gran - Diego de Siloe, amigo y maestro del gran cantero vasco.

En esencia, se trata de un sencillo vano adintelado, con un despiece del dintel en cuña a modo de las dovelas de un arco y que, tanto en - las jambas como en el dintel, se decora con pequeños círculos. Motivo - muy característico de este gran artista, quien lo utiliza en multitud de ocasiones; como, por ejemplo, en las portadas de acceso a la galería alta y baja de las antiguas Casas de Cabildo de la Mota alcalaína y en las de paso al coro alto y al trascoro de la contigua iglesia abacial.

NOTAS

1. Aunque en este trabajo no se estudia la arquitectura civil; sin embargo, por su singularidad, hacemos varias excepciones como la del caso que nos ocupa.
2. FELEZ LUBELZA, Concepción. 1979. Páginas 161-162.
3. LOPEZ GUZMAN, Rafael. 1987. Páginas 601-616.
4. A.N.GR. Sección Histórica. Protocolos de Granada. Escribano Francisco Muñoz y Gaspar del Corral. Folios 810-810 vtº.
5. GOMEZ MORENO, Manuel. 1982. Páginas 338-343.
6. GALLEGO BURIN, Antonio. 1961. Páginas 436-438.

4.2. Los retablos y otras obras sueltas de escultura y pintura

4.2. Los retablos y otras obras sueltas de escultura y pintura.

4.2.1. Introducción: Algunas cuestiones previas.

Acometemos en este apartado el estudio de uno de los capítulos más interesantes de este trabajo de investigación y no, precisamente, porque el número de obras conservadas en la actualidad sea, de por sí, bastante numeroso, ya que sucede todo lo contrario; sino porque, entre otras muchas razones, es uno de los más claros exponentes de la febril y diversificada actividad artística de la Abadía en el periodo objeto de estudio. Así pues, al igual que hemos dicho para la edilicia, en Alcalá la Real viven y trabajan un gran número de buenos artífices de las artes plásticas; por lo que la localidad se vió convertida, a lo largo del quinientos, en un activo y fecundo foco, promotor e innovador de este tipo de obras, abastecedor de trabajos, ideas y genios -recuérdese los nombres de Pedro Raxis o de Pablo de Rojas y de su discípulo Martínez Montañés- no sólo a los territorios que conformaron la jurisdicción eclesiástica de su Abadía, sino que se rebasó con creces el marco geográfico de la misma.

No obstante, no queremos incidir en estas ideas, pues ya se le han dedicado algunas líneas en los capítulos precedentes y volveremos a incidir en ello en la segunda parte de este trabajo. Sólo queremos aclarar, por cuestiones metodológicas, que, aunque hubiese sido mucho más lógico incluir los retablos al estudiar la arquitectura, pues evidentemente son arquitecturas, construidas por lo general con materiales menos consistentes; sin embargo, como en su proceso de elaboración muy rara vez intervinieron los artesanos de la edilicia sino escultores, tallistas, pintores -los artistas de las artes plásticas-, por esta razón los incluimos en este apartado. Es más, salvo un retablo muy concreto, proyectado por Ginés Martínez de Aranda, en ningún otro caso hemos documentado

por estas tierras, que el diseño general de algún retablo, es decir su traza, se deba a un técnico profesional -a un arquitecto como era lo normal-; sino que sólo se hace referencia al pintor, entallador, escultor, etc, que lo realizaban; por lo que sospechamos que, en el fondo, sean ellos los creadores totales de estos conjuntos. Y es que, en última instancia, el retablo para el comitente no es, en la mayoría de las ocasiones, nada más que el marco, el armazón o la estructura arquitectónica, más o menos lujoso y complicado, donde desarrollar a través de imágenes de escultura o de pintura un variado programa iconográfico de tipo religioso, pensado y planificado de antemano y con una clara intencionalidad catequética o devocional. Mientras que para el fiel creyente, aún cuando valorasen positivamente la tramoya arquitectónica del mismo, poca consideración le merecía en si misma considerada, sino era en función de que a través de ella se podía ilustrar en las verdades de su credo y en otros casos, porque con su grandeza y riqueza, servían para potenciar y realzar alguna imagen religiosa de su especial predilección y devoción.

El tema en sí es tan apasionante y fundamental que nos llevaría a hacer un estudio preliminar acerca de los orígenes, génesis y desarrollo del retablo del quinientos; poniendo especial énfasis en las distintas tipologías, motivos iconográficos, autores, escuelas, etc. de los grandes retablos andaluces, que están más o menos documentados, como el de Carmona, (Sevilla); el de San Mateo de Lucena, (Córdoba); el de Santa María de Medina Sidonia, (Cádiz); el de San Jerónimo de Granada, etc., por fortuna aún conservados; mientras que otros, como el de Constantina y Cazalla de la Sierra en la provincia de Sevilla o Huelma y Bailén en Jaén, por desgracia han desaparecido. No obstante, deliberadamente, renunciamos a tal objetivo que nos llevaría demasiado lejos y porque además, tales interrogantes, bien en

su totalidad o incidiendo con particular interés en alguno de ellos, han sido estudiados, entre otros, con singular acierto por los profesores D. Juan José Martín González (1), D. Domingo Sánchez-Mesa Martín (2) y últimamente, por lo que respecta a Jaén, por Dª. Mª. Luz Ulierte Vázquez (3).

Por ello sólo nos fijaremos en aquellos aspectos que, dentro del ámbito geográfico objeto de estudio, o bien sobresalen por aparecer con reiterada frecuencia o bien porque contradicen la norma general. Así pues siguiendo esta línea destacaremos:

A. La pobreza de obras llegadas a la actualidad. Esta sería, sin ningún género de dudas, la primera característica a señalar. Tal adversidad que, como ya vimos, es también propia de la arquitectura; por lo que respecta a las artes plásticas -ya de por si menos duraderas- adquiere, incluso, tintes realmente dramáticos. Mas no queremos volver a incidir en este tema. Unicamente advertiremos dos hechos significativos: en primer lugar que si la Abadía -y no pensemos nada más que en su templo mayor- conservase tan solo parte de su obra artística documentada; su patrimonio, hoy día sería uno de los más numerosos y variados de toda la diócesis de Jaén, y en segundo lugar que esa drástica expoliación de su patrimonio artístico, fruto de tantos y tan adversos momentos históricos, no sólo es una lacerante realidad en el caso alcalaíno, como se puede desprender de anteriores comentarios; sino que, incluso, en otros municipios adquirió aún tintes más dramáticos y apocalípticos. Así, por ejemplo, sucede en Castillo de Locubín, donde, dentro del campo de las artes plásticas, practicamente no queda casi nada anterior a la Guerra Civil.

B. Los artífices y los gremios. No poseemos ningún documento que nos ayude a cuantificar el número de personas dedicadas a las Bellas Artes a lo largo del siglo XVI; sin embargo, como se verá a posteriori, la nómina excede con creces a la de una ciudad andaluza de tipo medio como -

era esta. Evidentemente tan numeroso plantel responde no sólo a las necesidades de la propia ciudad, de los territorios jurisdiccionales de la misma Abadía; sino, incluso, de las localidades vecinas -no olvidemos que es en este siglo cuando, tras la toma de Granada, se levantan, amplían y enriquecen las iglesias de esta amplia zona-.

No obstante, por la documentación consultada hemos podido constatar en el mundo laboral alcalaíno dos hechos dignos de ser comentados: por un lado observamos una desleal competencia entre los artistas, lo que redundadará en beneficio de los comitentes y en el propio perjuicio de los artistas; en este sentido dos hechos se pueden aducir como ejemplo; por el primero, que tiene lugar en 1568, sabemos que, ante la noticia de la muerte del conflictivo Principe D. Carlos, la Ciudad le pide a los hermanos Melchor, Pedro y Nicolás Raxis que den las trazas y evalúen los costos del túmulo funerario, que se ha de levantar en la iglesia mayor alcalaína para sus honras fúnebres; los hermanos realizan el encargo, fijando su importe en 120 ducados. Sin embargo, tras una concurridísima subasta en la que compitieron carpinteros, entalladores, ensambladores, se remató en Nicolás Raxis, pintor y entallador, por 50 ducados. Es decir 70 ducados -el 58'4 por 100- menos de lo presupuestado (4). El segundo -ejemplo- tiene lugar años más tarde, concretamente en 1575; por él, el provisor de la Abadía deba en pública almoneda la realización de una imagen de talla y bulto de Santa Quiteria; la cual, tras otra concurridisima puja, se remató en 19 ducados; pero los hermanos Melchor, Pedro y Nicolás -quienes probablemente habían dado las condiciones del trabajo- piden y lo consiguen que por esa misma cantidad se le adjudique a ellos (5).

Mas no solamente se da esa desleal competencia, sino que también -y es la segunda nota a destacar- a veces nos encontramos con que un ar

tífice, especializado en una determinada materia, concurriera y realiza ra obras de otro tipo. Así, por ejemplo, Pedro Sardo, el Viejo, -el primer eslabón de la familia de los Raxis-, quien en esencia era pintor, o al menos así aparece titulado en la mayor parte de los documentos, no - sólo contrata trabajos de pintura, sino que en otras muchas ocasiones - nos lo encontramos realizando obras de esculturas. Muchos casos se podrían aducir al efecto; sin embargo, sólo vamos a escoger dos altamente significativos. Por el primero se comprometía en 1559 con la cofradía - de Santa Ana a realizar y dorar para su ermita una imagen de bulto -- con su tabernáculo (6). Ante esta realidad cabe preguntarse: ¿Pedro contrataría la obra personalmente y a posteriori, como era lo normal, buscaría un imaginero que le ayudara en la labor escultórica?, creemos que no y, aunque así lo hizo en otros trabajos de más envergadura, en éste y en otros similares de menor amplitud sería él,quien, a lo sumo ayudado por su taller familiar saldría al frente de todo. Es decir nuestro - hombre, como buen renacentista, sería un hombre polifacetico y para demostrarlo recordemos que al hacerse el inventario de sus bienes (7) en 1586 se registraron varias "hechuras" de santos junto a colores, bastidores, etc. El segundo caso, que tiene lugar en 1571, es mucho más ilustrativo, por él los hermanos Pedro y Nicolás Raxis se comprometen a hacer un retablo autotitulándose a la vez en el documento como pintores y entalladores.

De nuevo surge otro interrogante: ¿qué papel tuvieron los gremios alcalaínos y cual fué su fuerza y autoridad en el mundo laboral del quinientos?. Como obviamente se deduce de toda la documentación aportada,- podemos decir que si en realidad existieron en este territorio -ni una sola vez aparecen mencionados,ni tampoco sus ordenandas-, su presencia y

efectividad hubo de ser bastante pobre. Esta realidad que, como veremos, también se puede aplicar al campo de la edilicia, viene a romper unos postulados que hasta ahora se venían teniendo como ciertos. A saber, el riguroso control de estas corporaciones en su campo concreto de actuación.

No negamos que tales extremos se hayan dado en otros lugares y en otras circunstancias; sin embargo, en este caso concreto, a lo más que quedaron -estas corporaciones- sería en asociaciones religiosas, auténticas cofradías, donde al fin eminentemente espiritual hay que sumar, en algunas ocasiones, un carácter asistencia de ayuda al cofrade necesitado. Incluso, si traspasaron este cometido, adentrándose en el terreno laboral, la laxitud o el hacer la vista gorda, como ha demostrado el Prof. Fernando Marías para la edilicia del quinientos en Toledo (8) y la Profª. Ulierte Vázquez para las artes plásticas en Jaén (9), serían la norma más corriente de su actuación.

Tal vez esa "manga ancha", en este caso concreto, pueda tener su justificación más remota en que, como zona de rigurosa frontera con el reino de Granada, toda la población en general y el artesanado en particular gozó de más libertades que los vecinos de otros territorios del reino de Castilla. Mientras que su explicación más inmediata estaría en función de que la febril actividad artística que se genera en toda la Abadía, tras el 1492, va a originar que la demanda de artesanos en un principio sea mayor que la oferta, por lo que esas libertades que se venían disfrutando desde antaño serían al menos toleradas. Y aunque a partir de la segunda mitad del siglo XVI esa ecuación se invierta; sin embargo, como es lo normal, la costumbre se había hecho ley.

Ello no es óbice para que sea en el taller, que gira en torno a un consagrado maestro con sus oficiales y aprendices, donde se origine y se

haga - la obra de arte. Tal sistema,que, de una forma más o menos oficiosa, ha venido funcionando hasta el presente siglo, era la fórmula más -- adecuada y válida para transmitir a las nuevas generaciones los secretos de la profesión. Normalmente mediante una enseñanza basada en la praxis, pues sólo en el campo de la edilicia se le daban al aprendiz algunos conocimientos teóricos de gramática y aritmética.

En este sentido son varios los contratos de aprendizaje que tenemos documentados; incluso varios de ellos del mismo Pedro Sardo, como el de 1532,por el cual, con tal fin,admitía al huérfano Juan, menor de edad - (10).-Mas no sólamente se obligaba a enseñar su oficio a jóvenes (en realidad adolescentes), sino que el mismo, consciente de sus limitaciones - profesionales y tal vez, también, buscando el que en su taller familiar se dominase todos los campos de las artes plásticas y de la retablística, pone a sus hijos como aprendices con los mejores maestros del momento; - así por ejemplo en 1550 coloca a su hijo Pedro con el pintor de imaginería, vecino de Jaén, Antonio Sánchez Ceria y en este mismo sentido se moverá su hijo Melchor Raxis-.

No obstante, no voy a entrar a estudiar con detalle estos contratos de aprendizaje, pues casi todos ellos responden a un mismo planteamiento y, además, el tema ha sido estudiado recientemente por la Profª., ya citada, Dª. Mª. Luz Ulierte Vázquez (11). A modo de breve resumen señalaremos que la edad normal para entrar de aprendiz iba de los 13 a los 15 - años, el periodo concertado era de 3 a 6 años; durante los dos primeros años el aprendiz serviría al maestro en todo lo que le mandare -más o menos vendría a ser un servidor de la casa- y durante los 3 ó 4 años últimos sólo le ayudaría en todo lo relacionado con su oficio. En contrapartida el maestro se comprometía a mostrarle los secretos de su oficio, a proporcionarle una vida agradable y cómoda (...darle buena vida que la pueda llevar...) y al final de dicho periodo una muda de ropa completa.

C. Los materiales: Para los retablos y para la imaginería el material preferido era la madera, incluso toda la pintura conservada es - oleo sobre tabla. Madera que, según el tipo de obra de que se trate o - las circunstancias del trabajo a realizar irá pintada, dorada, estofada o en encarnación. Sólo conocemos un caso en el que se usó la piedra -de la cantera blanca de Alcalá la Real- se trata del grupo escultórico que, hacia 1577, hicieron los hermanos Melchor y Miguel Raxis para la Fuente Santa de Loja. -Aunque, evidentemente, de este material serían todas - las obras que, como estas, iban en algún exterior-. En definitiva,tanto para imágenes exentas como para relieves, retablos e incluso para obras de lo que llamamos "arquitecturas efímeras",como pueden ser los túmulos funerarios, el material por antonomasia era la madera, seca, sin tea, - ni cárcoma, ni nudos "...para que asiente bien la pintura y si algún nudo llevare ha de ser pequeño..." (12).

No obstante, muy frecuentemente advertimos en los documentos una - distinción en el tipo de madera a utilizar por el artífice en función - de la categoría del trabajo. Así pues, mientras que para la imaginería se exigía, normalmente el empleo de maderas de más calidad como el no-- gal e incluso es frecuente en Alcalá la Real el moral, para las estructuras arquitectónicas de los retablos se consiente el uso del pino.

D. Tipos de retablos: Aunque son muy pocos los retablos que nos han llegado a la actualidad, concrétamente 3; a saber: el retablo ma-- yor de la parroquia de Ntrª. Srª. de la Asunción de Priego de Córdoba y en Alcalá la Real, el de la Virgen de las Angustias en la iglesia de - Santa Ana y él de San Marcos en su ermita -él de Santo Domingo de Silos, de la alcalaína iglesia de las Angustias, es una composición moderna, hecha a partir de piezas de otros retablos desaparecidos. Sin embargo, a

través de ellos y de las puntuales descripciones,que nos ofrecen algunos documentos, podemos aproximarnos a conocer los distintos modelos de retablos.

Casi todos ellos entran dentro de la corriente manierista, aunque en alguno, sobre todo en el de Priego, la influencia plateresca,en lo que se refiere a su diseño arquitectónico, es muy fuerte.

El tipo más usual es el que el Prof. Hernández Diaz llama de batea, un simple y alargado rectángulo sin ninguna unificación general para todo el conjunto, es decir sin guardapolvo, y con un mayor desarrollo de su sentido vertical que del horizontal -nota típica del manierismo-.

Adentrándonos con más detalle en su planificación arquitectónica,diremos que, en líneas generales, el retablo alcalaíno de la segunda mitad del quinientos presenta un sencillo banco, más o menos desarrollado, decorado con relieves, pinturas u otros motivos como grutescos, y montado sobre la misma mesa de altar -generalmente de albañilería- cuando se trata de un retablo de pequeñas dimensiones o sobre un alto zócalo -normalmente de marmol-, cuando su anchura es mayor, como sucede en el de Priego. Sobre el banco un amplio rectángulo -o cuerpo rectangular- dividido en 3 calles por columnas,-no suele haber entrecalles salvo en los de mayores dimensiones-. Las calles laterales presentan dos pisos en altura y para representar los motivos iconográficos se amplea la pintura, mientras que la calle central -más ancha que las anteriores- no suele estar dividida en dos pisos, con lo cual nos queda un amplio espacio -bien plano,bien una hornacina- donde la iconografía se puede desarrollar con mayor amplitud y claridad. Remata el conjunto un ático, constituido, frecuentemente, por un solo cuerpo entre aletones o, a veces, los aletones se llevan a los extremos originando una pequeña calle lateral a cada la-

do, aunque tanto en un caso como en el otro, la iconografía se representa mediante pinturas. Corona el ático un frontón triangular o curvo, donde - en pintura o escultura, va el Padre Eterno.

Este esquema, de clara ascedencia clásica, pues, en lineas generales, nos recuerda un sencillo arco de triunfo, es el que aparece con más fre-- cuencia y no sólo en los -retablos- conservados, -en el de Santa Ana o de San Marcos e incluso en el mayor de Priego, si bien aquí su estructura, - como en su momento se verá, está más cerca del retablo plateresco, tipo - casillero, que del propiamente manierist- ; sino también en aquellos de - los que conservamos su descripción documental. Así por ejemplo éste sería el modelo que seguirían los hermanos Pedro, Nicolás y Miguel Raxis en el retablo que contrataron en 1576 para la capilla de las hermanas Ana y Margarita Gutiérrez en San Francisco de Alcalá la Real (13).

Es precisamente en la calle central de este tipo de retablos, que - muy bien podemos denominar, siguiendo al Prof. Martín González, retablo-- fachada (14), donde nos podemos encontrar algunas variaciones o alteraciones, en funcion de que aparezca uno o dos pisos y de que se dediquen o -- bien a escultura o a pintura. En el caso de mantenerse los dos pisos lo - más normal es que ambos estén dedicados a relieves, así sucede en él, desaparecido, retablo mayor de San Francisco de Loja; aunque tambien se puede dar el caso de que en un piso vaya pintura y en el otro escultura, tal sería el caso del retablo que en 1606 se comprometieron a hacer Pedro Raxis y Alonso de Morales para la capilla de enterramiento que en la igle-- sia del Rosario tenía Dª. Ana de Jamilena. Y también es normal el que -- la calle medial esté dedicada a pintura.

No obstante, como ya se ha insinuado, el modelo más frecuente es el que unifica los dos pisos de la calle central, creando un amplio espacio

donde va o bien un relieve o, sobre todo, una imagen de bulto dentro de una hornacina, más o menos desarrollada y decorada. Esta modalidad, que podemos denominar retablo-tabernáculo, tanto en un caso como en el otro destina este lugar al motivo iconográfico básico y fundamental.

Otro tipo de retablo -el segundo-, de menores dimensiones que el -primero,y que nos aparece con alguna asiduidad en los documentos, es el que llamamos de cuerpo único. Modalidad que, con mucho más rigor no sólo en su organización arquitectónica sino también en el desarrollo de -su programa iconográfico, tendrá un amplio desarrollo con posterioridad, en especial a partir del Greco y de su hijo y, en especial, para las capillas de enterramiento de los particulares. En esencia su esquema arquitectónico se diferencia del anterior en que no existe nada más que una -sola calle -la central- flanqueada por columnas -una a cada lado-; sobre ellas un entablamento,coronado por un frontispicio sobre el que se coloca un calvario y en cada uno de sus extremos, coincidiendo con el eje de las columnas, un ángel con un candelero. Tal ordenación origina una amplia superficie en el centro, donde,bajo un arco, suele ir un tablero con un hermoso relieve o una imagen de bulto, con el tema iconográfico -preferido por el comitente. Programa iconográfico que se completa con -otras figuras -medias tallas- adosadas a la rosca del arco, en las enjutas, etc., -precisamente en esto último creemos que reside su carácter -arcaizante-. Este modelo, que también llevaría su banco, y que como el tipo anterior, así mismo, podemos denominar retablo-portada, sería el diseño que se obligó a hacer en 1568, aunque luego en realidad no lo realizó, el enigmático entallador Jusepe de Burgos para la capilla que, en la iglesia de San Francisco, tenían las hermanas Ana y Margarita Gutiérrez.

Por último también tenemos documentada la existencia en estas tie--

rras de la Abadía de un ejemplar de retablo-rosario; tipología que, según el Prof. Martín González, aunque de ascendencia medieval y de origen germánico, se perpetuó en España. No podemos decir nada de su arquitectura, pues también ha desaparecido; sólo confirmaremos que su elemento fundamental era un gran tabernáculo central -caja- para el cual, en 1577, los hermanos Miguel, Melchor, Pedro y Nicolás Raxis se comprometieron a hacer una talla de la Virgen del Rosario y pintar -alrededor del borde externo de dicho tabernáculo- al temple y en un círculo, cada uno de los misterior del rosario, -en la parroquia de la vecina localidad de Pinos Puente se conserva, aunque de factura muy posterior, un interesante retablo de este tipo, donde los 15 misterios, cada uno dentro de un círculo, originan un hermoso óvalo exterior, que orla la imagen de la Virgen del Rosario, advocación mariana de tanto arraigo y difusión en España-.

E. La iconografía: Vamos a dedicar nuestra atención preferentemente a la de los retablos, no sin antes advertir que al contrario de lo que acontece en la diócesis de Jaén, donde, según la Profª. Ulierte Vázquez (15), en sus retablos prima la labor del ebanista -el tallista- sobre la del imaginero; aquí, en la Abadía, al igual que sucede en Granada, la iconografía y en consecuencia, la escultura y la pintura, adquieren una mayor preponderancia y desarrollo.

En líneas generales podemos decir que según quien sea el patrono de la obra así será la dirección ideológica que se le imprima a su programa iconográfico. Así pues cuando se trata de un retablo encargado por un particular, al menos, en sus calles laterales no hay un orden lógico en el desarrollo de su programa iconográfico; es decir el comitente no pretendía exponer los temas más importantes y transcendentales del cristianismo -esa función la deberá de asumir el retablo de la capilla mayor-,

sino que pedía la presencia de aquellas advocaciones -santos y santas- de su especial predilección. De este modo, en el primer modelo de retablo -propuesto -banco, amplio cuerpo central con tres calles y ático-, en las calles laterales nos aparecen, con relativa frecuencia una serie de santos, como San Antonio Abad, San Roque, Santa Lucia, Santa Agueda, San Jerónimo, etc., todos ellos muy populares y venerados por su especial patrocinio sobre cualquier aspecto importante de la vida cotidiana, -a fin de cuentas son devociones interesadas-; mientras que la calle medial -tenga uno o dos pisos- o bien se dedica al santo más querido o venerado por el comitente o -y es lo más frecuente- a rememorar aquellos episodios más sobresalientes de la vida de Cristo, -el Nacimiento, la Epifanía, el Bautismo-, con especial incidencia en los de la Pasión -la Flagelación, el Ecce Homo, el Descendimiento, etc,- o a aquellos momentos claves de la vida de la Virgen -la Anunciación, la Asunción etc.,-. En tanto que el ático no siempre suele ir un calvario completo -a saber la deesis bizantina-; sino que,en algunos casos,se reserva a algún gozo de la Virgen -normalmente la Asunción coronada-. Finalmente el interior del frontón se dedica al Padre Eterno, bien en talla o en pintura, pero siempre de medio cuerpo. Como ejemplos,de todo lo que acabamos de decir, citemos: él de la Virgen de las Angustias en la iglesia de Santa Ana,de los retablos conservados y de los no conservados,él del clérigo D. Pedro López de Baena.

En cambio en el retablo de la capilla mayor, normalmente el más grande e importante de todo el templo, cuya financiación corría a cargo del mayordomo de la fábrica, -contando con el socorro de las cofradías, de los fieles, etc.-, el programa iconográfico desarrollado buscaba, sobre todo, ilustrar al fiel en la vida de Cristo -base,fundamento y razón de ser de la Iglesia-, o en aquellos episodios de la vida de la Virgen o de

aquellos personajes -apóstoles, evangelistas, etc.- estrechamente vinculados a su misión salvadora. En este caso el ejemplo más perfecto puede ser el retablo mayor de la Asunción de Priego. Por lo demás, no vamos a incidir en la iconografía de los otros modelos de retablos propuestos, - pues al ser ejemplos muy puntuales serán estudiados en su momento oportuno.

F. La decoración de los retablos: Tampoco nos vamos a detener, - excesivamente, en este apartado, ya que al no ser nada más que 3 los retablos conservados, preferimos hacerlo en el momento en que se aborde el estudio de cada uno de ellos.

No obstante, en líneas generales, podemos decir que de todos ellos sobresale en este sentido, el de Priego y no sólo por la enorme calidad intrínseca de su decoración en sí -lo que está exigiendo la intervención de un gran artista, sino también -y esto es igualmente muy importante- - por su enorme variedad.

Los dos conservados en Alcalá la Real -él de Santa Ana y él de San Marcos-, aparte de ser de reducidas dimenciones, con lo cual queda poco espacio para las fantasias decorativas; estilisticamente son de un renacimiento más avanzado con lo cual el artífice ha ido suprimiendo, deliberadamente, todo aquel ornato que pudiera enmascarar o desvirtuar la pureza de líneas de su arquitectura. No obstante, diremos que en todos ellos domina la policromía de oros; en unos lugares, como pueden ser las cornisas de los distintos entablamentos, dejando el oro limpio; en otros, como en los fondos de las hornacinas -siempre coronadas por conchas al estilo siloesco- pintado sobre el oro a pincel: angeles, motivos vegetales -rosetas, hojas de trebol, etc.- o geométricos -círculos, cuadrados, -- triángulos, etc.- y sólo en él de Priego -el primero en el tiempo- nos -

aparecen la más variada de grutescos en los frisos y en los himoscapos - de las columnas -el tercio inferior del fuste-; además de escudos con -- sus tenantes, tarjas en relieve entre angelitos; mientras que la estofa queda reservada, en todos los casos, a la imaginería.

G. Los contratos: Son bastantes los comoromisos que hemos encontrado en los protocolos notariales, bien contratándose una obra aislada -normalmente de escultura-, bien un trabajo de más altos vuelos -como - puede ser un retablo o el proyecto de decoración pictórica de unas bóvedas, de una capilla etc. No obstante a pesar de esta gran diversidad de documentos, hay una serie de notas comunes a todos ellos que conviene -- que comentemos. Así pues, en primer lugar, hasta los más mínimos deta--- lles del trabajo quedaban recogidos en el contrato y obligaban al artífice, incluso, con las penas más duras. Lo cual es una prueba evidente de la poca consideración que en aquel momento y en aquel medio socio-laboral disfrutaban estos artesanos de la madera o del pincel -el plantea--- miento puede tambien valer para la edilicia-. Y para ratificar nuestro - aserto vamos a comentar un hecho que, aunque no se da con mucha frecuencia, es, sin embargo, sumamente contundente y claro en este sentido; de esta manera en algunos encargos, debidos a la Iglesia, a alguna cofradía o asociación pública, aún cuando al formalizarse el contrato se fijase - un precio inicial al trabajo a realizar,-cantidad que se iría dando al - artista a lo largo de la realización del mismo, normalmente 1/3 al comenzar, otro tanto medio hacer y el resto una vez acabado-; sin embargo, el coste definitivo sería establecido a tasación por dos oficiales, exper-- tos en la materia -uno por cada una de las partes-, señalándose -y aquí está lo realmente importante- que si el precio definitivo, acordado por los dos tasadores, fuese mayor que la cantidad que ya tenían recibida -

los artistas, éstos renunciaban a la diferencia en beneficio de la iglesia o de la cofradía en cuestión; más, si, por el contrario, la cantidad, que habían recibido, superaba a lo evaluado por los dos tasadores, en este caso se obligaban a devolver la diferencia. Así de esta manera se preveía en el contrato por el cual Pedro Raxis y Ginés López se obligaban a pintar las escenas y dorar el retablo mayor de Priego.

En definitiva, todo quedaba perfectamente "abrochado" por el comitente: tanto el tipo y cualidades de la madera a utilizar en el trabajo; su desarrollo arquitectónico, -aunque se parte, como se ha insinuado, del principio de que el artista hará su trabajo de acuerdo a "ciertas y condiciones"; sin embargo no hemos encontrado ningún diseño, ni tampoco con el nombre de ningún autor-; cuál sería su iconografía -lo que sí se suele especificar con todo detalle-; su decoración final; las medidas que tendría cada una de las partes del mismo; el tiempo que se emplearía en su ejecución; qué cantidad de dinero y en cuantos plazos se le abonarían; cómo se fijaría el precio final, en el caso de que se contratase a tasación; qué penas se le impondrían al artista de no cumplir lo estipulado; etc.

Por lo que respecta a la adjudicación de los trabajos, diremos que cuando el encargo procedía de la Iglesia, cofradía u organismo público -léase, por ejemplo, ayuntamiento- su adjudicación se solía hacer o bien pregonando la obra por las ciudades vecinas y rematándosela a aquel artista que, en pública almoneda, se comprometería a hacerla por un precio más bajo. De esta manera contrató la Ciudad en 1568 el túmulo para las exequias fúnebres en honor del Príncipe D. Carlos o el retablo de la capilla de la cárcel y el provisor de la Abadía la imagen de Santa Quiteria para la iglesia de la Veracruz. O bien -y es lo más frecuen

te, en este ámbito geográfico, cuando se trataba de un trabajo financiado por un particular-, mediante contratación directa con el artista en cuestión. En este segundo caso el importe del trabajo sería una cantidad fija de dinero, preestablecida de antemano en el contrato, aunque si se -- trataba de una obra de mayor envergadura se fijaría al final de su realización mediante tasación.

Sin embargo, anotemos que, en algunas ocasiones, no se contrataba - la obra en su integridad, ni en un solo contrato, -el marco arquitectónico, la imaginería, la pintura, la decoración del conjunto, su ensamblaje y asiento en el lugar señalado-; sino que muchos retablos, en especial - los más grandes, debido a su complejidad son fruto de varias etapas. Por lo que estos magnos escenarios arquitectónicos, normlamente, no se montaban en su emplazamiento definitivo hasta estar totalmente acabados, incluida su decoración. En consecuencia, unas veces, no se contrataba nada más que su arquitectura, quedando el maestro obligado a dejarlo en blanco -en yeso-, sobre el que se le daría después el dorado. Tal es el caso del retablo que en 1615 el ensamblador Juan Sánchez Montañés se comprometió a hacer para la cofradía de la Virgen del Rosario de Priego de Córdoba (16).

En otras ocasiones -las más frecuentes-, se contrataba a la vez la - labor arquitectónica y la imaginería; este sería el caso del retablo que en 1568 el entallador Jusepe de Burgos se comprometió a hacer para las - hermanas Ana y Margarita Gutiérrez (17) y lo mismo sucedió, como en su - momento se verá con el mayor de Priego.

Tal dilación en completar el diseño proyectado puede tener una doble explicación: o bien porque los recursos con que se financiaban estas grandes máquinas ornamentales, como eran los donativos de los fieles, de

las cofradías, de las mandas testamentarias, no bastasen; o bien como medida preventiva, pues de esta manera el patrono se aseguraba de que todas las labores del retablo se realizasen con las debidas garantías. Esta es la razón por la que, en la mayoría de los contratos, se preveía que, antes de dorarse y asentarse el retablo en cuestión, debería de ser inspeccionado por algunos expertos en la materia, quienes dictaminarían si las labores efectuadas estaban bien hechas y si las maderas utilizadas se ajustaban a las previstas en el contrato.

4.2.2. La labor artística de los Sardo Raxis.

Antes de adentrarnos a estudiar las pocas obras existentes en la actualidad y que, muy bien, se le pueden atribuir a esta familia de artistas -una más de las muchas estirpes familiares dedicadas a las Artes en el quinientos, como los Masip, los Hernán Ruiz, los Maeda, etc.-; no está de más que hagamos algunas observaciones -que o ya han sido anunciadas de antemano o que se analizarán en la segunda parte de este trabajo-. Así pues, comenzaremos diciendo que de la amplia descendencia artística de Pedro Sardo, el Viejo -el fundador de la dinastía- sólo nos interesa aquellos descendientes que desarrollaron su labor profesional en las tierras de la Abadía: a saber sus hijos Melchor, Pedro, Nicolás y Miguel Raxis y su nieto Melchor, hijo de Melchor, -por esta razón los llamaremos los alcalaínos-; los demás salieron fuera de este ámbito eclesiástico, -objeto de nuestro estudio, -Pablo de Rojas trabajó, fundamentalmente en Granada y los hijos de Melchor, Pedro Raxis y Gaspar Rages, quienes se establecieron, el primero en Granada y el segundo, tras un periodo de formación en esta ciudad, en Sevilla. De ahí que, si en alguna ocasión nos aparecen en los documentos consultados -testamentos, codicilos, parti---

ciones de bienes, etc.- lo es por motivos familiares y en muy pocas ocasiones por motivos profesionales.

Además ellos -los alcalaínos-, cuya actividad profesional rebasa con creces la segunda mitad del siglo XVI -la primera obra documentada es de 1550 y la última de 1606-,coparon casi toda la producción en este campo de las Bellas Artes y no porque no hubiese otros pintores o entalladores que le pudiesen restar contratos -en esas mismas fechas hay documentados en Alcalá la Real algunos pintores como Francisco Hernández, cuñado de Pedro Sardo, el Viejo; Alonso de Morales; Juan de Salamanca; Rodrigo de Figueroa; Pedro Cobo, etc., o entalladores,como Jusepe de Burgos; Juan Sánchez Montañés; aunque los trabajos que de ellos tenemos documentados son más que esporádicos y casi siempre en relación con los Raxis Sardo-; sino porque al constituir esta extensa familia una amplia sociedad laboral, capaz de abarcar todas las parcelas de las artes plásticas y de la retablística; por ello podrían responder más satisfactoriamente que otros a cualquier trabajo que se le encomendase, por complejo que fuese. Lo cual inspiraría a los patrocinadores de estas obras una gran confianza y garantía de que sus encargos se harían bien.

De ahí que, la mayoría de las obras documentadas, salvo casos muy aislados y concretos -normalmente trabajos de poca envergadura- estén realizados en mancomunidad. Por lo que resulta muy difícil de précisar cuál sería la especialidad concreta de cada uno de ellos. Es más, según sea el trabajo a realizar, así figurarán en el documento como pintores o como entalladores e, incluso, ambas cosas a la vez, lo que viene a complicar aún más las cosas.

No obstante, después de un minucioso estudio de los contratos, hemos llegado a la conclusión de que el padre, Pedro Sardo, en esen--

cia sería pintor, aunque, como buen renacentista, en algunos momentos tam-- bien manejaría la gubia con soltura. Sus hijos Pedro y Miguel sobresaldrían en la pintura y en la policromía de imágenes; Melchor en la escultura y Nicolás en las dos, igual que su sobrino Melchor; si bien el primero -Nicolás- no hubo de ser un artista muy capacitado, sino que, por su menor soltura y talento, desarrolló su actividad profesional a la sobra de su familia, en - especial de su hermano Pedro.

A. Retablos conservados atribuibles.

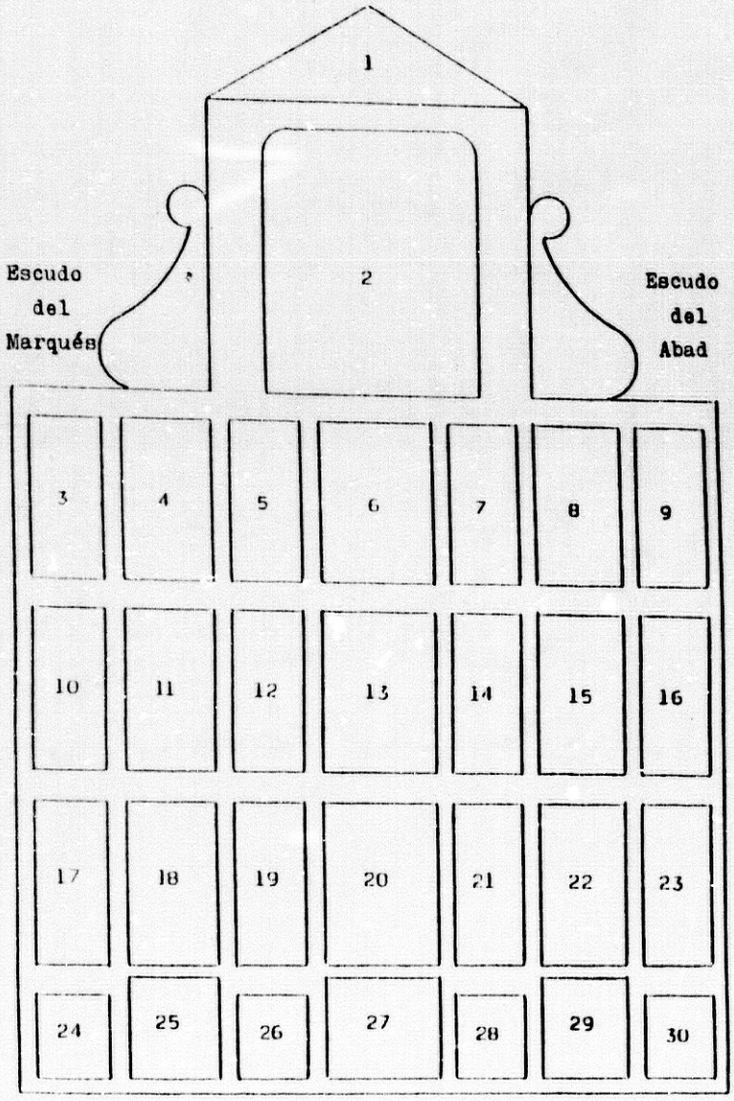
A.1. El retablo mayor de la Asunción de Priego.

Obra maestra en su géner del renacimiento andaluz; pieza única y singular por su feliz combinación de arquitectura con escultura y pintura. Sin duda es la pieza más sobresaliente de todas y no sólo de esta localidad cordobesa, donde por fortuna sus numerosas iglesias conservan aún muchos y muy buenos retablos -en su inmensa mayoría barrocos-; sino incluso de todo el - ámbito eclesiástico de la antigua Abadía alcalaína. Hasta tal punto que, - por derecho propio, puede iniciar y conformar, junto al de Santa María de - Carmona, (Sevilla), ese importante y transcendental conjunto de retablos manieristas andaluces que nos han llegado a la actualidad y que ya hemos mencionado -el de Lucena, Medina Sidonia, San Jerónimo de Granada, etc.-, donde los artistas, las ideas, los programas iconográficos, las conexiones estilísticas, etc., entre una y otra Andalucía -la Oriental y la Occidental- viajan, se hermanan y se fusionan en el más feliz maridaje, dando como re-- sultado final estos extraordinarios frutos, que tanta repercusión tendrán - en el barroco.

Más a pesar de la singularidad y enorme categoría artística del reta-- blo mayor de Priego, ya anticipada hace algunos años por el inolvidable D. Diego Angulo Iñiguez (18), tenemos que reconocer que no son muchos los -- trabajos, donde de una manera concreta y profunda, se aborde su estudio.

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE PRIEGO DE CÓRDOBA. S.XVI

(Según LAZARO GILA MEDINA)



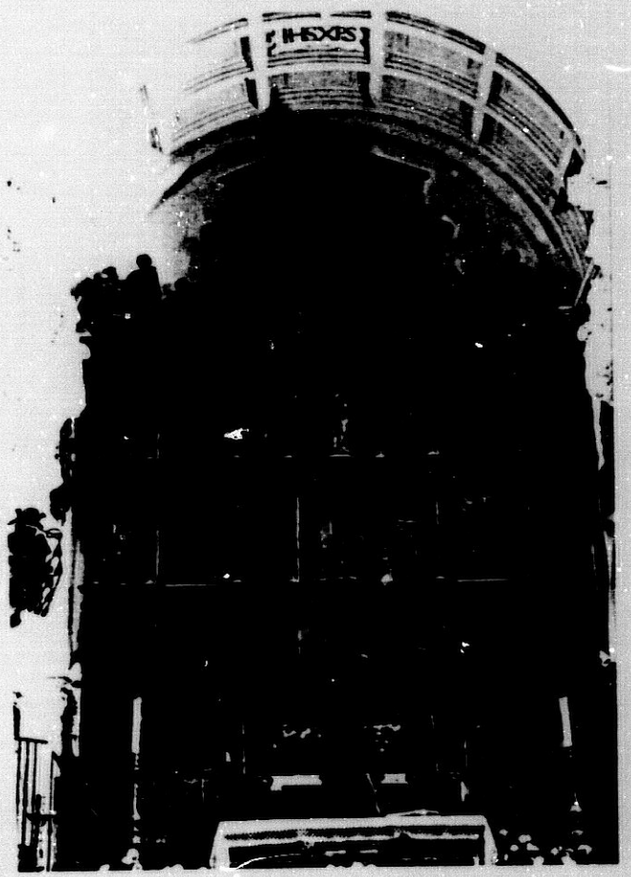
1, Padre Eterno
2, un Calvario completo
3, Apóstol
4, Cristo con la cruz a cuestas
5, Apóstol
6, La Asunción
7, Apóstol
8, El descendimiento de la cruz
9, Apóstol
10, Apóstol
11, La Flagelación
12, Apóstol
13, La Adoración de los Pastores
14, Apóstol
15, La Resurrección
16, Apóstol
17, Santiago
18, La Oración en el Huerto
19, San Pedro
20, La Anunciación
21, San Pablo
22, La Ascensión
23, Apóstol
24, San Lucas
25, La Ultima Cena
26, San Juán
27, El Sagrario
28, San Marcos
29, Pentecostés
30, San Mateo

Sólo destacan las aportaciones del ilustre jurista de la tierra D. Manuel Peláez del Rosal, quien,entre otras cosas, encontró y publicó el contrato subscrito entre el mayordomo de la fábrica y los pintores granadinos, Pedro Raxis y Ginés López, que tenía como fin acabar dicho retablo.

No obstante, desde este momento queremos dejar muy claro que, con este trabajo, no pretendemos nada más que, partiendo de una nueva lectura de lo que ya conocemos y de una serie de hipótesis perfectamente viables, ofrece un estudio aproximativo del mismo; con la esperanza y la ilusión de que algún día no muy lejano,-cuando las sabias fuentes documentales nos revelen el autor de su traza y de sus esculturas-, se podrá completar este análisis y, a la par, ver las conexiones que tiene, si es que las hay, con los otros grandes retablos andaluces. Así pues, en este estudio aproximativo nos vamos a detener en los siguientes aspectos:

- Su arquitectura.

Por lo que respecta a su estructura arquitectónica, a modo de breve resumen, diremos que sobre un alto zócalo de marmol rojo -tan abundante en esta comarca- con vetas blancas y negras, se alza este grandioso y complejo retablo, compuesto, en esencia, por un amplio banco; un hermoso cuerpo central rectangular, constituido a su vez, verticalmente, por 3 calles -la medial dedicada a pintura y las laterales a escultura- y 4 entrecalles, donde, en hornacinas semicirculares rematadas con veneras al estilo siloesco, van esculturas exentas; mientras que horizontalmente, el rectangulo se divide en tres pisos de iguales dimensiones, formados por columnas de orden compuesto -el fuste tiene el himoscapo decorado y el resto acanalado- y un entablamento completo. Corona el conjunto un hermoso ático -de considerables dimensiones al ser prolongación de la calle central y de sus entrecalles más inmediatas-, entre hermes, con un frontón -



Retablo mayor de la Asunción de Priego de Córdoba

triangular, enmarcado por amplios aletones de rica decoracion vegetal y en los extremos una tenante: la de la epístola con el escudo del abad - comitente de la obra, D. Diego de Avila y Zúñiga y la del evangelio, él del marqués de la villa, D. Alonso Fernández de Córdoba y Aguilar.

Este magno entramado arquitectónico que, hasta cierto punto, nos - ofrece una lógica y clara estructuración, está más cerca del retablo manierista que del típicamente plateresco. Incluso, frente a éste último tipo de retablo, donde domina el sentido horizontal; él de Priego con - su hermoso ático,-que con su frontón triangular nos da un alzado piramidal-,subraya y acentúa el sentido vertical de la composición.

Más no sólamente son estas las únicas notas manieristas de la ar-- quitectura de este retablo, sino que, también, presenta ciertas libertades morfológicas, como pueden ser el retranqueo de los entablamentos de sus tres calles -de fondo plano- lo cual, contrastado con los -entablamentos- de las entrecalles, creará una elegante y armoniosa alternancia de ritmos, que contribuye aún más a diluir su horizontalidad -tal nota nos aparece también en San Jerónimo de Granada y en - Medina Sidonia-.

No obstante, aun tienen mucho peso las notas típicamente platerescas; así por ejemplo falta, como es normal en muchos retablos del qui-- nientos, el guardapolvo o elemento, que, entre otras misiones, tiene la de unificar todo el conjunto, englobando en él todas las partes del mismo. Incluso, también falta ese elemento básico -piso o calle medial- - que, por su especial tratamiento, se convierta en el eje arquitectónico del conjunto; sino que, por el contrario, cada una de sus partes, por - si misma, puede tener una perfecta autonomía. Por lo que alguien puede pensar que nos encontramos ante un ejemplar, bastante evolucionado, de

retablo casillero, tan característico de la primera mitad del quinientos. Es más, en esta última línea, su misma decoración de origen y tipología netamente plateresca, le puede dar la razón.

-La iconografía.

Si, en su estructuración arquitectónica, no tenemos una clara unidad de conjunto, no sucede lo mismo con su programa iconográfico, y -ello,incluso, pese a ser fruto de dos etapas constructivas distintas 1º. la escultura y después la pintura-. Es más, desde este punto de vista, este retablo es una obra maestra del manierismo andaluz, pues todo él está dedicado a visualizar, de una forma lógica y clara, la vida de Cristo, en especial en aquellos momentos de su vida -su Pasión- por -los que redimió al género humano -a ello se dedican las pinturas de -- las calles laterales,incluido el entrepaño correspondiente del banco-. En tal transcendental misión ocupó un importantisimo papel no sólo la Virgen -a quien se dedicarán los relieves de la calle central-, sino también los evangelistas y los apóstoles, la base,el fundamento -de la Iglesia y de la predicación de la Buena Nueva, -a los apóstoles se le dedican las hornacinas de las entrecalles y a los evangelistas -sus correspondientes entrepaños del banco. Es decir, tenemos aquí la -mejor catequesis a la que el fiel creyente pueda asistir, ya que es la traducción plástica,mejor realizada,de los episodios más sobresalientes de la Historia Sagrada.

Así pues, las escenas de la Pasión de Cristo, que programó -en -- pintura y en las calles laterales, no se olvide- el que ideara la iconografía de este retablo, son aquellas que, además de rememorar los momentos claves de tan singular acontecimiento, inducen a los fieles al arrepentimiento. Aunque no nos presente su sucesión cronológica, como

es lo normal de izquierda a derecha y de abajo arriba, sino que, manteniendo el principio de la sucesión cronológica de los hechos presentados, no hay una alternancia de calles sino que en la calle de la izquierda van en línea ascedente y en la de la derecha en orden descendente; claro está, teniendo como eje y culmen de la composición el magnífico calvario, en bulto, del ático. De este modo tenemos en la izquierda: la Ultima Cena en el banco; y en los tres pisos de esta calle la Oración en el Huerto, la Flagelación y Cristo camino del calvario con la verónica. Mientras que en el lado de la derecha aparecen el Descendimiento, la Resurrección, la Ascensión y, en su casamiento correspondiente del banco, Pentecostes.

La calle medial, que, a la manera tradicional, presenta las mismas dimensiones que las laterales, está dedicada a resaltar, como se apuntó, aquellos momentos claves de la vida de la Virgen, aunque el primitivo tablero del tercer piso, que en un principio tuvo que existir -pues está documentado-, fue sustituido a mediados del siglo XVII por una profunda hornacina poligonal donde se aloja una hermosa imagen de bulto de la Virgen.

En consecuencia los dos relieves que tenemos, de abajo arriba, son: la Anunciación -a partir del Concilio de Trento y para contrarrestar los ataques protestantes contra la Virgen, se decide que esta escena evangélica, tradicionalmente denominada la Encarnación, pasara a denominarse la Anunciación; con lo que de un motivo netamente cristológico "Verbum caro factum est" se pasa a otro donde el protagonismo lo tiene María con su "fiat mihi secundum verbum tuum". Y en el segundo piso va la Adoración de los Pastores, la primera manifestación pública de Cristo.

Se completa esta calle central con el grandioso calvario del ático,

-ahora no se trata de un relieve, sino de tres hermosas imágenes de bulto, que el fondo pictórico de su caja, donde se desarrolla un paisaje de quebradas y accidentadas geografías, evocadora del Gólgota, ayuda a realzar- y en el tímpano del frontón la imagen de medio cuerpo del Padre Eterno.

Por último el apostolado, formado por imágenes exentas de mediano tamaño y que ocupa las hornacinas de las 4 entrecalles, completa el programa iconográfico de este singular retablo. Si bien no hemos podido identificar nada más que a San Pedro y a San Pablo -a la izquierda y a la derecha, respectivamente, del primer piso de la calle medial- y a Santiago el Mayor -contiguo a San Pedro-, pues los demás o carecen de sus atributos o son inperceptibles.

-Historia de su construcción

A pesar de que hoy, tras los estudios del profesor Peláez del Rosal, podamos afirmar que esta magna pieza ornamental es obra de varios artistas y de varios momentos; sin embargo aún quedan bastantes incognitas por desvelar, por lo que este apartado es el más impreciso de todos.

Comencemos afirmando que no puede ser cierta la noticia que, sin constrastar, nos da D. Antonio Guardia Castellano (20) de que fue el abad D. Juan de Avila (1503-1555), quien lo mandó hacer; pues la fábrica de la capilla mayor de esta iglesia es obra de su sucesor y paisano,-los dos eran de la provincia de Avila-, D. Diego de Avila y Zúñiga. Además el escudo de D. Juan no campea por ningún lugar del retablo, aunque sí en otras partes del templo, como puede ser la torre y la portada sur.

En consecuencia, tal obra tuvo como principal impulsor y patrocinador al ya citado D. Diego de Avila -abad desde 1555 al 1577-, quien sentía una especial predilección por esta villa de su jurisdicción, donde

murió y bajo cuyo gobierno se hizo, en concreto, las esculturas y la arquitectura de este retablo, por lo que su escudo está en el ático. Mientras que las pinturas de las calles laterales y el montaje de todo el conjunto, aunque se contrataron bajo el pontificado del abad D. Andrés de Bobadilla y de la Cerda (1577-1582), en realidad se efectuaron con su sucesor,el gran abad, D. Maximiliano de Austria, -es decir se iría haciendo al compás de las disponibilidades económicas de cada momento-.Así pues sabemos que para 1567 el retablo estaba a punto de ser traido a la localidad (21). Lo cual nos indica que fue realizado fuera, pero ¿dónde?, ese es el gran interrogante. Según la tradición, recogida por profesor Peláez del Rosa, fue en Toledo -de donde era sufragánea la Abadía alcalaína-; sin embargo, a pesar de que la labor escultórica, sobre todo el apostolado, guarde ciertas conexiones estilísticas con el arte de Berruguete, creemos, como dicho investigador, que no hay que recurrir tan lejos, ya que en la misma "sede" de la Abadía existía un amplio grupo de escultores y pintores, capaces de llevar a buen puerto tan vasto proyecto. Entre ellos tenemos que citar, en primer lugar, a Pedro Sardo, el Viejo, y a sus hijos: Melchor, Pedro y Nicolás -Miguel era aún muy joven-, quienes a través de otras obras realizadas -pérdidas, aunque documentadas- ya habrían podido demostrar en su entorno socio-laboral sus profundos conocimientos y cualidades en este campo. Es más, en ese mismo año -1567- Pedro Sardo, el Viejo, antes de partir a su tierra natal -Cagliari en Cerdeña- a fin de recibir la herencia paterna, otorgó testamento y en él nos dice que Gaspar, su hijo mayor, clérigo, presbítero, era el sochantre de la iglesia mayor de Priego. Es decir,su hijo desempeñaba tan importante cargo en la misma iglesia para la que se hacía tan sobresaliente trabajo. Luego, con toda lógica, se puede pensar, que él -Gaspar- presionaría para que tal encargo fuera a parar a los distintos miem

bros de su familia, quienes en caso de necesitar alguna ayuda podrían encontrarla muy bien dentro de la misma Alcalá la Real. Así sucedió,- por ejemplo, el año anterior -1566- cuando al contratar Pedro Raxis, el Mozo, el retablo mayor de San Francisco de Loja, lo hizo al alimón con el entallador Jusepe de Burgos -este último retablo, hoy desaparecido, cuya distribución guardaba una gran semejanza con él de Priego: calle central escultura y laterales a pintura (otra semejanza más entre ambos), Pedro, junto con algunos miembros de su familia, haría las pinturas y Jusepe lo demás-.

También, muchas veces hemos pensado que tal vez sea ese enigmático entallador -por su apellido quizás se trate de un artista foráneo más, venido a estas tierras, como Pedro, el Viejo, en busca de trabajo y fama-, donde podríamos encontrar la clave que nos explique si no toda la labor del retablo realizada en este momento, si al menos su estructura arquitectónica. Ya que, en algunos momentos también hemos pensado, como mera suposición, que quizás detrás de la imaginería pueda estar otro enigmático personaje del momento. Nada más y nada menos que Diego de Pesquera -¿acaso de Pescara, en Italia?-, quien por esas fechas, según D. Manuel Gómez-Moreno (22) trabajaba en Granada, pues en los cuatro apóstoles que hizo para el retablo de Los Ogíjares nos aparecen ciertos rasgos -manera de tratar la barba, la cabellera, los paños, etc., que están también presentes en Priego.

Sea quien fuere el autor o autores de estas primeras labores, en definitiva, lo ignoramos;lo que sí podemos confirmar es que tuvieron que ser artistas consagrados, hábiles, expertos y profundos conocedores no sólo de los repertorios ornamentales platerescos, que nos aparecen esculpidos en los himoscapos de las columnas -donde tenemos las más delicadas figurillas- y en los frisos de los entablamentos -en el

que separa el banco del primer piso tenemos cabecitas de querubines entre cortinajes, flores, frutos; cabezas masculinas y femeninas en el -- plinto de las columnas, etc.; mientras que en los restantes frisos el - tema más usual son los cueros recortados,(algo muy manierista) encuadrados por la más variada gama de figuras recostadas-; sino que, además, - su imaginería es un claro exponente y fiel reflejo de las tendencias manieristas del momento.Lo cual se nos muestra tanto en las de bulto -el apóstolado y el calvario-, donde ciertas notas -expresividad de los rostros, posturas y movimientos forzados, que a veces llevan a la inestabilidad; paños ajustados y de quebrados pliegues; cabezas alargadas y de puntiagudas barbas- nos evocan el arte de Berruguete, como en los relieves del banco y de la calle medial. En los primeros -los del banco- que coinciden con las entrecalles tenemos a la izquierda San Lucas y San -- Juan, mientras que a la derecha figuran San Mateo y San Marcos. En posición recostada los 4, apoyan un brazo en el suelo mientras que con el - otro o bien sostienen un libro como San Juan o bien señalan el horizonte, que en San Mateo y en San Lucas -los de los extremos- es un fondo - marino, en tanto que en los del intermedio es un yermo y accidentado - paisaje.

No obstante de todo este conjunto escultórico, lo más conseguido,- por su elegancia, clasicismo y por la sabia y armoniosa composición de sus figuras de una ajustada y minuciosa talla, son los dos relieves de la calle central; sin ningún genero de dudas las piezas maestras del retablo. En el inferior se nos ofrece el momento de la Anunciación en que María, sorprendida por el ángel San Gabriel, se vuelve, con una postura forzada, para escuchar su salutación. Flanquean la escena por un lado - un pórtico con un arco de medio punto y en el otro un amplio cortinaje,

quedando en el centro un jarrón de azucenas -tan típico de esta representación iconográfica-. Pero de todo, lo más digno de resaltar es el bello rostro de la Virgen, el más idealizado de todo el conjunto; hasta el punto que, al igual que antes afirmábamos que el apostolado nos recordaba - el arte berruguetesco, este delicado semblante nos evoca el buen hacer - de un Bartolomé Ordóñez, por ejemplo, en su Virgen con el Niño y San Juanito, que, procedente del monasterio de San Jerónimo, se conserva en el museo de la catedral de Zamora

El segundo piso lo ocupa un relieve con el Nacimiento y la Adoración de los Pastores. También aquí la organización de la escena no puede ser más equilibrada y armoniosa: en el centro del tablero, delante de un pequeño arco de triunfo, que nos deja ver en el fondo un pequeño templete con cúpula sobre tambor -evocador de San Pietro in Montorio- se coloca el Niño Jesús; a la derecha la Virgen María y a la izquierda San José, ambos de rodillas se inclinan, formando casi un semicírculo envolvente, y en los dos extremos los pastores, sorprendidos por la magnitud del suceso, cierran y enmarcan la composición.

Del mismo modo, el Padre Eterno del tímpano, el calvario de tamaño - casi natural y los tenantes de los extremos participan de las características que hemos señalado para el apostolado; no así los hermes, que sostienen el frontón, pues denotan en su ejecución un artista de menos dotes. No obstante, todos ellos debieron de ser fruto de esta primera etapa que estamos analizando. Mientras que no le sucede lo mismo al maravilloso sagrario -una obra de gran interés y calidad- pues fué realizado, incluso, con posterioridad al montaje definitivo del conjunto (23).

Una vez terminadas estas labores que los artistas, como tenemos documentado para otros muchos casos, se comprometerían a dejarlas en yeso

y en su lugar de origen -en su taller-, sería trasladado a Priego con - la esperanza y la ilusión de poder acabarlo cuanto antes, pues aún le faltaban las pinturas de las calles laterales, con lo que se completaba su programa iconográfico; policromarlo y por fin asentarlo o montarlo en la capilla mayor. Las dos primeras faenas señaladas se contrataron el 28 de septiembre de 1582 con los pintores granadinos Pedro Raxis, hijo de Melchor, y con Ginés López -más dorador que pintor; quienes por 1.800 ducados se comprometieron a realizarlas en el plazo de - dos años, poniendo a su costa todos los materiales e incluso se obligaban "...a asistir al asiento del dicho retablo e a reparar lo que se - dañare..." (24) durante su ensamblaje.

Esta secuencia cronológica de los hechos es totalmente lógica y - normal y nos viene avalada por la última cita mencionada. Sin embargo, alguien puede pensar que esto está en contradicción con lo que se afirma en una inscripción, realizada en mármol y situada en el muro lateral derecho de dicha capilla mayor, cuyo texto latino con abundantes - abreviaturas, que han dado lugar a las más variadas interpretaciones y que nosotros desarrollamos entre paréntesis, puede quedar del siguiente modo:

D(idacus) d(e) Avila Abbas P(rior) ab Avila
et M(agistral) a Cordoba Marchionum
Naves F(ilium) exproventibus
ipsiusmet ecclesi(ae) hanc
capellam erexit ornavitoque
hoc rectabulo posteri(or) orate
humiliter iustitiam colite.
Anno Domini 1570.

Su traducción, en consecuencia, sería: "El abad D. Diego de Avila, Prior de Avila (25) y Magistral de Córdoba, hijo de los Marqueses de -- las Navas, de su propio peculio y con los donativos de particulares, levantó esta capilla y posteriormente la adornó con este retablo. Orad humildemente y practicad la Justicia. Año del señor de 1570".

Este texto, aunque en el fondo se ajusta a la verdad, pues dicho - abad, como se comentó, fue el patrocinador o comitente de ambas obras - -la capilla mayor y su retablo-; sin embargo, la referencia que se da - de este último, hay que tomarla sólamente como una simple declaración de nobles intenciones. Pues, en realidad, aunque el abad D. Diego tuviera el decidido propósito de completarlo del todo; sin embargo, esto, -que es lo realizado por Pedro Raxis y Ginés López- corresponde al pontificado de su sucesor D. Maximiliano de Austria. Lo que, además, nos viene - confirmado por una leyenda latina, que aparece en el pedestal del banco, cuyo texto es: "Abbae D. Maximiliano ab Austria perfeciebatur hoc praeclarum opus. Anno 1583" y cuya traducción, muy bien, puede ser: "Siendo abad D. Maximiliano de Austria se remató esta obra, digna de admiración. Año 1583".

En otro orden de cosas, no creemos oportuno estudiar a fondo las - pinturas -óleos sobre tabla- de este retablo, ni tampoco su policromía -tanto en oro liso, pintado o estofado, como de colores lisos-, ello - por su amplitud y riqueza debe de ser objeto de un trabajo independiente. En especial, de una manera muy individualizada, se debería de abordar la policromía, que, por su enorme variedad y sobre todo por su excelente calidad y acertada aplicación, contribuye decididamente a realzar aún más las cualidades intrínsecas de la imaginería y en general de to-

do el conjunto.

No obstante, creemos que un hipotético estudio de sus 8 pinturas tendría que comenzar señalando qué tablas corresponden a uno u otro artista; pues ello nos sería de gran utilidad para conocer, en particular, el estilo inicial de Pedro Raxis, quien,pese a contar por esas fechas con tal sólo 27 años de edad, ya había realizado algunos trabajos significativos. Así, por ejemplo, tenemos documentado que el 2 de agosto de 1583 -estaba trabajando en el retablo de Priego- autoriza desde Alcalá la Real -a donde habría venido, tal vez, por motivos familiares- a D. Luis de Acuña, contador mayor del arzobispado de Granada, para que cobre los ducados que todavía se le adeudaban por "pintar, dorar y estofar" un retablo que había hecho para el hospital de San Juan de Dios (26).

En definitiva sea cual sea la parte que corresponda a cada uno de los artistas mencionados, lo único cierto es que en las tablas se advierte, con toda nitidez, esa dualidad de manos. Así pues frente a un maestro,que organiza sus composiciones con pocas figuras, pero robustas y de poderosas musculaturas por influencia meguelangelesca --tendencia de amplia difusión en el manierismo romanista y que en este caso concreto pudo venir o a través de las láminas y libros de arte que trajo de su viaje a Roma en 1567 Miguel Raxis, tio de Pedro, o de las ideas propagadas por el pintor Pablo de Cespedes, después de su regreso a Córdoba en 1577 desde Italia- y con rostros bastante expresivos, duros y dramáticos por la tradicional influencia flamenca, como se aprecia en la Flagelación, la Resurrección etc.; el otro maestro, en cambio, aunque sus composiciones sean más abigarradas; sin embargo trata sus figuras de una forma más suave y elegante, buscando,

incluso, por influencia rafaelesca, cierta idealización de los rostros. Así se ve, por ejemplo, en la Última Cena o en Pentecostés.

A.2. El Retablo de la Virgen de las Angustias de la iglesia de Santa Ana de Alcalá la Real.

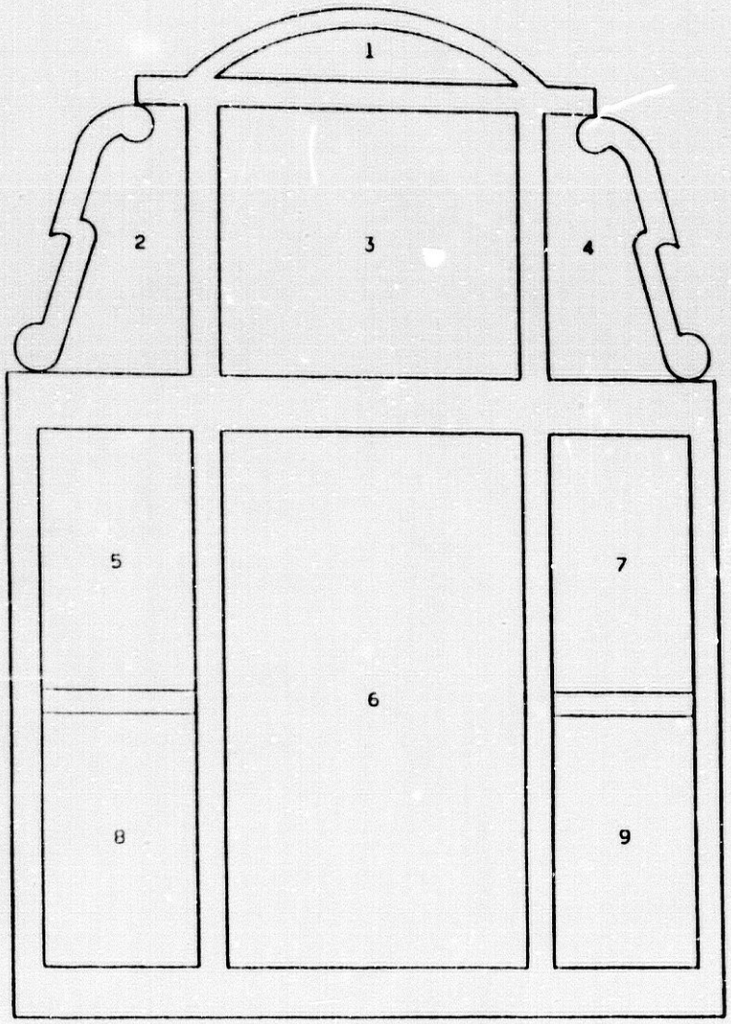
Resulta una verdadera paradoja del destino el que, despues de tener tantos retablos documentados en este siglo y en esta ciudad, iniciemos nuestro estudio con esta sencilla obra, que, en su momento, no hubo de ser una pieza de gran importancia.

No obstante, pese a no ser un retablo de grandes dimensiones, sin embargo puede ser puesto como ejemplo de una obra bien hecha, sin grandes pretensiones, pero no por ello privada de gracia, elegancia, equilibrio y armoniosas proporciones, Incluso, como se señaló en la introducción, nos puede servir de modelo arquetípico de retablo alcalíno de las últimas décadas del siglo XVI. El diseño que con más frecuencia harán los Raxis para esas capillas de enterramiento, cuyos patronos o no disponían de muchos recursos económicos -la mayoría de ellos- o no quería -los menos- hacer grandes inversiones.

Se trata de un retablo-fachada, de alzado semicircular, donde se potencia al máximo el sentido vertical de la calle central y cuya estructuración se ajusta a las reglas de la arquitectura renacentista, aunque con ciertas libertades, muy propias del manierismo. Así, por ejemplo, los aletones del ático, en vez de ser su elemento de unión con el amplio cuerpo central, se separan dando lugar a una pequeña calle lateral, donde van pinturas. También es una licencia el que en el gran rectángulo central -cuerpo- aparezcan elegantes columnas jónicas dividiendo las calles y en el ático pilastras del mismo orden, cuando lo lógico sería una

RETABLO DE LAS ANGUSTIAS EN LA ERMITA DE STA. ANA S. XVI

(Según LAZARO GILA MEDINA)



1, Padre Eterno
2, Santa Apolonia
3, La Asunción
4, Santa Agueda
5, Santa Margarita
6, La Virgen de las Angustias
7, Santa Lucía
8, San Antonio Abad
9, San Roque

superposición de órdenes.

En esencia tenemos que sobre un reducido banco, que a fin de cuentas es un ancho pedestal, se levanta un amplio cuerpo central, dividido en 3 calles mediante elegantísimas columnas jónicas, que acentúan el sentido vertical de la composición. Toda la calle medial, más ancha que las laterales -80 cms. de ancho, 154 de alto y 50 de fondo- la ocupa una hornacina -tabernáculo le llaman los documentos-, donde se venera en la actualidad una sencilla imagen de bulto de Nuestra Señora de las Angustias.

Las laterales se dividen en dos pisos -de 42 cms. de ancho por 77 de alto cada uno-, dedicadas a pintura -óleos sobre tabla-. En la izquierda tenemos a San Antonio Abad -protector de los animales domésticos- en el piso bajo y a Santa Margarita -se le invocaba en los alumbramientos- en el alto. Mientras que a la derecha y en el mismo orden tenemos a San Roque -abogado contra las pestes y las enfermedades contagiosas- y a Santa Lucia -protectora de la vista-. Tras un delicado entablamento el ático, a su vez dividido en tres calles por finas pilastras de orden jónico y los aletones laterales, también dedicadas a pintura; en el centro la Asunción de la Virgen, a la izquierda Santa Apolonia -protectora de la boca- y a la derecha Santa Agueda -protectora contra los incendios y quemaduras-. Y por último, coronando el ático, un frontón circular en cuyo tímpano, como es normal, va el Padre Eterno.

Vemos pues que se trata de un retablillo que podemos denominar, desde el punto de vista iconográfico, de tipo devocional, pues el comitente ha puesto en él a aquellos santos de su especial predilección, -aunque como hemos podido comprobar, por el especial y concreto patrocinio que estos santos detentan, se trata de unas devociones bastante interesadas-. Si esto sucede en las calles laterales, la central en cambio, al igual --

que en la del ático va la Asunción, se dedicaría a algún tema mar[illegible]o o cristológico -la talla de la Virgen de las Angustias es de factu[illegible]arro ca-.

La policromía de su arquitectura, por fortuna bastante bien conservada, es casi toda ella de oro limpio; si bien en algunas zonas como en los plintos de las columnas, en los tableros del pedestal del banco, en las estrías de los fustes de las columnas o en el friso del entablamento aparecen diversos motivos decorativos, todos ellos pintados. Así pues en el banco del retablo, encerrados en óvalos o en cuadrados y flanqueados por los más variados motivos geométricos, tenemos bustos de querubines, en verde o marrón, con las alas extendidas de forma simétrica; en las estrías de la parte alta del fuste de las colunas -en la baja van los típicos bastoncillos- nos encontramos con un rítmico entrelazado de óvalos en oro con el fondo verde y en el friso del entablamento una banda continua de motivos vegetales.

Mas de todo este atractivo conjunto, sobresalen en especial sus pinturas, necesitadas de una urgente restauración y limpieza, que les devolvería sus originales calidades cromáticas y nos dejará ver sus fondos, hoy, por ser óleos, bastantes oscurecidos. Pues, excepto la Asunción que va sobre una nube de fondos claros y que está flanqueada por dos ángeles a cada lado, simétricamente dispuestos, que la ascienden a los cielos; las demás tablas sitúan la imagen del santo, con sus especiales atributos en el centro y en un primer plano, mientras que los fondos, que son siempre paisajes accidentados, aunque de suaves y ondulantes líneas y de horizonte no muy alto, ayudan a realzar aún más la figura representada. Todas las santas martires, incluida la Asunción, son figuras altas, bien construidas, de porte majestuoso y solemne, de rostro

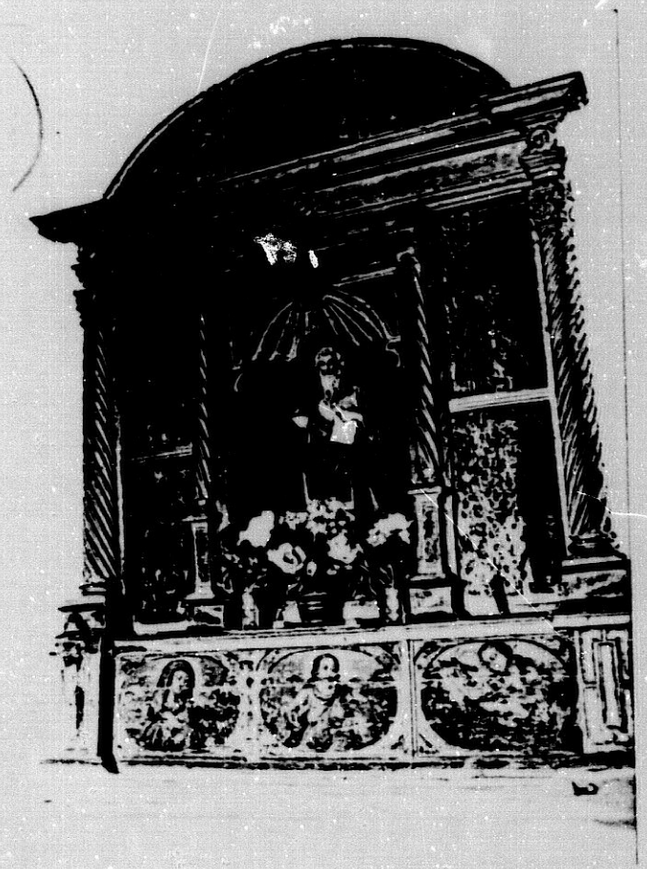
idealizado. Jóvenes, en definitiva, muy vinculadas a la corriente manierista, seguidora ------ de Rafael. Mientras que los santos son personajes más reales y concretos; así por ejemplo San Antonio Abad es un anciano de largas y blancas barbas y San Roque un hombre maduro, encorvado y envejecido por los sufrimientos de la peste, cuyas llagas lamen dos perros.

Finalmente, sea o no este interesante retablo obra de algún Raxis -aunque sabemos que Pedro Sardo, el Viejo, contrató en 1559 un tabernáculo y una imagen de la Virgen de Gracia para esta iglesia de Santa Ana; sin embargo, no creemos que sea éste, ya que su factura parece algo posterior- lo realmente importante es que, pese a sus reducidas dimensiones, es una obra de calidad, fruto de un artista que conocía bien su oficio y las distintas corrientes artísticas de su momento y sobre todo, como ya se ha dicho, es casi el único testimonio material que, de esa rica y prolífica escuela renacentista alcaína, por fortuna nos ha llegado a la actualidad.

A.3. El retablo de San Marcos en su ermita de Alcalá la Real.

Se encuentra este pequeño retablo -su altura total no llega a los 2 metros ni su anchura total al metro y medio- ocupando parte del testero de una reducida, pero interesante capilla renacentista, que en su momento atribuimos a Martín de Bolíbar.

Obra de mediana calidad, tanto en la pintura de sus calles laterales -óleo sobre tabla- como en su estructuración arquitectónica, está necesitando, con toda urgencia, una profunda restauración que consolide su arquitectura y sobre todo fije la pintura a la tabla, pues en alguna de ellas es tanto ya lo desconchado que resulta harto difícil descifrar



Retablo de S. Marcos
Alcalá la Real

Retablo de Stº. Domingo de Silos
Alcalá la Real

el motivo iconográfico representado.

Incluso no todo el conjunto responde a un mismo momento, sino que su banco primitivo fue sustituido -¿siglo XVIII?- por el actual -en resumen un simple rectángulo dividido en tres casamentos donde van, pintadas y -- dentro de un óvalo, tres figuras de medio cuerpo: en el centro, Cristo -- Rey del Universo; a la izquierda, la Dolorosa y a la derecha, la Magdalena penitente-.

De nuevo nos encontramos ante un retablo-fachada,-tal vez el contratado por la cofradía de San Marcos para su titular- de alzado semicircular y cuya estructura arquitectónica es muy similar al de Santa Ana. A saber sobre el banco -entiéndase el primitivo- va un amplio cuerpo, dividido en tres calles por columnas; la calle medial, más ancha -58 cms.- que las laterales -29 cms.- desarrolla una hornacina -donde hay una moderna - imagen de escayola de San Marcos-. Mientras que las laterales, divididas en dos pisos -de 56 cms. de altura cada uno-, están dedicadas a pintura. A continuación un entablamento y rematando el conjunto un ático, que en este caso es un simple frontón curvo, dividido en tres partes y llevando en la central, en pintura, el Padre Eterno.

Este también, como el retablo de Santa Ana, presenta algunas características arquitectónicas propias dignas de comentarse. Así, por ejemplo, las columnas de los extremos, de capitel compuesto, tienen el fuste sogueado y son más voluminosas que las intermedias. Estas últimas son jónicas; se levantan sobre un alto y desproporcionado plinto; tienen el fuste también sogueado, aunque de un mayor calibre que en las primeras y, lo que es aún más importante, sotienen un pequeño doselete, igualmente de madera, que tiene como misión realzar la imagen del santo.

Por lo que respecta a la policromía y a los motivos decorativos, más

comunmente empleados, diremos respecto a lo primero que casi toda la estructura del retablo es de oro limpio, si bien en el pequeño doselete se emplean los colores lisos. Y, en relación con lo segundo -la decoración- salta inmediatamente a la vista su excesiva pobreza, pues ésta queda reducida, practicamente, a unos sencillos motivos geométricos labrados en el plinto de las columnas fronteras; a unas simples rosetas, también en relieve, en el friso y a otras rosetas, ahora pintadas, en los arranques del frontón. No obstante esta parqueded y sencillez queda, hasta cierto punto, contrarrestada por la delicada venera, policromada en oro limpio, que corona la hornacina de la calle central.

Desde el punto de vista iconográfico,-y dejando al margen los motivos del banco, ya mencionados, de factura muy posterior-, nos encontramos representados de nuevo una serie de santos a los que la religiosidad popular del momento los tenia en alta estima. Así pues en la calle lateral izquierda tenemos a San Francisco de Asís, recibiendo los estigmas, en el piso bajo y en el superior a San Jerónimo penitente; mientras que en la derecha tenemos arriba a San Juan Bautista y en la parte baja no lo hemos podido vislumbrar con total seguridad, ya que la tabla en más de un cincuenta por ciento está desconchada. Si diremos que nos aparece un personaje ya maduro -con barba, pelo largo y bigotes, ataviado a la usanza campesina y rezando bajo un árbol. Por tales características pensamos que tal vez pueda ser San Isidro Labrador, el santo madrileño tan popular en el mundo rural; sobre todo desde que,a comienzos del siglo XVII, fue elevado a los altares. De ser él, tendriamos aquí, además de una de una de las primeras representaciones iconográficas de este simpático Santo madrileño, la cronologia del retablo. Es más pensamos que la presencia de fuste de fino sogueado, tan utilizadas en los retablos de la época de Felipe III (1598-1621), nos pueden corroborar lo que venimos afirmando.

No obstante, sea o no San Isidro Labrador el santo aquí representado, lo que realmente nos interesa subrayar es que tanto esta pintura como las restantes son de pobre calidad, de ingenua y muy elemental ejecución. Figuras muy menudas -a veces auténticos dibujos coloreados- sobre sencillos paisajes; todo ello nos trasluce un artista poco capacitado, un hombre de escasas cualidades y recursos para desenvolverse con soltura. Sin embargo, hay algunas figuras bastante simpáticas y graciosas, como el San Juan Bautista, quien sentado bajo de un arbol y con un corderillo entre sus piernas cruzadas, más nos parece un niño grande que un --- un adulto, que ha pasado parte de su vida en el desierto; o el mismo San Francisco de Asís, quien de rodillas, reza al cielo con franqueza y candidez.

A.4. El recompuesto retablo de Santo Domingo de Silos en la iglesia de las Angustias de Alcalá la Real.

Deliberadamente, hemos dejado para el final el estudio de este interesante retablo. En primer lugar porque ha sido montado después de la Guerra Civil, aprovechando, muy acertadamente, distintas pinturas -óleo sobre tabla- y un relieve, procedentes de varios retablos renacentistas alcalaínos y en segundo lugar porque ya ha sido objeto de un interesantísimo estudio por parte de, la tantas veces citada, Srtª. Carmen Juan Lovera (27), quien hace especial hincapié en sus aspectos históricos. Por ello no vamos a incidir en esa línea, sólo reseñar que, aunque su moderna estructura arquitectónica es muy sencilla - a fin de cuentas se trataba nada más que de enmarcar una serie de tablas sueltas; sin embargo nos ofrece una organización muy similar a la que hemos considerado como arquetípica para los retablos de tipo medio del siglo XVI alcalaíno, cuyo

ejemplo más preclaro sería el de la iglesia de Santa Ana. Así pues su - estructura arquitectónica presenta un amplio cuerpo central -carece de banco- con 3 calles: en la medial, de un sólo piso, ve Santo Domingo de Silos y en las laterales: San Andrés y Santa Catalina de Alejandría en el piso bajo y alto, respectivamente, de la izquierda y San Roque y San Juan Evangelista en el mismo orden de la derecha. Tras esto un ático, que de nuevo, como en Santa Ana, lleva un pequeño cuerpo central -en este caso una pequeña hornacina de medio punto entre pilastrillas donde - va un deliciosos relieve de la Circuncisión, coronada por un pequeño -- frontón curvo con el anagrama jesuítico de Jesucristo (J.H.S) en el tímpano- y a ambos lados, las aletas que, al distanciarse del cuerpo del - ático y al tomar forma convexa, crean una pequeña calle lateral, donde hay una interesantes tablas con la Presentación del Niño a la izquierda y la Huida a Egipto a la derecha. Y es que, excepto la tabla de Santo - Domingo de Silos que ocupaba el mismo lugar, junto con la de la Virgen de la Amtigua, en el desaparecido retablo mayor de su, hoy desaparecida, iglesia -obra temprana del pintor plateresco granadino Juan Ramírez- y el relieve de la Circuncisión, cuya procedencia desconocemos, las demás pinturas proceden de dos retablos de esa misma iglesia alcalaína -a saber del retablo de la Virgen de la Antigua y del Cristo a la Columna-,- cuya estructura arquitectónica debió de ser muy similar al modelo propuesto y ahora aquí de nuevo configurado.

Todas las tablas, excepto las del ático, están necesitando una pronta restauración, sobre todo la elegantísima tabla de Santo Domingo de Silos, donde las notas de tradición flamenca -como los detallados motivos decorativos de la capa, el realismo del rostro, etc.- se hermanan con el equilibrado fondo arquitectónico, que enmarca el santo, de clara

ascendoncia renacentista, aunque sea un arco ojival. Las demás tablas son del último tercio del siglo XVI; hoy sabemos que las dos procedentes del retablo de la Virgen de la Antigua -San Roque y Santa Catalina- hubieron de ser realizadas en torno al 1575, pues en tal año se montó dicho retablo. Incluso, se las han atribuido a Melchor Baxis, aunque a este respecto debemos de recordar que, aunque no podemos rechazar del todo tal atribución; sin embargo, como se ha dicho, este artista sería fundamentalmente escultor y entallador. Por ello habría que pensar en sus hermanos Pedro, Nicolás o Miguel.

Precisamente a alguno de ellos hay que atribuirle también las procedentes del retablo del Cristo a la columna -San Andrés, San Juan Evangelista, la Presentación del Niño y la Huida a Egipto- todas ellas de un manierismo refinado y exquisito.

En todas el paisaje, de suave geografía y de delicados fondos crepusculares, ocupa un papel fundamental. Además, aunque las figuras no tengan la monumentalidad y el vigor de que gozan las del retablo de Santa Ana, pues son mucho más nerviosas e inquietas; sin embargo, son mucho más ágiles y menos pesadas que las anteriores. Incluso su rico y variado cromatismo, muy bien conservado, ayuda a potenciar y realzar la calidad no sólo de las figuras en sí, sino también de sus actitudes y movimientos.

Por último, merece una especial consideración el interesante relieve del ático, pues la organización de la escena -la Circuncisión- sigue el mismo esquema que él utilizado en los relieves de la calle central del, casi coetáneo, retablo mayor de Priego. Así pues la ceremonia se desarrolla delante de un desornamentado arco de triunfo, que centra la composición, el cual, dejándonos ver en el fondo un sencillo paisaje de suaves ondulaciones montañosas, señala y marca la perspectiva del relieve. Delante del arco la mesa, donde se le está practicando al Niño tan ancestral -

rito judaico y a un lado y al otro un grupo de personas -3 concretamente- decoradas en oro limpio y simétricamente dispuestas. Sus barbas puntiagudas -a veces partidas en dos- sus rostros plácidos y amables, sus nobles actitudes, etc., nos están evocando los dos tableros señalados.

B. Aproximación documental a otros retablos no conservados.

B.1. El tabernáculo y la Virgen de Gracia de Pedro Sardo, el Viejo, para la iglesia de Santa Ana (28).

Nueve años hay de diferencia entre su primer trabajo documentado -la terminación junto con Antonio Sánchez Ceria de un retablo de la iglesia -abacial- y éste, que ahora nos proponemos comentar. Muchas razones se podrían aducir para explicar tal ausencia de obras -un posible viaje del artista, una disminución de la demanda, etc.; sin embargo creemos que ni - una ni otra razón son válidas, sino que la última explicación está en que, con cierta frecuencia, los protocolos notariales de algunos escribanos de estos momentos o están incompletos o les faltan algunos registros.

En el caso concreto de este trabajo, el contrato no es muy explícito, salvo en lo relativo a la decoración general del encargo, que la describe con todo lujo de detalles. Así pues, el 30 de agosto de 1569, Pedro Sardo, el Viejo, -la primera vez que aparece denominado de esta manera, lo que - nos indica que su hijo (Pedro Raxis, el Mozo, nacido en 1535) ya se había incorporado al mundo laboral-, se comprometía con el mayordomo de la cofradía de Santa Ana, -entonces la Patrona de la Ciudad-, D. Alonso de Solis a hacer y decorar a tasación una imagen de la Virgen de Gracia con un Niño Jesús en sus brazos y con su tabernáculo para su iglesia de Santa Ana.

Como en la mayor parte de estos contratos se parte del principio de que el trabajo lo hará conforme a cierto modelo que queda en poder del -

artista, pero sin dar más detalles. Pedro se obligaba a entregar el trabajo, totalmente acabado, para el dia de Santa Ana -26 de julio- del año siguiente -1560-; si bien, la cofradía,para asegurarse de que el trabajo de la talla, tanto del tabernáculo como de la imagen, había sido bien hecha, preveía que antes de policromarse deberia de ser vista por expertos en la materia, quienes, ademas, dictaminarían si convenia tasar el trabajo en ese momento o cuando estuviese totalmente acabado. Es más, una vez fijado el precio final por los tasadores -uno por cada una de las partes-, Pedro, porque era hermano de dicha cofradía, le hacia una rebaja de 2 ducados; el debería de poner todos los materiales y en adelanto a su trabajo recibiría, en dos ocasiones, un total de 28 ducados.

Así pues,no se trata de un retablo en el sentido estricto del término, sino de un proyecto más simple, una sencilla caja u hornacina de madera, incluso con sus puertas, que iría montada sobre la misma mesa de altar y que habría de tener las siguientes características: su altura sería la que exigiese la imagen; su interior, decorada de azul, iría coronado por una venera dorada; el exterior llevaría un coronamiento de talla, también dorado, el resto de la caja de plata e imitando un brocado y en las puertas se deberia de pintar la Salutación -la Anunciación- con el manto de la Virgen en azul con una cenefa de oro.

Más interés presenta aún la imagen de la Virgen de Gracia, una talla de bulto, que habría de tener 7 cuartas de alto -1´46 mts.- y que llevaría -a los pies- un serafin encarnado y una -media- luna plateada. La escultura se policromaría del siguiente modo: la saya plateada y carmesí; el velo también plateado y esgrafiado de blanco; la corona, el cinto y el manto dorados; aunque éste último motivo llevaría -en su bor

de- una cenefa azul con un esgrafiado de romanos -grutescos-.

Por lo que respecta a la imagen del Niño Jesús, aunque en el preámbulo del documento se nos dice que iría en los brazos de la Virgen; sin embargo, como posteriormente, cuando se describen todos los pormenores del trabajo, no se hace mención alguna a su hechura, por ello pensamos que en realidad no debió de existir, sino que sería un desliz del escribano y en consecuencia creemos que tal Virgen de Gracia hubo de ser una versión más del tema de la Inmaculada, lo que nos viene avalado por el serafín y la media luna de los pies.

Finalmente, aun cuando no aparezca mencionado en el contrato, Pedro, en esencia pintor, para realizar este trabajo, donde predominaba la escultura, contaría con la ayuda y la colaboración de sus hijos, Melchor y Pedro, escultor y pintor, respectivamente.

B.2. El retablo mayor de los franciscanos de Loja (29).

A pesar de que son varios los documentos que poseemos sobre este retablo; sin embargo no quedan aclaradas suficientemente una serie de interrogantes, sobre todo en lo relativo a su misma estructuración arquitectónica; por lo que resulta muy difícil intentar hacer una reconstrucción ideal del mismo.

La obra, destinada al lugar más sobresaliente del templo: su capilla mayor, fué contratada el día 6 de mayo de 1566 entre dicho convento -de franciscanos de la Observancia- y los artistas alcalaínos Pedro Raxis,el Mozo, pintor, quien por esas fechas tenía 31 años- y el entallador Jusepe de Burgos.

El retablo, de considerables dimensiones, tendría de alto 22 pies -6'16 mts- y de ancho 5 varas y 1/3 -4'45 mts.- y constaría de un banco,

en cuyo centro iría el sagrario, sobre él un amplio cuerpo rectangular dividido en 3 calles, una central, dedicada a escultura y las laterales a pintura -tenemos aquí casi el mismo esquema que en Priego-. La calle medial iría dividida en 3 pisos, en cada uno de ellos se crearía una "caxa" -hornacina- donde se pondrían, en imágenes de bulto y de abajo a arriba, las siguientes figuras: San Francisco de Asís; Cristo atado a la columna y un calvario completo. Mientras que las calles laterales irán "...labradas de pinzel las ystorias quel padre guardian del dicho monasterio quysiere..." (30).

Es ahora, cuando con relación a su arquitectura, surgen el mayor interrogante, pues al no hacerse mención alguna,en ninguno de los documentos consultados, ni al ático,ni tampoco a un sencillo frontispicio, en cuyo tímpano iría el Padre Eterno y que coronaría al menos el último piso de la calle central, marcando y acentuando de este modo el sentido vertical del conjunto, cabe preguntarse:¿acaso suplía esta ausencia de ático el último piso de la calle central, que alcanzaría más altura que los contiguos de las laterales?, probablemente sería así, e incluso el hecho de que el calvario vaya en este piso y no en un ático, nos avala la idea de que en realidad éste ático no existiera. Por lo que estariamos ante un retablo, cuya organización arquitectónica es más propia de las primeras décadas del siglo XVI que de las fechas en que nos encontramos.

Por lo demás, todo quedaba perfectamente claro en el contrato; así pues el convento les daría las maderas; la clavazón -los clavos necesarios-; cama y comida; dos mozos que les ayudasen y 160 ducados. Por su parte los artistas se obligaban a hacer el trabajo en el plazo de un año, delimitándose muy claramente la parte del retablo correspondiente a cada uno de ellos. Jusepe se encargaría de la arquitectura y de la imaginería

mientras que Pedro correría con "...la parte de oro e pintura e colores ...". Es decir, él tendría que hacer las pinturas de las calles laterales y el policromado del conjunto. Cada uno recibía, por su trabajo, 80 ducados; sin embargo, como Pedro era consciente de que salía más perjudicado que su compañero, ya que él tendría que poner a su costa el oro y los colores que fuesen necesarios, por eso el día 31 de mayo de ese mismo año -1566- acordaba con el padre guardián del convento, Fray Juan de Ocaña, que si, una vez acabado su trabajo, estimaba que su trabajo y los materiales que había puesto valían más de los 80 ducados que le correspondían, se haría una tanación por Jusepe de Burgos y por un pintor de imaginería que al efecto se designase; mas si tampoco estuviese de acuerdo se nombraría otro tercero y lo que ellos estipulasen el convento se obligaba a pagárselo.

A los pocos días de este arreglo entre Pedro y el convento, -concretamente el día 6 de junio-, el artista, quizás agobiado por la premura de tiempo o porque era norma en la familia, se aliaba con su padre -Pedro Sardo, el Viejo, -la 1ª. vez que nos aparece tal mancomunidad de forma oficial- para hacer la obra entre los dos, partiéndose por igual las pérdidas y las ganancias. Por esta razón Pedro, que había recibido a cuenta de su trabajo 10 ducados, le daba la mitad a su padre, aunque le restaba 13 ducados y medio, pues ya llevaba gastados 27 en comprar materiales. E, incluso, ambos acuerdan que esta mancomunidad tenga vigencia para todas las obras que contraten mientras realizan este retablo, estableciendo una pena de 50.000 maravedís de castigo para el que no cumpla esta claúsula.

Finalmente, al mes justo de haber entrado el padre a trabajar en este retablo -el 6 de julio- se admitía en la mancomunidad, con las mismas condiciones, a su hijo Nicolás (31)

B.3. El retablo de Melchor, Miguel y Nicolás para la capilla de las hermanas Gutiérrez en San Francisco de Alcalá la Real (32).

Tenemos que comenzar advirtiendo que ya con anterioridad, concretamente el día 11 de junio de 1568, ambas hermanas, Ana y Margarita, hijas del escribano difunto D. Gutierre de Burgos, habían contratado un retablo, de bastante parecido con el que ahora comentamos, con Jusepe de Burgos, quien evidentemente, por las razones que fuese, no llego a realizarlo.

Este segundo retablo lo concertaron el día 3 de marzo de 1576 con los hermanos Melchor, Miguel y Nicolás Raxis, quienes figuran en el contrato como pintores, aunque el trabajo incluía también mucho de escultura y entalladura.

Además el documento en sí es de una gran precisión pues nos da pormenorizadamente todos los detalles del encargo; apareciendo como primera novedad importante el que habían sido ellos los autores de las trazas y condiciones del mismo.

Por lo que respecta a su arquitectura, ésta sería muy similar al retablo de la iglesia de Santa Ana, pieza que hemos considerado como el modelo más usual y frecuente en este medio artístico. A saber tendría un banco, sobre él un amplio cuerpo central, dividido por columnas en tres calles; las laterales, con dos pisos, irían dedicadas a pintura, mientras que la central se unificaría en un solo piso, donde en relieve, iría el motivo iconográfico fundamental de todo el conjunto, quedando rematado -dicho relieve- por un arco de medio punto. A continuación el entablamento; tras él, el ático con un relieve y completando el conjunto un niño con un candelero, en cada uno de los extremos, flanqueando el ático y por encima de las columnas del cuerpo central.

Más si la arquitectura de este retablo, que podemos denominar de tipo portada, está en consonancia con las coordenadas artísticas de su momento; no sucede, en algunos momentos, lo mismo con la distribución de su iconografía, que nos lleva a planteamientos y soluciones bajo medievales. Así por ejemplo no es normal que, en cada una de las dovelas de la rosca del arco que corona la calle central, vaya adosado un apóstol -en total 6 y en contrato anterior con Jusepe de Burgos sí se especificaba cuáles habrían de ser-. En líneas generales, por lo demás, todo está dentro de lo corriente, así en el banco irían pintadas Santa Ursula y todas las vírgenes -sus compañeras de martirio- que en él cupiesen. En la calle central iría un hermoso tablero donde se esculpiría en medio relieve la Asunción de la Virgen; imagen que llevará tres ángeles a cada lado, su corona y la luna a los pies. En las enjutas, que quedan entre el arco del cuerpo central y el entablamento, sin pondrá -sin especificar si en escultura o en pintura- la Salutación -la Anunciación-, a la izquierda la Virgen y a la derecha el arcangel San Gabriel. Y en cada uno de los pisos de las calles laterales iría, en pintura, un apóstol -en total 4, además no se especifica cuáles serian, ni con qué técnica se pintarían-. En el friso del entablamento irían serafines de medio relieve y de la misma manera se hará el calvario del ático.

Los artistas se comprometían a hacer el retablo para el día de Todos los Santos del año siguiente -1.XI.1577-, corriendo de su cuenta todos los materiales,-las maderas,por ejemplo, habrian de ser de pino seco, limpio, enjuto y sin nudos; los colores perfectos y el oro, para su policromía, fino- y dándole la misma altura y anchura que tiene la capilla donde irá colocado.

Además, como era lo normal en estos casos, antes de proceder a enco

larlo -ensamblarlo-,deberia de ser visto por el Dr. Gamboa, provisor de la Abadía, quien dictaminaría si estaba o no satisfecho con lo realizado.

Por último, las dos hermanas se obligaban a pagarle a los dichos artífices un total de 42.625 maravedís en tres pagas: 15.000 que, en ese mismo momento, le daban para comprar las maderas; otros tantos que les darían para dorarlo y el resto -12.625- una vez que estuviese montado en su correspondiente capilla.

B.4. El retablo de Pedro Raxis, el Mozo, y Alonso de Morales para la capilla de Dª. Ana de Jamilena en la iglesia del Rosario (33).

Se contrató esta obra entre Pedro Raxis y Dª. Ana de Jamilena el día 26 de julio de 1606. Y como primera advertencia debemos señalar que es el último trabajo documentado de un miembro de los Raxis alcalaínos; pues para tal año ya habían muerto, además de su padre, Pedro Sardo, el Viejo, sus hermanos Melchor, Miguel y Nicolás.

El, Pedro, a pesar de su avanzada edad -tenía 71 años- se encargaría de las pinturas, pues ésta fue su principal ocupación profesional; mientras que Alonso de Morales se ocuparía de la estructura arquitectónica del retablo y de su imaginería.

El retablo, que habría de ser de madera -sin especificarse tipo alguno- seca y sin nudos y que habría de tener las medidas de la capilla de enterramiento de la iglesia del Rosario donde iba a ir montado, a saber 4 varas y 4 dedos de alto -4'06 mts.- por 3 varas y 3 dedos de ancho -3'04 mts.-, presentaría una organización arquitectónica muy similar también al retablo de Santa Ana; aunque con algunas características propias, que le darían una cierta originalidad. Así, por ejemplo, o no llevaría banco, o éste quedaría reducido a la más mínima expresión, pues no se ci

ta en el documento; en el amplio cuerpo rectangular de tres calles, mientras en las laterales, como es lo normal, se dividirían en dos pisos y se dedicarían a pintura; la central, en cambio, no unificaría sus dos pisos en uno solo, creando una amplia superficie donde iría, bien en escultura o en pintura, el motivo iconográfico fundamental, sino que, también aquí, la calle medial tendría dos pisos, en el inferior iría una hornacina o tabernáculo para una talla de bulto y el superior se dedicaría a pintura.

Por su parte, el ático, dedicado a escultura, sería muy similar a los demás casos estudiados.

Si por lo que respecta a su arquitectura nos encontramos de nuevo con un retablo tipo portada, por su iconografía sería un retablo de tipo devocional, pues la comitente ha ordenado poner en él algunas escenas más significativas de la vida de Cristo y de la Virgen; pero con un claro predominio de aquellos pasajes que hacían especial alusión a los ascendientes de Cristo, en los que Santa Ana -la titular del retablo y protectora de la comitente, también llamada Ana- ocupó un papel clave.

Así pues, en la hornacina del primer piso de la calle central iría una imagen de bulto de Santa Ana "...acabada por lo menos segun la ymagen de señora santa ana questa en el campo desta ciudad..." (34), -la de la de la iglesia de su aldea, hoy desaparecida-; en el piso alto iría una pintura -no se especifica la técnica- de San José con el Niño Jesús. Las calles laterales llevarían las siguientes pinturas: la de la izquierda, el Descendimiento de la cruz "...con ntrª. srª. al pie..." en el piso bajo y en el alto, el Bautismo de Jesus y la de la derecha, San Joaquín y Santa Ana y la Natividad de la Virgen en el mismo orden que la anterior. Mientras que coronando el conjunto -en el ático- iría un tablero

con un crucifijo en relieve.

Por lo demás, los dos artistas se comprometían a hacer el trabajo - en el plazo de 5 meses, que comenzaban a contar desde el día 12 de sep-- tiembre de ese año -1606-, no quedaban obligados a asentarlo en la capilla de Dª. Ana de Jamilena, sino a darlo bien acabado, tanto de escultura como de pintura, y a vista de oficiales que para ello nombre la comitente, quien, en contrapartida, tendría que ensamblarlo a su costa y pagar a los artistas, en tres pagas, un total de 110 ducados -1/3 (13.750 maravedís) al comenzar, 1/3 acabadas las labores de la madera y el ter-- cio restante cuando lo entregasen-.

C. Un ejemplo de arquitectura efímera: el túmulo funerario para las - honras fúnebres del Principe D. Carlos (35).

Uno de los más capítulos más atractivos de la Historia del Arte, al que en los últimos tiempos se le está dedicando una gran atención, como lo pone de manifiesto la última convocatoria del C.E.H.A., celebrado el pasado otoño en Murcia, es precisamente éste; pues a fin de cuentas, estas obras perecederas -arcos de triunfo con los que se honraba la visita de un personaje ilustre a una ciudad; túmulos funerarios para las exe--- quias de algún importante dignatario; altares callejeros, destinados a - ensalzar o explicar los contenidos teológicos de algún misterio de la fé al procesionarse, como el Corpus, la Inmaculada, etc.- son un fiel reflejo de las duraderas y, en definitiva, como ellas también responden a las corrientes artísticas de su momento.

En Alcalá la Real se levantaron importantes y monumentales obras de este tipo; así, por ejemplo, sabemos que con motivo de las exequias fúnebres, que se celebraron en honor de Felipe II -1598- el Cabildo Munici--

pal compró grandes partidas de bayeta negra -para cubrir las naves de - la iglesia abacial- y varias docenas de blandones de cera para su catafalco. Sin embargo, el único túmulo funerario documentado con todo detalle es éste, que ahora presentamos y que se levantó en honor del conflictivo Principe D. Carlos. Por eso creemos que, por las especiales características del personaje en cuestión, no lo podemos considerar como el trabajo más significativo y transcedental de los de su género, sino que sería un túmulo de mero trámite y cumplimiento. No obstante, merece nuestra atención.

Así pues, al tener conocimiento el Cabildo Municipal alcalaíno de que el día 24 de julio de 1568 había muerto el infortunado Príncipe; como era lo normal, nombró a D. Pedro Serrano de Alférez y a D. Juan de Aranda y Figueroa, regidores de la ciudad, comisarios de las exequias fúnebres que, el día 22 de agosto, se celebrarían en la iglesia abacial.

Con tal motivo, los dos comisionados encargaron a los hermanos: Pedro, Melchor y Nicolás Raxis que dieran las trazas, las condiciones y evaluaran los cotes del túmulo que se levantaría en su honor.

Los tres hermanos,en consecuencia, diseñaron un túmulo bastante sencillo, pero de clara ascedencia clásica, como se ve por la descripción - del mismo:

- Iría montado sobre una plataforma -podium- de 2 varas de alta-1'67 mts.-, rodeada de escaleras en todo su perímetro.

- En el centro de la plataforma se pondría el catafalco propiamente dicho -el pseudoféretro cubierto de paños negros- bajo un templete de base cuadrada y con dos cuerpos. El inferior tendría cuatro columnas de fuste redondeado y estriado; aunque habría que dejar, entre las columnas y el borde exterior de la plataforma o tarima, un pasillo de 3 pies -0'54 metros- para poder andar con comodidad; sobre las

columnas un arco de talla y por encima un entablamento completo.

-El segundo cuerpo, constituido por 4 columnas de menor tamaño que las anteriores, llevaría en sus intercolumnios, y por encima de las cornisas del entablamento del primer cuerpo, una bocina de talla con un hachero -candelero- y se cubrirá con un cimborrio, que llevará en su clave un crismón.

Si éste era, en esencia, el programa arquitectónico a realizar. Su decoración y policromía se ajustaría a las siguientes condiciones:

-El fuste de las columnas iría pintado, las basas y los capiteles sobredorados, al igual que los arcos, los candeleros y las bocinas.

-El friso del entablamento iría de negro y llevaría pintados huesos y calaveras.

-El cimborrio, que por dentro sería azul con estrellas de plata, llevaría el crismón estofado; mientras que por fuera, al igual que el friso, iría de negro con huesos y calaveras pintados.

El presupuesto lo fijaron en 120 ducados, incluyéndose en él todos los materiales necesarios; amén de 4 estandartes negros, donde irían pintadas las armas de León y de Castilla, y todos los rejones -candeleros grandes para las velas- que fuesen menester.

Lo que sucedió después, ya lo hemos apuntado con anterioridad; no obstante, recordemos que el día 6 de agosto, tras una concurridísima puja a la baja, en la que participaron muchos artífices alcalainos, se remató por 50 ducados en Nicolás -70 ducados menos de lo que él, junto con sus hermanos, había presupuestado-. Obligándose el mismo día a hacerlo al alimón con sus hermanos Pedro y Melchor, pintores y entalladores; -con Jusepe de Burgos, entallador y con el carpintero, Cristóbal Gutié--

rrez,para el mencionado día 22 de agosto; mientras que, por su parte, los dos comisarios se obligaban a pagarle la dicha cantidad en 3 pagas: 1/3 - al comenzar el trabajo, otro tanto medio hacer y el resto cuando estuviese montado en la iglesia mayor alcalaína.

D. Aproximación documental a otras obras ya existentes y que los Raxis se obligaron a completar y policromar.

Se incluyen en este apartado unos cuantos trabajos,-retablos, andas procesionales, etc.- ya existentes de antemano, pero aún sin terminar; ya que para ello se tenía completar o su iconografía o su policromía o ambas cosas a la vez.

D.1. El retablo de Pedro Sardo, el Viejo, y Antonio Sánchez Ceria para la capilla del clérigo Pedro López de Córdoba del templo abacial (36).

No se trataba, insistimos, de construir un retablo en su totalidad y "ex novo", pues en el documento se nos dice que ya estaba en blanco en la dicha capilla, sino sólamente completar su programa iconográfico con unas pinturas y policromar su arquitectura. Y es esto lo que contrataron con - el dicho clérigo, el día 3 de marzo de 1550 y por 118.750 maravedís, el - pintor Pedro Sardo, vecino de Alcalá la Real y Antonio Sánchez Ceria, pintor de imaginería, vecino de Jaén.

Por lo que respecta a su arquitectura,ya labrada, aún cuando el documento en cuestión no sea nada explícito; sin embargo estaría muy cercana a la de un retablo casillero, tipología tan usual en el plateresco hispano. Así pues, entre el banco y el ático, que no se mencionan en el contrato, se desarrollaría un amplio rectángulo, dividido en 3 calles y en dos pisos cada una, donde iría, en pintura al óleo sobre tabla, un complejo - programa iconográfico dedicado a Cristo con el siguiente desarrollo: en -

el piso bajo de la calle medial iría un Ecce Homo y en el alto la Resurrección; en el piso alto de las calles laterales, las tentaciones -aunque no se dan más detalles, debe de tratarse de 2 de las 3 tentaciones que tuvo Cristo en el desierto (S. Lucas 4, 1-13) antes de iniciar su vida pública-. Mientras que en el piso bajo -de ambas calles- debería de ir la Limpia Concepción -la Inmaculada-, a la izquierda y a la derecha, San Blás -un santo muy venerado por el pueblo por su especial protección sobre la garganta.

Si observamos detenidamente la iconografía propuesta, observaremos que, aunque la temática -la vida de Cristo, un motivo mariano y un santo muy enraizado en la devoción popular-, sea algo bastante normal y frecuente para la época; sin embargo, no es tan usual y frecuente el representar iconográficamente las tentaciones de Cristo, ni aún tampoco a la Inmaculada -si bien es a partir, más o menos, de esta fecha, cuando dicho motivo mariano, al compás de la apasionada defensa que de él se hacía en el concilio de Trento, en especial por los padres conciliares españoles, fué arraigando y profundizando en la religiosidad popular-. Por lo que pensamos que nos encontramos ante un programa iconográfico muy intelectualizado, fruto de un ideólogo -tal vez el eclesiástico comitente, D. Pedro López de Córdoba- de sólida preparación teológica, pues, a través de él, nos quiere exponer gráficamente la grandeza de Cristo. Quien por un lado vence a la muerte -la Resurrección-; al demonio -las tentaciones-; al pecado -librando a su madre (la Inmaculada) del pecado original- y por el otro acepta voluntamentiamente el sufrimiento -el Ecce Homo- y la muerte por amor al hombre.

Finalmente, en relación con el trabajo que cada uno de los artistas tendría que hacer, creemos que los campos estarían bien delimitados,

pues Pedro haría las pinturas y Antonio Sánchez Ceria se encargaría de - dorar su arquitectura.

D.2. El retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de Consolación de Alcalá la Real.(37).

Como en el caso anterior, también la cofradía de la Virgen del Rosario tenía en su capilla de esta iglesia alcalaína un retablo-tabernáculo en honor de su titular, el cual estaba aún sin terminar, tal vez por no tener - los recursos necesarios para ello. La oportunidad le llegaría en 1577 cuando su teniente de prioste encomienda la terminación del dicho -- retablo a los hermanos Melchor, Pedro, Miguel y Nicolás Raxis -es éste -- uno de los pocos trabajos en que los 4 Raxis alcalaínos trabajaron juntos en mancomunidad-.

Incluso, por la documentación sabemos que era bien poco lo realizado hasta ese momento, concretamente nada más que la labor arquitectónica, - por lo que los 4 hermanos se comprometían a hacer tanto su programa iconográfico como la policromía del conjunto.

El eje de toda la composición sería, como es natural, una imagen - exenta de la Virgen del Rosario,que ocuparía la hornacina del tabernáculo, y en torno a la cual giraría toda la iconografía. Su programa tendría como fin y objetivo exaltar y difundir la devoción a tal advocación mariana y el rezo del rosario. Así pues la imagen de la Virgen -de madera de nogal o de moral, seca y sin nudos- tendría 5 cuartas de alto -104 cms.-, -- incluida la peana que no sobrepasaría los 4 dedos -7 cms.- e iría decorada del siguiente modo: la saya de plata y carmesí con una cenefa de oro "al rromano" -con grutescos-; el manto dorado con su cenefa de azul y el escapulario grabado de blanco.

Por su parte el tabernáculo tendría su interior pintado de azul con rayas de amarillo tostado y su venera de blanco y ocre; mientras que su exterior llevaría, pintados al temple y dentro de un círculo de una tercia -27'8 cms.- los 15 misterios del rosario -como se dijo éste es el - único ejemplo de retablo-rosario, que tenemos documentado en la Abadía-.

Por último completaría el conjunto dos pinturas, también al temple, que irían en la parte baja del mismo, a un lado iría Santo Domingo de - Guzmán y al otro San Francisco de Asís, ambos de rodillas, rezando el rosario y con dos ángeles sobre sus cabezas.

Por lo demás, diremos que los 4 hermanos se comprometían a dar el - trabajo acabado para mayo de ese mismo año -1577- y a vista de los oficiales que para ello nombrase la cofradía. Ellos pondrían todos los materiales y no recibirían ninguna cantidad en adelanto a su trabajo, como - era lo normal; sino que el teniente de prioste se comprometía a pagarles para Santa María de Agosto -3 meses después de acabar su trabajo (las cofradías exigen mucho y pagan poco y tarde)- un total de 25 ducados.

D.3. Pedro, el Mozo, y Nicolás Raxis se obligan a dorar y guarnecer - las andas del Santísimo de Castillo de Locubín (38).

No son estas las primeras ni las únicas andas que, para procesionar el Santísimo, tenemos documentadas en tierras de la Abadía. Ya en la primera mitad de dicho siglo -el XVI- nos encontramos al entallador granadino Esteban Sánchez realizando con tal fin unas andas para la iglesia mayor de Alcalá la Real y otras para la Asunción de Priego de Córdoba.

Con respecto a éstas, de Castillo de Locubín, ni sabemos el momento en que se hicieron, ni tampoco quién las hizo; lo único que podemos garantizar es que su organización arquitectónica, puntualmente descrita en el

documento y que nos evoca un templete renacentista, debió de ser algo - más complejo de lo que hoy entendemos por unas simples andas procesionales.

Así pues, resumiendo su arquitectura, tenemos que sobre una plataforma -peana- de base cuadrada se levantaba el templete en sí, que en - cada una de sus esquinas llevaba dos columnas en diagonal, formando un chaflán; sobre ellas un entablamento completo y rematando el conjunto - un chapitel -elemento arquitectónico de ascendencia medieval-. En el interior del templete iban dos tarimas superpuestas, siendo de mayores dimensiones la inferior que la superior, sobre la que iba la custodia.

Sin embargo, para hermosear y completar esta, que vislumbramos, delicada pieza procesional, aún le faltaba lo fundamental; a saber dorarla y guarnecerla -ponerle sus adornos-. Trabajo que llevarían a cabo los hermanos Pedro y Nicolás Raxis, pintores de imaginería, quienes el día 19 de mayo de 1585 se comprometieron a hacerlo y darlo acabado para antes del día del Corpus de ese mismo años, -por muy tarde que cayese el Corpus ese año creemos que, por la fecha del contrato, no tendrían los artistas mucho tiempo para realizar con holgura el encargo-, poniendo - ellos todos los materiales necesarios e, incluso, obligándose a entregar las dichas andas, igualmente a su costa, en la parroquia de esta localidad -lo que supone que fueron llevadas al taller alcalaíno de estos dos artistas- y a vista de los oficiales que para ello nombren los capitanes, D. Luis Alvárez de Sotomayor y D. Juan de Benavides, y el clérigo D. Martín de Jerez, quien se comprometía a abonarles para el día de Santa María de Agosto la cantidad de 26 ducados.

Por lo que respecta al trabajo a realizar por estos artistas, donde se incluía todos los tipos de policromía, aunque predominando la de

oro limpio, nos aparece minuciosamente descrita en el documento en cuestión. Así pues:

- El tablero inferior -la peana- iría de verde y el bocel que bordeaba su perímetro de oro limpio.

-De las dos tarimas, que realzaban la custodia, la inferior -la más grande- se doraría y llevaría sus estrías verticales en azul; mientras que la segunda -el asiento propiamente dicho del ostensorio- iría en verde con listas doradas y en cada uno de sus frentes, donde se forma un friso, se pondría un florón dorado.

-Las columnas tendrían: el pedestal dorado con grutescos grabados en carmín; el fuste dorado con las estrias en azul y el capitel también dorado.

En el entablamento: el arquitrabe y la cornisa irían doradas; el fondo del friso sería de carmín con grutescos, sus serafines encarnados -en encarnación- con las alas estofadas sobre oro y, finalmente, las veneras que, tanto por dentro como por fuera, llevan el friso y el arquitrabe también serían doradas al igual que el chapitel.

D.4. Pedro, el Mozo, y Nicolás Raxis terminarán el retablo del Dulce Nombre de Jesús de la iglesia del Rosario (39).

Es éste uno de los últimos trabajos realizados por estos dos hermanos en mancomunidad -la más duradera y frecuente de cuantas se establecieron entre los distintos miembros de esta familia-, ya que, aunque al año siguiente -1599- contrataron entre los dos la decoración pictórica de las bóvedas de la iglesia abacial; sin embargo, al poco tiempo Nicolás, imposibilitado por la gota, hubo de cederle su parte a su sobrino Melchor y a Juan de Salamanca. Mientras que Pedro, como hemos visto, si-

guió realizando trabajos, por lo menos, hasta 1606 -éste es el último documentado.

Por el registro notarial en cuestion sabemos que la cofradía del Dulce Nombre de Jesús se proponía completar un retablo que en honor de su titular se pretendía montar en su capilla de la iglesia del Rosario. Para la fecha de este contrato -1598- ya se había realizado la parte arquitectónica y la iconografía -en escultura- de la calle central; lo demás, la policromía del conjunto y las pinturas de las calles laterales, con las que se completaba el programa iconográfico, tal vez por falta de recursos económicos se hubieron de dejar para este segundo momento.

Por lo que respecta a su arquitectura, su diseño sería muy similar al, ya estudiado, de la iglesia de Santa Ana; aunque con algunas caracterísiticas propias, generalmente tendentes a su simplificacion, como es lo propio de la época. Así,por ejemplo, la calle medial, al igual que las laterales, también llevaría dos pisos: el inferior con una hornacina-tabernáculo, donde iría una pequeña imagen, ya tallada, del Niño Jesús -tal vez sea el reducido tamaño de esta imagen del titular del retablo, lo que exigiría la presencia de dos pisos en la calle medial- y el superior que, al igual que el ático, llevaría un relieve. Otra novedad estaría en que la separación de las calles no se haría a través de columnas o de pilastras, sino mediantes simples molduras entalladas.

Vemos pues que,desde el punto de vista iconográfico,la calle central ya estaba acabada; sin embargo, como se ha apuntado, aún faltaba policromar el conjunto y completar la iconografía de las calles laterales. Y esto es lo que los hermanos mayores de la dicha cofradía, D. Martín Hernández Villalta y D. Juan de Alfaro, le encomendaron a Pedro y Nicolás Raxis el 12 de febrero de 1598; quienes por 34 ducados, que irían recibiendo conforme -