

LAZARO GILA MEDINA

ARTE Y ARTISTAS DEL RENACIMIENTO EN TORNO  
A LA REAL ABADIA DE ALCALA LA REAL, (JAEN).

VOLUMEN I

ARTE

Tesis doctoral dirigida por el  
Prof. Dr. D. José Manuel Pita Andrade  
Catedrático de Hist. del Arte de Universidad.

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
Facultad de Filosofía y Letras

1989

# UNIVERSIDAD DE GRANADA

## ACTA DEL GRADO DE DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

Curso de 19 88 a 19 89

Folio .....

Número 486

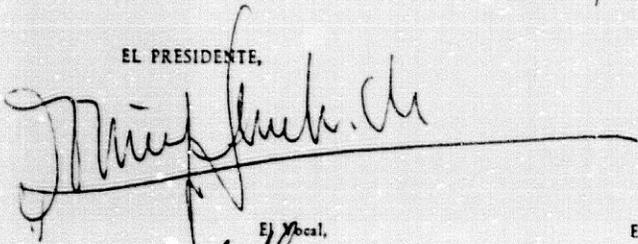
Reunido en el día de la fecha el Tribunal nombrado para el Grado de Doctor de D. Lazaro Gila Medina, el aspirante leyó un discurso sobre el siguiente tema, que libremente había elegido: Arte y Artistas del Renacimiento en torno a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Jaén)

Terminada la lectura y contestadas las objeciones formuladas por los Jueces del Tribunal, éste le calificó de APTO "CUM LAUDE" POR UNANIMIDAD.

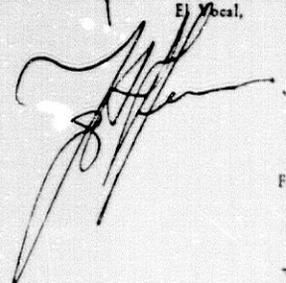
Granada 9 de junio de 19 89

El Secretario del Tribunal,

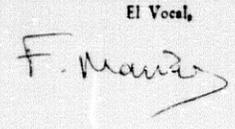
EL PRESIDENTE,



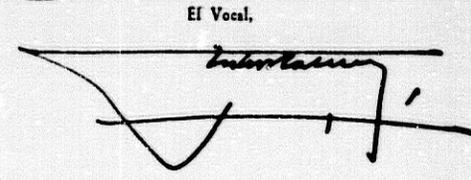
El Vocal,



El Vocal,



El Vocal,



Firma del Graduado,



INVESTIDURA . . . { En el día de la fecha se ha conferido a D. ....  
..... el Grado de Doctor en la Facultad de .....,  
conforme a lo prevenido en las disposiciones vigentes.

Granada ..... de ..... de 19 .....

EL DECANO,

CERTIFICO: Que el Acta que antecede concuerda con la del expediente del interesado remitida a la Secretaría de la Universidad.

Granada ..... de ..... de 19 .....

El Catedrático Secretario,

V.º B.º  
EL DECANO,

## ABREVIATURAS MAS USUALES EN ESTE TRABAJO

### 1. De archivos.

- A.Ch.Gr. Archivo de la Real Chancillería de Granada.  
A.G.S. Archivo General de Simancas.  
A.H.P.J. Archivo Histórico Provincial de Jaén.  
A.M.B. Archivo Municipal de Baeza.  
A.N.Gr. Archivo Notarial de Granada.  
A.P.D.A. Archivo Parroquial de St<sup>o</sup>. Domingo de Silos de Alcalá la Real.  
A.P.P.B. Archivo Parroquial de San Pablo de Baeza.  
A.P.S.B. Archivo Parroquial del Segrario de Baeza. (Depositado en la Parroquia del Salvador).

### 2. De boletines y revistas.

- A.E.A. Archivo Español de Arte.  
A.H. Archivo Hispalense.  
B.I.E.G. Boletín del Instituto de Estudios Giennenses.  
B.R.A.H. Boletín de la Real Academia de la Historia.  
B.S.A.A. Boletín del Seminario de Arte y Arqueología.  
B.S.E.E. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.  
C.A. Cuadernos de Arte.  
R.A.B.M. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.  
R.I.D. Revista de Ideas Estéticas.

### 3. Otras abreviaturas.

- C.S.I.C. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.  
I.E.G. Instituto de Estudios Giennenses.  
I.G.M. Instituto Gómez-Moreno.  
vt<sup>o</sup>. (Folio) vuelto.

AUTORES DE LOS PLANOS QUE ILUSTRAN ESTE TRABAJO, (1).

1. Alcalá La Real.

- Iglesia de Santa Ana, D. Francisco Castillo León.
- Parroquia de Consolación, D. Domingo Murcia Rosales.
- Iglesia de San Juan, Lázaro Gila Medina.
- Ermita de San Marcos, Lázaro Gila Medina.
- Iglesia Mayor Abacial, D. Francisco del Castillo León.

2. Alcaudete.

- Parroquia de Santa María la Mayor, D. Antonio Rojas Baena.

3. Carcabuey.

- Parroquia de Ntr<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. de la Asunción, D. Clemente Lara Peña.

4. Castillo de Locubín.

- Parroquia de San Pedro Apóstol, Lázaro Gila Medina.

5. Illora.

- Parroquia de la Encarnación, D. José Manuel Gómez-Moreno Calera.

6. Moclín.

- Parroquia de la Encarnación, D. Francisco Prieto Moreno.

7. Noalejo.

- Parroquia de Ntr<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. de la Asunción, Lázaro Gila Medina.

8. Valdepeñas de Jaén.

- Parroquia de Santiago Apóstol, Lázaro Gila Medina.

NOTAS

- (1). La leyenda, con la correspondiente reinterpretación de los planos, es nuestra, así como todas las fotografías que aquí aparecen.

FE DE ERRATAS Y ALGUNAS FALTAS INVOLUNTARIAS

VOLUMEN I

<u>Página</u>	<u>Reiglón/Nota</u>	<u>Dice</u>	<u>Debe decir</u>
36	7	ejmplo	ejemplo
38	8	extreña	extraña
39	17	rodaría	todavía
80	23	miamss	mismas
96	10	ahucado	ahuecado
103	22	de los Inocentes	del Archivo
116	24	estiloa	estilos
134	20	heredero	cantero
142	--	Página, 9	Página 179
146	24	entrallador	entallador
180	6	D. Maximiliano de Austria	D. Juan de Avila
192	1	máscaras	mascarones
217	21	9.000 ducados	1.000 ducados
225	6	edificaco	edificado
279	20	diciemdo	diciendo
303	14	algún	ningún
339	12	normlamente	normalmente
344	20	la medial dedicada a pintura y las la terales a escultura	la medial dedicada a escultura y las laterales a pintura
355	4	señor	Señor
366	16	antigua	antigua
372	21	13 ducados y medio	13 reales y medio
374	14	sin	se

VOLUMEN II

22	2	opta	obra
30	2	entre medias	entremedias
34	8	Torredelcampo	Torredonjimeno
48	20	tal	tan
63	6	otros	otras
76	12	cote	dote
85	3	1.500 maravedís	18.000 maravedís
113	1	meccio	medio

<u>Página</u>	<u>Reñglón/Nota</u>	<u>Dice</u>	<u>Debe decir</u>
143	4	del	den
153	9	en	el
153	16	Francisca	Francisco
155	23	Salzar	Salazer
159	4	173.175 maravedís	251.040 maravedís
160	-- 22	1966	1979
169	3	grmro	gremio
214	8	tdnría	tendría
220	27	va a alcalina	va a ser alcalina
249	8	XVII	XVI
260	5	muro	muro
277	13	declarada	trazada

INDICE GENERAL

VOLUMEN I

	<u>Pág.</u>
1. Justificación del trabajo y propósitos.....	11.
2. Límites geográficos, cronológicos y estilísticos.....	30.
2.1. Límites geográficos.....	30.
2.2. Límites cronológicos.....	31.
2.3. Límites estilísticos.....	33.
3. Breve estado de la cuestión.....	45.
4. El proceso cultural del Renacimiento en la Abadía alcalaína...	55.
4.1. Arquitectura.....	56.
4.1.1. Introducción: Principales elementos arquitectónicos..	56.
A. Muros.....	56.
B. Plantas y alzados.....	59.
C. Portadas y fachadas.....	63.
D. Bóvedas.....	69.
E. Torres y espadañas.....	71.
4.1.2. Los grandes programas arquitectónicos en la Abadía...	75.
A. El Templo-Madre; la iglesia abacial de Santa María la Mayor de la Mota.....	76.
B. La iglesia de Santa Ana de Alcalá la Real.....	144.
C. La iglesia parroquial de Carcabuey, Córdoba.....	163.
D. La portada lateral de la Asunción de Priego de Cór doba.....	179.
E. La iglesia parroquial de Castillo de Locubín, Jaén.	184.
F. La parroquia de la Asunción de Noalejo, Jaén.....	201.
G. Estudio arqueológico y documental de la capilla ma yor de la desaparecida iglesia de San Francisco de Alcalá la Real.....	208.

	<u>Pag.</u>
H. El cuerpo de la iglesia del antiguo convento, hoy parroquia, de la Madre de Dios de Consolación de Alcalá la Real.....	220.
I. La iglesia de San Juan y su capilla de la Concepción de Alcalá la Real.....	233.
J. La sacristía y la torre de la antigua parroquia de Santo Domingo de Silos de Alcalá la Real.....	244.
K. La capilla de San Marcos, en la ermita de su nombre, de Alcalá la Real.....	250.
4.1.3. Los préstamos culturales de la Abadía en su entorno geográfico.....	255.
A. La sacristía y la capilla mayor de la iglesia parroquial de Moclín, Granada.....	256.
B. La cebecera de la parroquia de Illora, Granada...	270.
C. La capilla mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Alcaudete, Jaén.....	284.
D. La parroquia de Santiago Apóstol de Valdepeñas de Jaén.....	299.
E. La portada bolibarriana del Patio del Archivo del Hospital Real de Granada.....	319.
4.2. Los retablos y otras obras sueltas de escultura y pintura.....	322.
4.2.1. Introducción: Consideraciones previas.....	323.
A. La pobreza de obras en la actualidad.....	325.
B. Los artífices y los gremios.....	325.
C. Los materiales.....	330.
D. Tipos de retablos.....	330.
G. Los contratos.....	337.

	<u>Pág.</u>
4.2.2. La labor artística de los Sardo-Raxis.....	340.
A. Retablos conservados atribuibles.....	342.
A.1. El retablo mayor de la Asunción de Priego..	342.
A.2. El retablo de la Virgen de las Angustias de la alcaláina iglesia de Santa Ana.....	357.
A.3. El retablo de San Marcos en su ermita alca- láina.....	361.
A.4. El recompuesto retablo de Santo Domingo de Silos de la alcaláina iglesia de la Virgen de las Angustias.....	365.
B. Aproximación documental a otros retablos no con- servados.....	368.
B.1. El tabernáculo y la Virgen de Gracia de Pe- dro Sardo para la iglesia de Santa Ana.....	369.
B.2. El retablo mayor de la iglesia del convento de San Francisco de Loja, Granada.....	370.
B.3. El retablo de Melchor, Miguel y Nicolás Ra- xis para la alcaláina iglesia de San Fran- cisco.....	373.
B.4. El retablo de Pedro Raxis, el Mozo, y Alon- so de Morales para la iglesia del Rosario..	375.
C. Un ejemplo de arquitectura efímera: El túmulo pa- ra las honras fúnebres del Príncipe D. Carlos...	377.
D. Aproximación documental a otras obras, ya exis- tentes de antemano, y que los Raxis se obligaron a completar.....	380.

	<u>Pág.</u>
D.1. El retablo de Pedro Sardo, el Viejo, y Antonio Sánchez para la iglesia abacial.....	380.
D.2. El retablo de la Virgen del Rosario para la iglesia de Consolación.....	382.
D.3. Las andas del Santísimo de Castillo de Locubín.....	383.
D.4. El retablo de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús de la iglesia del Rosario.....	385.
E. Otras obras sueltas de escultura y pintura.....	387.
E.1. Obras conservadas atribuibles.....	387.
-La imagen de la Inmaculada de Noalejo.....	387.
-El cuadro de la Asunción de la iglesia de las Angustias.....	388.
E.2. Obras no conservadas.....	390.
-La imagen de Santa Quiteria de la desaparecida iglesia alcalafina de la Veracruz.....	390.
-La imagen de San Francisco para su convento de Baena, Córdoba.....	390.
-La imagen de San Sebastián para Loja.....	391.
4.2.3. Aproximación documental a otras obras de otros artistas.....	392.
A. Retablos.....	393.
A.1. El de Jusepe de Burgos para la alcaína iglesia de San Francisco.....	393.
A.2. El de Juan Sánchez Montañés para Priego....	395.
B. La decoración de la capilla de Ntr <sup>ta</sup> . Sr <sup>ta</sup> . de Guadalupe de la iglesia de Consolación.....	397.

VOLUMEN II

	<u>Pág.</u>
5. Los artistas y artesanos: Semblanzas biográficas.....	5.
5.1. Introducción.....	6.
5.2. Los grandes maestros y su amplio círculo familiar.....	16.
5.2.1. Los Bolívar.....	16.
A.1. Martín de Bolívar y su familia.....	16.
A.2. Juan de Bolívar, el Viejo, y su familia.....	33.
5.2.2. Pedro Sardo Raxis y su descendencia familiar.....	56.
A. Consideraciones previas.....	57.
B. Pedro Sardo, el Viejo.....	59.
B.1. Del anonimato a la consolidación.....	59.
B.2. Los últimos años del artista.....	70.
B.3. Su descendencia familiar.....	73.
C. El arte de los Sardo-Raxis.....	103
5.2.3. Ginés Martínez de Aranda y su amplio entorno familiar (los Aranda).....	110.
A. El padre y fundador de la dinastía: Ginés Martínez, el Viejo.....	113.
B. Ginés Martínez de Aranda.....	120.
B.1. Sus comienzos baezanos.....	120.
B.2. Las etapas de su carrera profesional.....	124.
B.3. Su arte.....	151.
B.4. Su descendencia familiar.....	152.
5.3. Otros artesanos.....	165.
5.3.1. Alerifes.....	166.
5.3.2. Caleros.....	177.

	<u>Pág.</u>
5.3.3. Canteros.....	181.
5.3.4. Carpinteros.....	274.
5.3.5. Entalladores y escultores.....	288.
5.3.6. Pintores.....	293.
5.3.7. Otros artesanos.....	299.
A. Areneros.....	300.
B. Bordadores.....	301.
C. Carreteros.....	302.
D. Cerrajeros, (rejeros).....	305.
E. Guadamecileros.....	306.
F. Organeros.....	307.
G. Plateros.....	308.
6. Conclusiones.....	309.
7. Bibliografía.....	312.

VOLUMEN III

8. Regesta documental

	<u>Pág.</u>
8.1. Consideraciones previas.....	6.
8.2. Relación por archivos de la documentación consultada....	8.
8.2.1. Archivos de protocolos notariales.....	8.
8.2.2. Archivos parroquiales.....	14.
8.2.3. Otros archivos.....	15.
8.2.4. Balance general de legajos consultados.....	15.
8.3. Regesta documental propiamente dicha.	
-Serie A. Documentación relativa a los Bolívar. (Documen- tos 1 al 56, ambos inclusive).....	34.
-Serie B. Documentación relativa a los Raxis. (Documen- tos 57 al 109, ambos inclusive).....	93.
-Serie C. Documentación relativa a los Aranda. (Documen- tos 110 al 142, ambos inclusive).....	149.
-Serie D. Documentación relativa a otros artífices. (Do- cumentos 143 al 202, ambos inclusive).....	183.

1. Justificación del trabajo y propósitos.

### 1. Justificación del trabajo y propósitos.

Cuando, tras la defensa de nuestra memoria de licenciatura, presentada con el título: "Arquitectura religiosa de la Baja Edad Media en Baeza y Ubeda" (1); pretendíamos ampliar el trabajo a toda la diócesis de Jaén nos encontramos con que, uno de los aspectos básicos en toda investigación histórica, a saber la apoyatura documental, salvo en muy concretas y contadas ocasiones, era muy difícil de conseguir -y es que, como todos sabemos, la documentación relativa a los siglos bajomedievales es, de por sí, bastante pobre y exigua-. Ello nos producía una enorme desazón e insatisfacción, pues nuestra labor, -que podríamos llamar de campo: estudio -intrínseco de los edificios, realización de planos, de fotografías, etc.-, no se veía completada, en la mayoría de los casos, con el conocimiento de la cronología y de los artífices que los hicieron posibles.

No obstante, al intentar documentar la parte de los pies de la iglesia abacial alcalaína, -iniciada a comienzos del quinientos y con bastantes elementos en su arquitectura del gótico final-, nos vimos gratamente sorprendidos y recompensados; ya que, es tal la cantidad y la calidad de las noticias que nos brindan, sobre esta ámbito eclesiástico -la Abadía-, los protocolos notariales de Alcalá la Real, conservados en el Archivo Histórico Provincial de Jaén, que ellos mismos nos han permitido no sólo seguir, paso a paso, la construcción de tan magno y singular edificio -la iglesia mayor abacial- sino que nos animaron a proseguir en esta nueva línea de investigación y estudio. Puesto que en ella se daban los dos condicionantes, que hemos considerado, básicos en todo estudio sobre un período de la Historia del Arte y en un marco geográfico determinado. A saber, el análisis propiamente dicho de la obra en cuestión, amparado y com

pletado todo ello con el dato de archivo

El trabajo nos ha ocupado varios años, en especial la labor investigadora en los archivos -por nuestras manos han pasado más de 650 legajos- pues no sólo nos hemos centrado en el mencionado archivo de Jaén, -donde hemos examinado, en esencia, los protocolos alcalaíños, los de Castillo de Locubín y los de Valdepeñas de Jaén, (localidad esta última cuya iglesia, aunque no estaba sometida a la Abadía, fue construida en gran medida por canteros alcalaíños)-, sino que hemos completado nuestro trabajo en otros archivos; bien locales, como los parroquiales de Alcalá la Real y de Baeza -de esta ciudad procedía Ginés Martínez de Aranda y toda su familia, quienes tendrán una enorme repercusión en la edificación alcalaína de esta época-, en el municipal de esta última ciudad; o bien nacionales, como en el General de Simancas, en el de la Real Chancillería de Granada, etc.

Todo lo cual nos permite afirmar, ya a priori, y sin el apasionamiento de ningún tipo, que nos encontramos ante uno de los focos más activos y fecundos del Renacimiento Hispano. Núcleo artístico que jugó un papel clave y decisivo como receptor y a la vez transmisor de ideas, artistas y obras, no sólo por su entorno geográfico más inmediato sino que lo rebasó con creces, llegando incluso a las diócesis vecinas. Y es que, como veremos a continuación con más detalle, hay una serie de razones, básicas y a la vez complementarias, que hacen de Alcalá la Real un centro artístico de primer orden y magnitud a lo largo del quinientos.

Por un lado a ser sede de una abadía de patronato real -creada por Alfonso XI, tras la conquista de la ciudad en 1341, pensando tal vez en

que por su delicada situación fronteriza con Granada, el enclave necesitaba un núcleo de población estable, numeroso, activo y con ciertos atractivos (por casi idénticos motivos Fernando III, el Santo, había trasladado, hacia aproximadamente un siglo, la sede del obispado de Baeza a Jaén)-. Sus abades, algunos de ellos miembros destacados de la familia real, como D. Maximiliano de Austria, -en el siglo XVI- hijo natural del emperador D. Fernando de Habsburgo -el hermano de Carlos V- (2); o pertenecientes a la alta nobleza como D. Diego de Avila y Zúñiga, -en el mismo siglo- hijo de los Marqueses de las Navas, (Avila); D. Antonio Pimentel Ponce de León -en el siglo XVII-, hijo de los Condes de Benavente; D. Carlos de Borja y Centelles Ponce de León -en el siglo XVIII-, hijo de los Duques de Gandía; etc., gozaban de total independencia y autonomía eclesiástica no sólo sobre Alcalá la Real y su villa de Castillo de Locubín sino que su jurisdicción se extendía sobre algunos pueblos de la actual provincia de Jaén como Noalejo -desde 1568- o de Córdoba, como Priego y Carcabuey. Convirtiéndose algunos de ellos, de acuerdo con su momento histórico, en auténticos promotores y mecenas de las artes.

Por lo que respecta a sus atribuciones, diremos que, salvo conferir órdenes y confirmar, que son exclusivas del obispo, les estaba permitidas todas las demás competencias propias de los preladados. Incluso, muchos de ellos, en especial los de los últimos tiempos, eran nombrados abades siendo ya obispos, por lo que no necesitaban traer a otro diocesano colindante para confirmar y ordenar presbíteros ni tampoco enviar a sus eclesiásticos fuera con tal fin (3).

Mas por lo que respecta a la labor de mecenazgo artístico, patrocinada y desplegada por la máxima autoridad eclesiástica y su cabildo, no sólo estaría motivada por razones de tipo filantrópico; sino que, en muchas ocasiones el Abad actuaría impulsado por la necesidad y el deber. Ya que si, desde la definitiva incorporación de todas estas localidades señaladas al reino de Castilla -excepto Noalejo que es una fundación del siglo XVI, la mayor parte del territorio fue conquistado por el mencionado monarca, Alfonso XI entre 1340 y 1341- y hasta la Toma de Granada, fueron estricta zona de frontera entre ambos reinos, por lo que la principal ocupación de sus vecinos sería la de asegurarse su supervivencia. Una vez terminada con los Reyes Católicos la zozobra del peligro musulmán, empezarían a darse las circunstancias favorables para ese gran despliegue y diversificación de las actividades, propias de la vida ciudadana, entre las cuales las artesanías -el arte en definitiva- ocuparían un papel fundamental.

En consecuencia sería a partir de ese momento cuando la Iglesia, ayudada y auxiliada por los donativos de los fieles, de las cofradías -el mundo cofradiero es fundamental en este aspecto, así por ejemplo, por los muchos testamentos consultados, sabemos que el número de cofradías en Alcalá la Real a finales del quinientos rebasaba la veintena- y del mismo Municipio -el cual, aparte de llevar adelante un amplio programa de obras públicas, apoyó y colaboró con decidido entusiasmo en la erección de las religiosas, inició la gran tarea de dotar de templos, dignos y capaces no sólo a la ciudad sede de la Abadía, sino a todos los pueblos de su jurisdicción. Así, por ejemplo, tenemos que a lo largo del siglo XVI, el vetusto templo abacial gótico, eje urbano y parroquia de la

vieja "acrópolis" de la Mota se sustituye por una nueva edificación, más solemne y grandiosa. La otra parroquia alcalaína, la de Santo Domingo de Silos en el arrabal de su nombre, ve enriquecido su perímetro con la construcción de una sacristía y una elegante torre, además de dotarla con varias piezas ornamentales de primer orden, como su retablo mayor - obra temprana del pintor plateresco granadino Juan Ramírez-. También en esta centuria se levantan en todos los pueblos de su jurisdicción nuevos templos parroquiales, en sustitución de las viejas fábricas bajomedievales, como él de la Asunción de Priego (4), de Carcabuey, de Noalejo, él de San Pedro Apóstol de Castillo de Locubín, etc.

Igualmente las ordenes religiosas hacen su aparición, así, por ejemplo y en el caso alcalaíno, en dicha centuria se fundan 5 conventos -3 de religiosos (Consolación, de franciscanos de la Venerable Orden Tercera; San Francisco, de franciscanos de la Observancia y el Rosario, de dominicos) y 2 de religiosas (la Trinidad, de monjas trinitarias y la Encarnación, de dominicas)-. Del mismo modo algunas cofradías levantan también una ermita en honor de su titular, -algunas de ellas, como la de Santa Ana, la Veracruz, San Juan, etc., por sus amplias dimensiones, verdaderas iglesias.

Incluso, esta febril actividad artística no sólo afectó al campo de la arquitectura, sino que, como veremos en el apartado 4.2 de este trabajo, una vez edificados toda esta amplia gama de recintos sagrados, había que dotarlos de todos los medios materiales necesarios para el culto y para facilitar las prácticas piadosas a los fieles; -piezas tales, como retablos, rejas, lámparas votivas, órganos, imágenes sueltas de pintura o de talla, tronos procesionales, etc. son a partir mediados de si-

glo muy solicitadas-. Además todo ello se vió favorecido e incluso potenciado a raíz de la corriente pietista emanada de Trento; la cual, frente a las críticas protestantes, propugnaba y defendía el culto a la Eucaristía, a los santos, a sus reliquias, a la Virgen, los actos de cultos solemnes y esplendurosos, etc. (5).

Evidentemente, tan amplio y vasto programa artístico va a exigir la presencia en la ciudad de una mano de obra abundante y cualificada; capaz de dar cumplida satisfacción a todos los encargos que se le encomendasen. De ahí que la Abadía en general y Alcalá la Real en particular - sean en el cinquecento la tierra de promisión a donde acuden, en gran número, artífices de muchos lugares de España. Entre todos ellos sobresalen, por su numerosa cuantía, los canteros, en su inmensa mayoría de origen vasco, quienes llegan vía Granada o Jaén y cuya mayor o menor fortuna - estará en función no sólo de su habilidad y experiencia profesional, sino también de que tengan la suerte de encontrar un comitente o patrono - que los avale y los proteja.

Incluso, en algún caso serán el origen de una larga y fecunda dinastía de artistas -algo muy frecuente en el renacimiento-, cuya descendencia, bien en esta localidad o en otras cercanas, practicará con éxito y fortuna su buen hacer. Tal es el caso de Pedro Raxis Sardo, -le llamaremos, en todo momento, "el Viejo", para distinguirlo de su hijo del mismo nombre-, quien establecido hacia 1528 en Alcalá la Real se convierte en el creador y primer eslabón de una dilatada familia de artesanos, cultivadores con éxito de la escultura, la pintura y la retabística, tanto en estas tierras de la Abadía, como en Granada con su hijo Pablo de Rojas o con su nieto Pedro Raxis y en Sevilla con su nieto Gaspar Ragis.

Otras dos figuras señeras -y no queremos extendernos demasiado a -- fin de no hacer excesivamente larga esta introducción, ni tampoco caer - en reiteraciones excesivas-, en este caso en el campo de la arquitectura, fueron, en la primera mitad del siglo XVI, Martín de Bolívar y en las década finales del siglo y primeras del siguiente, Ginés Martínez de Aranda. Ellos, amparados y protegidos por el abad de su momento -D. Juan de Avila para el primero y D. Maximiliano de Austria para el segundo, dirigieron y controlaron todo el amplio proceso constructivo auspiciado por la Iglesia, -encargándose el segundo de proseguir y concluir algunos trabajos iniciados por su antecesor-.

Igualmente, aunque en este trabajo no se estudia en profundidad - en ambos maestros va a descansar también la edilicia civil; es decir los programas constructivos promovidos por el Cabildo Municipal -donde podemos incluir la edificación de unas nuevas carnicerías, de las casas consistoriales, de algunas fuentes, mantenimiento de las torres de la ciudad medieval, etc.-. Incluso, su campo de actuación se extenderá no sólo por las diócesis vecinas; así por ejemplo Martín de Bolívar trabajó en el templo parroquial de algunos pueblos de los obispados colindantes de Jaén y Granada; sino que llegará a los más dispares lugares de la geografía nacional. Tal es el caso de Ginés Martínez de Aranda, que fue llevado por su protector, el abad D. Maximiliano de Austria, a algunas de las diócesis que regentó, dejándonos en ellas diversas pruebas de su buen hacer.

A estos tres artistas en particular, -Pedro Raxis, el Viejo, Martín de Bolívar y a Ginés Martínez de Aranda-, los podemos considerar como los máximos árbitros y moderadores de la actividad artística de la Abadía alcalaína del Renacimiento y además con toda razón. Así, por ejemplo, Mar--

tín de Bolívar en las trazas y condiciones que dió para la capilla mayor y la sacristía de la iglesia de Moclín se nos muestra como un hombre que conoce y maneja, con soltura y profundidad, los secretos de su oficio y - en el caso de Ginés sabemos, por el inventario que de sus bienes se hizo al morir, que poseía una pequeña biblioteca de su especialidad, además - de haber sido él el autor de dos libros de arquitectura -auténticos vade mecum- los hemos considerado en otras ocasiones-.

Sin embargo, cuando la envergadura del proyecto lo exigía o si en ese momento no había en la ciudad un destacado maestro al que acudir; entonces se solicitaba el consejo al asesoramiento de otros afamados - maestros de las localidades vecinas. Así, por ejemplo, Alonso Barba, discípulo de Vandelvira, dió las trazas y condiciones para la capilla mayor de la iglesia de Castillo de Locubín; Ambrosio de Vico hizo lo mismo en el convento de San Francisco de Alcalá la Real, así como también fue decisiva su participación en la prosecución y remate del templo abacial. - Del mismo modo, para la fallida reconstrucción del Gaván de la Mota emitieron su informe, casi a finales del quinientos, Diego de Vergara, maestro mayor de la catedral de Málaga; los ya citados Alonso Barba y Ambrosio de Vico, a la sazón maestros mayores de la catedral de Jaén y de Granada, respectivamente; Martín Díaz de Navarreta, maestro mayor de la -- Real Chancillería de Granada y el mismo Ginés Martínez de Aranda, por -- esas fechas, maestro mayor de las obras de la Ciudad, de la Abadía y del templo abacial.

Todos estos ejemplos y otros muchos más, que se podrían aducir, pero que no hacemos por no alargarnos en exceso, nos confirman en esa idea - central que preside este trabajo; a saber la enorme vitalidad, variedad

y fecundidad del Renacimiento en la Abadía alcaína, cuyo desarrollo no sólo fue paralelo sino que estuvo íntimamente unido a lo que se hacía en la vecina Granada -pues a fin de cuentas, aunque el punto de partida fue se distinto, el objetivo último que se pretendía conseguir en ambas ciudades era similar-; o -a lo que se hacía- en la vecina Jaén -que también vive en esa centuria una auténtica edad de oro; o en Córdoba -no olvidemos que la Abadía con una singular posición geográfica (en este caso el tópico adquiere aún mayor significación si cabe) ha sido el obligado lugar de paso, de encuentro y de comunicación de hombres, ideas, tendencias artísticas, etc., entre estas tres diócesis. E incluso a ella también le llegarían algunas resonancias de lo que se hacía en la misma Toledo, pues de esta archidiócesis era sufragánea, por lo que los abades asistían con pleno derecho a los sínodos que convocaban los primados.

Mas no vamos a analizar con detalle las distintas vías de penetración del renacimiento en estas tierras, pues con ello no haríamos nada más que repetir ideas o pautas ya expuestas en multitud de trabajos (6) -a ello le dedicaremos algunas líneas en la segunda parte de este trabajo-. Sólomente queremos señalar por ahora algunos hechos bastante significativos y esclarecedores. Así pues, de ser cierta la autoría de Jacopo Florentino sobre la famosa fuente de los Alamos de Alcalá la Real, tendríamos con ello documentada la presencia en este territorio de uno de los más grandes introductores del renacimiento italiano por Jaén, Granada y Murcia (7). Sin embargo, se confirme o no tal paternidad, lo innegable es que con la venida de Pedro Raxis Sardo, el Viejo, desde su Cerdeña natal -entonces del reino de Aragón- con él llegarían importantes colecciones de grabados, estampas, tratados o preceptivas, nuevos modos a

e ideas, etc.; en definitiva todo un caudal de información y de material gráfico básico y fundamental en el campo del arte, donde la creación artística normalmente no parte "ex nihilo".

Como en el caso de "El Indaco" tampoco podemos avalar documentalmente tal supuesto, más si no lo podemos hacer en el caso del padre, sí que es factible verificarlo en el caso de su hijo Miguel Raxis, quien, acompañando a su padre a Cagliari hacia 1567 a fin de recibir la legítima, -aprovechó el viaje para desplazarse a la misma Roma. Allí, amén de "emparse" de las corrientes artísticas del momento, hizo un buen acopio e -inversión en material de su profesión; pues al hacerse años más tarde la separación de bienes entre el padre y el hijo, se dice que en un arca tiene "doscientas y beynte y tres estampas de dibuxo y beynte y tres libros dellos destampas y de traça y de musica que truxo de rroma..." (8).

De ahí que muchas veces hayamos pensado que no es una mera casualidad el hecho de que Martínez Montañés naciese en Alcalá la Real, sino -que, por el contrario, todo este amplio cúmulo de circunstancias fueron el caldo de cultivo más que apropiado para el surgimiento de grandes genialidades; como pueden ser, además de Martínez Montañés, los ya citados, Pablo de Rojas, su maestro, -hermano de Miguel el que viajó a Roma-; el sobrino de ambos, Pedro Raxis, el padre de la estofa en Granada y de una dilatada familia de artistas, activos en esta última ciudad hasta bien -entrado el siglo XVII; el enigmático entallador Jusepe de Burgos y una larga lista de artistas, que, hoy por hoy, no son más que nombres, puesto que es muy escasa su obra.

Y es que, excepto Priego de Córdoba donde por una serie de razones se ha conservado casi íntegro su rico patrimonio artístico -en su inmen-

sa mayoría del barroco-, en el resto de las localidades, que integraron la Abadía, unas veces por causas exógenas, otras veces por la abulia, - la dejadez e incluso la vesania humana, se ha perdido en su mayor parte.

Pero de todas ellas, el caso más y lamentable es el de la misma Alcalá la Real; mas no se piense de inmediato, como sería lo normal, en la influencia que en esta situación pudieron tener la acción destructora de la Guerra Civil o de las varias desamortizaciones decimónicas -ambos acontecimientos de por sí fueron bastante destructores-; sino que, además, en este caso concreto, hay un antes y un después muy perjudiciales. Así pues, haciendo un poco de historia, tenemos que comenzar diciendo que, aún cuando hemos afirmado con anterioridad que fue la Toma de Granada la que posibilitó ese rico despliegue y florecimiento de las artes, al tener la Iglesia y el Cabildo Municipal que equipar a la ciudad con los edificios públicos necesarios para su normal desenvolvimiento -tengamos en cuenta, también, que en esa centuria su población experimentó un importante crecimiento -en el año 1495 eran un total de 555 vecinos (9) y en 1587 habían pasado a 1909 (10)-. Sin embargo, al fin y a la postre, tan glorioso evento iba a traer, en contrapartida, sus consecuencias negativas; así por ejemplo, su fortaleza militar, que durante la Baja Edad Media había sido como reza en el lema de su escudo: "llave, guarda e defendimiento de los reinos de Castilla"; al perder su papel fronterizo entra en un estado de postración y abandono hasta el punto que Felipe II la enajenó en D. Benito López de Gamboa (11) y a finales de dicho siglo, por un informe realizado por Ginés Martínez de Aranda y el alarife Juan Sánchez, sabemos que estaba necesitada de una urgente reparación (12). Incluso esta degradación no afectó sólo a su alcazaba militar, sino que toda la Alcalá medieval, celosamente guarne-

cida y portrechada durante dichos siglos finimiedievales, con el quinien-  
tos sus vecinos empiezan a abandonarla, buscando las zonas bajas -el Lla-  
nillo-, más accesibles, confortables y manejables. Comenzando un éxodo  
que tendrá su culmen en el siglo XVIII, en el cual sólo existían con vi-  
da, aparte del templo abacial, unas cuantas viviendas destinadas a los  
servidores de dicho templo. Es más para tal época, el Cabildo Municipal  
se edificó el actual emplazamiento y los abades se establecieron en su  
remodelado palacio del Llanillo.

Del mismo modo, el Barroco -los siglos XVII y XVIII- comportaría  
la sustitución, en muchos casos, de piezas ornamentales renacentistas -  
generalmente de menos pretensiones, tales como retablos, imágenes, ca-  
pillas, etc., por otros nuevos, más grandes, ostentosos y conformes con  
las coordenadas estilísticas del momento. El siglo XIX sería particular-  
mente perjudicial; primero tenemos la Invasión Francesa, que, amén de -  
expoliar las iglesias, en especial las del clero regular y de convertir  
el templo abacial en su almacén, en su retirada -1812- lo incendiaron,  
comenzando a partir de entonces la paulatina ruina de su fábrica. A con-  
tinuación vendrían las, ya anunciadas, desamortizaciones, entre medias,  
como hemos visto, en virtud del concordato de 1851 se produjo la supe-  
sión de la Abadía, si bien permaneció en vigor hasta el fallecimiento -  
de su último abad en 1853. Y en el siglo actual, una vez acabada la Con-  
tienda Civil -la ciudad fue tomada por las tropas leales a Franco en --  
septiembre del 36-, los que tenían el deber de cuidar y velar por lo --  
que aún quedaba en pie, es decir la Iglesia, en algunos momentos, no es  
tuvo a la altura de las circunstancias. Así, por ejemplo, inmediatamente  
después del conflicto se vendieron la mayor parte de las tablas del re-

tablo de Santo Domingo de Silos y algunos años después se desmontó el barroco retablo mayor de la, hoy desaparecida, iglesia del Rosario, se llevó a Linares y se adaptó en la de San Francisco.

De ahí que, en este caso concreto, nos encontremos con una realidad no muy usual en este tipo de trabajos, pues tenemos documentada una ingente producción artística, que de hecho ya no existe en la actualidad. Por lo que, en muchas ocasiones, nuestra labor de archivo -de por sí ingrata y muy sacrificada- no se ha visto completada con "el trabajo de campo". Ante ello se podría pensar que, aunque con una inversión de los términos, nos encontramos ante una situación que repite el mismo problema de nuestro primer proyecto de doctorado. Sin embargo, en este tema concreto la desproporción no es tan acentuada como en el primer caso, ya que, por ejemplo, la mayoría de las fábricas parroquiales, aunque muy transformadas en siglos posteriores, son las levantadas en el quinientos. Del mismo modo si no hemos podido estudiar en profundidad nada más que 4 retablos y unos cuantos trabajos sueltos de pintura y de escultura, de los más de 50 que tenemos documentados; sin embargo, la detallada descripción, que de algunos de ellos tenemos, nos han permitido formarnos una idea bastante aproximada de los mismos. Además de ayudarnos, junto con otros documentos de distinta temática, a profundizar en el conocimiento de ciertos artistas, más o menos conocidos, como puede ser el caso del ya citado Ginés Martínez de Aranda y de su amplio entorno familiar; de los Raxis; de Francisco del Castillo; o sacar a la luz pública algunas personalidades, hasta hoy verdaderas incógnitas, como es el caso de Martín de Bolívar, de su hermano Miguel o de todos los Bolívar en general. -Todos ellos a partir de ahora podrán figurar por meritos propios

en cualquier Historia del Renacimiento en España-. Y por último también nos han facilitado el poder presentar una pequeña biografía de esa amplia nómina de artesanos, más o menos errantes -vagi-, expertos y capacitados -canteros, alarifes, carpinteros, pintores, entalladores, ensambladores, organeros, guadamecileros, etc.-; sin los cuales los trabajos de los grandes maestros no hubiesen podido prosperar. Pues no olvidemos que la producción artística del quinientos, incluyendo a esos mismos -- grandes maestros, fue un proceso eminentemente artesanal.

A la prosecución de esta secuencia de logros, que acabamos de exponer, nos hemos entregado con denodado entusiasmo y enfervorizado ahinco durante estos últimos años.

Por último queremos aprovechar este momento para expresar nuestro más sincero agradecimiento a todas esas personas, sin cuya ayuda o apoyo, este trabajo -que hemos tenido que alternar con nuestra labor docente en la Enseñanza Media- no hubiera visto nunca su fin. Máxime, cuando después de muchos años de investigación en los más variados archivos, - veíamos con sorpresa que algunas noticias o ideas, básicas en nuestra - línea de investigación, de repente, salían a la luz pública. Ello no - sólo nos producía un enorme desánimo sino que nos llevó a plantearnos - si merecía la pena seguir revisando tanta documentación y viajando a - los pueblos de la antigua jurisdicción abacial, cuando el horizonte que nos habíamos propuesto alcanzar, además de quedarnos bastante lejano, parecía que iba perdiendo atractivo e interés.

Aquellos momentos pasaron y en ello tuvieron mucho que ver el apoyo y la ayuda de mi familia y de muchos amigos y compañeros que nos animaron y estimularon a seguir adelante.

Así pues, mi más profundo reconocimiento a mis padres y a mi hermana Ana María, con los que convivo, quienes con gustosa resignación han renunciado, casi de continuo en estos últimos años, no sólo a mi compañía sino, también, a los muchos y necesarios servicios que estaba obligado a prestarles.

Igualmente al personal al servicio del Archivo Histórico Provincial de Jaén, en especial a C<sup>a</sup>. Ana Viedma Hurtado, encargada del mismo por las tardes. Su espíritu de servicio y su celo e interés por facilitar el trabajo a los estudiosos hacen de ella más una verdadera amiga que una clásica funcionaria.

En un trabajo de este tipo, donde el arte religioso ha sido el objetivo fundamental del mismo, nos era de vital trascendencia la colaboración y la comprensión de muchos sacerdotes, encargados de las distintas iglesias y de sus archivos, tanto de la diócesis de Jaén como de las vecinas de Córdoba y Granada. En este sentido, hemos contado con todas las facilidades posibles; lo cual nos ha facilitado, en gran medida, nuestro trabajo. Mas queremos personalizar nuestro agradecimiento a este colectivo en las personas del Vicario General y del Canciller Secretario de Cámara del Obispado de Jaén, D. Félix Martínez Cabrera y D. José González Amaro, respectivamente. Ellos nos concedieron un pase mediante el cual se nos permitía el acceso a todos los edificios, archivos y bibliotecas de la diócesis jiennense, incluidos los de la más estricta clausura.

Siguiendo en esta misma línea, no es muy corriente y usual el poder contar desde el comienzo con la ayuda y la total colaboración de los estudiosos locales, donde tradicionalmente ha existido cierto rece-

lo a este tipo de trabajos de gentes foráneas. Por fortuna, no nos ha tocado vivir esta situación; sino que, por el contrario, en el caso alcalaíno hemos encontrado, en todo momento, la mejor disposición por parte de los concienzudos estudiosos de esa localidad D. Domingo Murcia Rosales y D. Francisco Martín, quienes no sólo han respondido gustosísimos a cuantas preguntas le hemos planteado, sino que, además, pusieron a nuestra total disposición, desde el mismo comienzo de nuestra investigación, su rica biblioteca de temas locales.

Mención especial merece el Departamento de Historia del Arte de esta Universidad, del que ya hace algunos años, por razones estrictamente personales, me tuve que desligar; pero al que sigo estrechamente vinculado. Mi sincero y leal reconocimiento a los profesores: D<sup>a</sup>. Pilar Bertos, D. Antonio Calvo, D. Miguel Angel Gamonal, D. José Manuel Gómez-Moreno, D. Ignacio Henares, D<sup>a</sup>. Encarnación Isla, D. Rafael López, D. Antonio Moreno y D. Domingo Sánchez Mesa, por el constante apoyo y aliento a mi persona y a mi labor investigadora, que a veces se ha sobrevalorado. Dentro de este ámbito debemos de señalar que los consejos y el asesoramiento que, en particular, nos han brindado los profesores D. Domingo Sánchez-Mesa Martín y D. José Manuel Gómez-Moreno Calera, en algunos temas muy concretos, nos han sido de gran utilidad.

Por último, y muy singularmente, mi más emocionado reconocimiento y gratitud a mi Maestro, el Prof. D. José Manuel Pita Andrade, quien a pesar de la lejanía física y de su desvinculación oficial, desde 1978, de esta Universidad, nunca olvidó nuestros trabajos; sino que, por el contrario, aprovechando sus estancias en esta ciudad y sacrificando parte de su legítimo tiempo de descanso y de convivencia con su familia -muy

comprensible en estos casos-, siempre nos abrió las puertas de su casa, nos orientó, nos aconsejó y nos fue marcando las líneas maestras de ese trabajo de investigación.

## N O T A S

1. Fue defendida el 20 de diciembre de 1977, también bajo la dirección del Profesor Dr. D. José Manuel Pita Andrade.
2. Tradicionalmente se ha aceptado tal paternidad; sin embargo en 1982 la Srt<sup>a</sup>. Carmen JUAN LOVERA, en un artículo periodístico, planteaba la posibilidad de que pudiera ser hijo del obispo de Córdoba, D. Leopoldo de Austria, hijo natural del emperador D. Maximiliano de Austria.
3. Es MADDOZ, quien en su "Diccionario" afirmaba que por concesión de Carlos III todos los abades que se nombrasen habrían de ser ya obispos.
4. El Profesor PELAEZ DEL ROSAL en 1976 sostenía que se trataba de la remodelación de una vieja fábrica medieval.
5. Un buen resumen sobre las influencias del Concilio de Trento en el arte puede verse en la obra de la Profesora D<sup>a</sup>. María Luz ULIERTE VAZ QUEZ. publicada en 1986. Páginas 50-53.
6. Este tema ha sido tratado magistralmente por D. Fernando MARIAS, - 1983. Páginas, 32-68 y más recientemente por Rafael LOPEZ GUZMAN. 1987. Páginas 24-38.
7. Esta teoría ha sido defendida por la, ya citada, Srt<sup>a</sup>. Carmen JUAN LOVERA, en un artículo periodístico publicado en 1978.
8. A.H.P.J. Legajo, 4780. Folio, 195.
9. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. 1913. Página, 180.
10. FERNANDEZ ALVAREZ, Manuel. 1974. Página, 82.
11. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. Páginas., 200-201.
12. A.G.S. Sección; Diversos de Castilla. Legajo, 26. Cuadernillo suelto de 13 folios.

## 2. Límites geográficos, cronológicos y estilísticos.

### 2.1. Límites geográficos.

Como hemos hecho notar en el capítulo precedente, la influencia artística de la Abadía se dejó sentir no sólo en aquellos pueblos sometidos a su jurisdicción, sino que en muchas ocasiones esta repercusión, - de una manera más o menos directa, llegó también a las localidades vecinas. Puesto que, en muchos casos, de las cercanas diócesis de Jaén o de Granada se acudía a artistas, vecinos o afincados en Alcalá la Real, a fin de encomendarles distintas obras.

Estos trabajos cuando son de tipo religioso y se han conservado o, si no lo están, cuando aparecen minuciosamente descritos en la documentación correspondiente los hemos recogido en nuestro estudio. Tal decisión nos ha exigido un mayor esfuerzo y sacrificio; mas a pesar de -- ello, nos reconfortaba la idea de que, de esta manera, podíamos dar una imagen más fiel y completa de lo que en realidad debió de significar la Abadía en el cinquecento; a saber una unidad artística, cuyos límites geográficos excedían con creces a los estrictamente jurídicos.

De ahí que hayamos incluido en este estudio, entre otras, la cabecera de la iglesia parroquial de Illora; la capilla mayor y la sacristía de Moclín; la cabecera de la iglesia de Santa María la Mayor de Alcaudete -las dos primeras en el arzobispado de Granada y la última en el obispado de Jaén-, en todas ellas intervino el gran Martín de Bolívar. Del mismo modo, dentro del campo de la edificación, estudiamos la portada de poniente de la última iglesia señalada, obra del enigmático, - conflictivo y desconcertante maestro de cantería Simón Pérez -iniciador de la iglesia de San Pedro de Castillo de Locubín- y -también estudia--

mos- la iglesia parroquial de Valdepeñas de Jaén, en la que participaron los hermanos Martín y Juan de Lizarza Vizcaino junto con, el también cantero de origen vasco, Domingo de Uribe. Incluso, como una excepción, ya que no se trata de un trabajo vinculado a una edificación de tipo religioso ni tampoco cae dentro de su entorno geográfico más inmediato, sino por su singularidad, incluimos aquí una sencilla portada, situada en el Patio del Archivo del Hospital Real de Granada. Su diseño -un vano adintelado con un despiece de su dintel en cuña, a modo de las dovelas de un arco-, nos lo encontramos en multitud de portadas bolibarianas. -Como veremos más adelante, los comienzos profesionales del vasco Martín de Bolívar fueron eminentemente granadinos y en estrecha relación no sólo con Diego de Siloe, bajo cuya dirección Martín -- trabajó en el, recientemente terminado, Patio de los Mármoles de dicho hospital; sino también en fecunda vinculación con su casi paisano - Juan de Marquina-.

Por lo que respecta a las artes plásticas, aún cuando tenemos infinidad de noticias sobre trabajos realizados para fuera de la Abadía, en especial de los Raxis; sin embargo, de acuerdo con los requisitos -- establecidos de antemano -que aún se conserven o que estén descritos -- con cierto detalle en la documentación-, sólo hemos podido incluir en -- este trabajo, el retablo mayor de los franciscanos de Loja, una imagen de San Francisco para su convento de Baena y otra de San Sebastián para un particular -todas ellas desaparecidas-.

## 2.2. Límites cronológicos.

Aunque el señalar los límites cronológicos de un trabajo es, en -- la mayoría de las ocasiones, una decisión eminentemente subjetiva y -- personal; sin embargo en nuestro caso concreto, tanto el comienzo como

el fin nos han venido fijados en parte por nuestra labor investigadora; la cual, como se ha dicho, la hemos centrado sobre todo en los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Jaén y ha abarcado - desde el año 1491 -fecha del primer registro notarial conservado- hasta 1627, en que se concluyó la edificación del nuevo templo abacial, iniciado casi 100 años antes.

Así pues 1491 y 1627 son los límites extremos de nuestro trabajo; no obstante, tenemos que advertir que, desde la primera fecha señalada y hasta 1516, en que el abad D. Juan de Avila contrató la realización de una nueva techumbre de madera para la primitiva iglesia abacial gótica, las noticias, que nos brindan los escribanos, además de pocas, son de -escasa significación. Del mismo modo, aunque la fecha señalada como última sea la de 1627, ello no ha sido óbice para que en determinados casos hayamos seguido revisando los registros de algunos años más con el fin de encontrar la noticia o el dato necesario para completar la biografía de un artífice concreto o la culminación de algún proyecto edilicio.

Es más, incidiendo de nuevo en los límites cronológicos establecidos, podemos decir que es en el periodo comprendido entre 1535 y 1627 - cuando nos aparecen la mayor cantidad de documentos referentes a la actividad artística. Hasta tal punto es su frecuencia, abundancia y riqueza de noticias que ellos nos han permitido hablar de una verdadera -- "Edad de Oro" de las artes en la Abadía. Incluso, aquilatando aún más, dicho periodo tendría, en líneas generales, tres etapas culminantes: en la primera, que iría desde 1540 al 1550, la figura clave sería Martín de Bolívar; la segunda, que iría desde 1560 al 1585, coincidiría --

con el periodo de mayor actividad y producción de la familia Raxis-Sardo y en la tercera, que iría desde 1590 al 1627, el eje de la vida artística sería Ginés Martínez de Aranda y su amplio entorno familiar -fue precisamente su yerno (Ginés había muerto en 1620) Luis González, quien concluyó el templo abacial, iniciado por Martín de Bolívar-.

A partir de esa última fecha la mayoría de los miembros de esas 3 - importantes familias de artífices, sobre las que recayó la mayor parte - de los programas artísticos del renacimiento, o habían muerto o se habían marchado a otros lugares -Granada, Jaén, Sevilla, etc., en busca de mejores horizontes profesionales.

### 2.3. Límites estilísticos.

No es nuestra intención entrar aquí en profundidad en el debate que la historiografía moderna ha establecido en torno a las distintas denominaciones estilísticas del periodo en cuestión.

x No obstante, si queremos aclarar de antemano una cuestión de principio: lo que entendemos por estilo, ya que algunos estudiosos del Renacimiento, al margen de que le asignen una mayor o menor duración temporal, señalan que en él se sucedieron diversos modos o corrientes artísticas, a los que también en ocasiones los llaman estilos, cuando, en realidad, tales modos o corrientes deben de ser englobados dentro de un contexto más amplio, que es el estilo, en este caso el Renacimiento.

Así pues, a tenor de la línea que nos hemos marcado y de acuerdo con los límites cronológicos propuestos, podemos comenzar afirmando que, dentro de un planteamiento estrictamente tradicional, en el renacimiento alcalaíno, lógicamente, se sucederían las tres etapas, modos o corrientes artísticas, que conformaron dicho estilo; a saber, el plateresco, -

el purismo y el escurialense (1). Incluso en el último momento nos aparecería el protobarroco (2), -cada uno de ellos coincidiría, aproximadamente, para sendos tercios del siglo XVI y el último (el protobarroco) con los primeros años del siglo XVII-. Sin embargo tal planteamiento -establecido en función de una serie de principios básicos, como pueden ser: la pervivencia o no de estructuras tardomedievales; el mayor o menor desarrollo y profusión de la decoración renacentista en dichas estructuras o en las ya renacentes y el mayor o menor rigor en el empleo de estas últimas- ha entrado en crisis.

Hoy, como señala el profesor Pita Andrade: "...asistimos a un debate que nos está llevando a una reinterpretación, en profundidad, de esas tres etapas y a una revisión de sus límites cronológicos..." (3).

Más, insistimos, es tal la cantidad de divisiones, acepciones o correcciones propuestas por la historiografía moderna, en función de los más variados planteamientos metodológicos, que a veces sumen al investigador en un mar de confusiones. Por lo que, de nuevo, hacemos nuestras las palabras del profesor Pita Andrade cuando dice: "...nos encontramos en una encrucijada donde no resulta fácil acertar con el mejor camino...", (4).

De ahí que la existencia de tan amplia gama de calificativos -algunos ya, por cierto, con bastante solera y fortuna-, como el de protorrenacimiento (5) o prerrenacimiento (6) -que hasta cierto punto recogen lo antes designábamos con él de plateresco-; o él de estilo ornamentado (7), renacimiento pleno (8), estilo Príncipe Felipe (9) -que simplificando mucho las cosas se pueden equiparar con el purismo- y, por último, estilo trentino (10), tridentino (11), viñolesco (12) -que también podrían equi

valer al escurialense-, nos han llevado a pensar que si no se trata de una cuestión de gustos o una misma fórmula con distintos nombres.

El problema para los movimientos o corrientes, renacentistas en esencia, parecía quedar solventado con la institucionalización del término manierismo -una vez despojado de todas sus connotaciones negativas (13). Mas, pese a ser comúnmente aceptado en la actualidad para designar casi todas las manifestaciones culturales de la segunda mitad del siglo XVI y de los albores del XVII. Sin embargo -el término- no acaba de cuajar; en primer lugar por su misma ambigüedad -a este respecto nada mejor que recordar al profesor López Guzmán, quien lo define como ". .. un calificativo oportuno para un momento concreto, tan homogéneo en lo genérico como heterogéneo en lo preciso..." (14)- y en segundo lugar - porque, aún admitiendo que el manierismo -una corriente artística de ascendencia italiana, vinculada en sus orígenes a las pequeñas y eruditas cortes de esa península- pueda tener en nuestro país, como en cualquier otro, sus propias matizaciones; sin embargo, es tan rico, cambiante y dinámico, que no se puede englobar todo él bajo unos mismos parámetros, por muy amplios que estos sean. Máxime si tenemos en cuenta lo que debió de significar el Concilio de Trento para la Europa Católica en general y para España, además, la llegada al trono de Felipe II.

Por todo ello cada vez se insiste más en la existencia de dos modos en el manierismo: un primer manierismo o manierismo propiamente dicho -sería aquel que explora, en mayor o menor grado, todos los campos de la expresividad, sometiendo con una visión muy personal todos o parte de los elementos del lenguaje artístico a ese anhelo de expresividad- y un segundo periodo, en el que, según el profesor Rogelio Buendía -

"... al manipular sus caracteres «primigenios» para ponerlos al servicio de la Iglesia o del Imperio -las monarquías nacionales-, el Manierismo, va perdiendo su gracia, sus virtudes intrínsecas... por lo que esta práctica deja de ser propiamente manierista para metamorfosearse en un nuevo modo, la contramaniera..." (15).

Aceptemos o no tal observación, lo realmente cierto es que de hecho tal división ya existía. Así, por ejemplo, se ha hablado -y con toda razón de un primer manierismo o manierismo ornamentado, serliano y de un -segundo manierismo o manierismo viñolesco, geométrico, clasicista, etc.

Dentro también de este apartado dedicado a los límites estilísticos, dejando al margen el sempiterno problema de la identidad del mudéjar como estilo artístico, debemos de preguntarnos: ¿qué papel jugaron los mudéjares -en el siglo XVI moriscos- con su peculiar forma de construir en la edificación del quinientos?. A priori podemos decir que sería muy escasa, y la misma historia avala nuestra apreciación, ya que al ser esta zona, como se ha apuntado, estricta frontera con Granada, a la población vencida no le fue permitido permanecer en ella, puesto que podrían actuar como "quinta columna". En consecuencia, el mudéjar, no pudo formar parte -del horizonte estético medieval cristiano y por supuesto, al carecer de una tradición artesanal en este sentido, tampoco en el cinquecento. Aunque ello no fue óbice, como se verá, para que en algunas iglesias, bien sus plantas o en sus alzados, por razones de baratura, rapidez, etc., se utilicen modelos de tradición gótico-mudéjar.

A la vista de todo lo dicho, se comprenderá lo difícil que se nos presenta el señalar los términos o adjetivos que nos definen las etapas, los momentos o las corrientes artísticas del renacimiento alcalaíno. No obstante, desde un punto de vista estrictamente formal, y aún a riesgo

de ser considerado poco innovador en nuestros planteamientos; partimos de un inicial plateresco, donde a unos esquemas, que con dificultad se desligan de sus ataduras góticas, se les unen las más finas y variadas galas ornamentales renacentistas. Tal es el caso de la portada de poniente de la iglesia de Santa María la Mayor de Alcaudete. A este plateresco, temprano le sucede otro más evolucionado, depurado, con unos planteamientos más acordes con las nuevas corrientes renacentistas y - palpable no sólo en lo ornamental, sino a veces también en la misma estructura del edificio. A este segundo momento pertenece la mayor parte de la obra religiosa de Martín de Bolívar, como pueden ser las muchas portadas de sus iglesias, que, como veremos en su momento, en su mayoría responden a un diseño muy similar, o las cabeceras de los templos parroquiales de Illora y de Moclín; -aunque, como maestro de formación granadina y por apego personal, sigue recurriendo en estos dos casos a las ricas bóvedas estrelladas para sus cubiertas-.

También a este plateresco más cuidado y elaborado se ajustan la mayor parte de las portadas de las capillas de los pies del templo abacial, como, por ejemplo, la de la capilla de San Pedro o la de la Virgen de la Rosa.

Si esto es por lo que respecta a la edificación, en el campo de la retablística el plateresco encuentra su mejor ejemplificación en la soberbia estructura arquitectónica del retablo mayor de la Asunción de Priego -y nada más que en eso-, pues tanto su imaginería como sus pinturas son ya manieristas. Es más, su arquitectura, a pesar de presentar algunos elementos ornamentales típicos del manierismo, como pueden ser los cueros recortados simulados en la madera de los frisos del entabla

mento de sus distintos pisos; sin embargo, tanto el ornato como su organigrama -en esencia un retablo casillero, sin un guardapolvo que unifique sus tres partes (banco, cuerpo central y ático)- nos están evocando un retablo de tradición plateresca.

Desde el punto de vista cronológico, este primer momento, con la excepción del citado retablo, que aún es más tardío, se puede dar por consumado hacia mediados del quinientos. La fecha no debe de resultarnos nada extraña, pues muchas veces, los proyectos artísticos de estas ciudades, no muy en la vanguardia artística, quedaban en manos de artifices, más amigos del pasado, que conocían bien; que del presente, del que recelaban. Aunque no creemos que este fuese el caso de Martín de Bólibar, pues, como se vera a continuación, también salieron de sus manos elegantes y atractivos diseños manieristas, -aunque con su temprana muerte, en diciembre de 1551, se segó una carrera profesional cargada de éxitos y de enormes posibilidades para el futuro-.

Coetáneas a ese rico, exuberante y cautivador plateresco final son las primeras manifestaciones manieristas; en las cuales, los modelos, -tanto en lo arquitectónico como en lo ornamental, se ajustan a planteamientos en esencia ya renacentistas.

A un primer manierismo, que llamaremos ornamentado (16) -como veremos al biografar a los artistas en la segunda parte de este trabajo; no deberíamos olvidar que fue en Andalucía donde más éxito y difusión alcanzó la obra de Sebastián Serlio-, pertenecen algunas bóvedas bolibarinas, tales como la de la capilla del baptisterio del templo abacial, -esta función sacramental se le asignaría con posterioridad, originariamente sería de patronato particular, por lo que tendríamos aquí un cla-

ro ejemplo de un programa arquitectónico destinado a exaltar a una familia nobiliaria alcalaína (17)-. La cúpula que cubre el torreón que encierra la escalera de acceso al coro y la del trascoro de dicho templo abacial; todas ellas de una subida calidad. Así como también algunas portadas de sus edificaciones civiles, como las dos que aún subsisten en las ruinosas casas consistoriales de la Mota, muy similares a la del Patio del Archivo del Hospital Real de Granada. Incluso otras, como la principal de la iglesia mayor alcalaína, aún cuando presenten bastantes elementos ornamentales propios del momento anterior; sin embargo su esquema compositivo es ya netamente manierista.

Mas los verdaderos cultivadores del manierismo, tanto en su modalidad ornamentada como desornamentada -a fin de cuentas esta segunda corriente, que ocuparía las últimas décadas del quinientos y las primeras del seiscientos, no es más que el clasicismo que se impone como fruto de la reacción de la Iglesia frente al primer manierismo (¿la contramaniera?)- serán los Raxis en las artes plásticas y Ginés Martínez de Aranda en la edificación.

Ciñéndonos a este último artista diremos que todavía a un primer manierismo pertenece la portada norte del templo abacial -se trata sólo de una atribución- y al segundo la mayor parte de su obra, extendida no sólo por tierras de la Abadía, sino que, como se apuntó, acompañando a su protector, el abad D. Maximiliano de Austria, trabajó en Cádiz -donde remodeló su vieja catedral, hoy parroquia de Santa Cruz- y en Galicia. Justo el diseño de la portada sur del templo mayor alcalaíno con ligeras variantes lo desarrolló en la portada de acceso a la cripta o catedral vieja de la catedral de Santiago de Compostela.

El clasicismo finisecular está también presenta en la actuación de otros artistas -algunos ya señalados- de las diócesis vecinas en tierras de la Abadía. De todos ellos haremos especial hincapié en Ambrosio de Vico ( 18), quien en varios momentos de su carrera profesional nos lo encontramos dando trazas y condiciones para diversas obras. Así, siendo - aún bastante joven, dió las trazas para el cuerpo de la iglesia abacial -en esta obra intervino en más ocasiones- y por esas mismas fechas, 1585, diseñó la cabecera de la iglesia de San Francisco. Junto a él, mencionaremos a Francisco del Castillo, el manierista por excelencia, quien en - el crepúsculo de su vida -murió en 1586- llevó a cabo uno de sus más elegantes, serios y refinados trabajos, a saber la actual capilla mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Alcaudete -se estudia aquí porque ha sido confundida con la obra que Bolívar realizó desde 1545 al 1550 en dicho templo, pero ésta debió de ser el primer tramo de la nave central, que provisionalmente desempeñaría el papel de capilla mayor-. También dejó su buen hacer, en este ámbito eclesiástico, el arquitecto jienense, Alonso Berba, él fue el autor de las trazas de la capilla mayor de la iglesia de San Pedro Apóstol de Castillo de Locubín, que como la de Alcaudete está dentro de un, muy conseguido, manierismo geometrizante (19)

Precisamente la organización general de esta iglesia -la de Castillo de Locubín-, cuyo cuerpo nos está evocando modelos medievales propios de las órdenes mendicantes -a saber una larga nave rectangular, con lo que se acentúa el carácter longitudinal del templo, con pequeñas capillas entre los estribos laterales; dos alturas de tejados (uno para la nave, otro para las capillas); ventanas redondas en la base de la bóveda

y por encima de la clave del arco de acceso a las capillas laterales y una capilla mayor cuadrada (aquí está la novedad), es una tipología muy usual y frecuente en este territorio en la segunda mitad del siglo XVI. Aunque en algunos casos, como en el de Carcabuey, se trata de un templo de origen bolibariano, bastante transformado en épocas posteriores.

Por lo que respecta a la retablistica y a las artes plásticas en general, poco vamos a decir; aunque en este territorio tanto lo uno como lo otro tuvieron un gran desarrollo y alcanzaron un alto grado de calidad -recuérdese la estrecha relación y los varios contactos que los Raxis mantuvieron con la misma Italia-. Así pues, a modo de breve resumen, a un manierismo muy logrado y de clara ascendencia romanista, donde los estilemas procedentes de Rafael Sanzio dulcifican las vigorosas formas de Miguel Angel, pertenecen la mayor parte de las pinturas -óleo sobre tabla- del retablo mayor de la Asunción de Priego, contratadas en 1582 por Pedro Raxis, el Granadino- y Ginés López (20). Mientras que sus esculturas, en especial el apóstolado de las hornacinas de sus entrecalles, dotadas de un intenso movimiento y nerviosismo nos están recordando el arte de Berruguete.

De los otros retablos conservados podemos decir que el de la ermita de Santa Ana -situado en el muro lateral y hoy dedicado a la Virgen de las Angustias- debió de ser el modelo más normal y frecuente a finales del quinientos. Y en todos ellos, mientras sus pinturas siguen más o menos de cerca, las corrientes romanistas del momento, su arquitectura está muy cercana a los ideales del clasicismo finisecular.

Finalmente -y para no alargarnos con ejemplos puntuales que se verán en su momento- el protobarroco, en el campo de la edificación encuentra

su mejor ejemplificación en la cabecera de la iglesia abacial, donde de nuevo Ambrosio de Vico -a su traza hubo que hacerle por necesidad algunas modificaciones a la hora de ejecutarla- vuelve a las tres naves -ahora con un solo tramo- como en los pies y cierra el testero con una triple arcada, monumental, profunda y grandiosa, que nos está evocando por un lado un auténtico arco de triunfo romano y por otro el magistral diseño, que en 1667, trazaría el gran Alonso Cano para la fachada principal de la vecina catedral de Granada.

## N O T A S

1. Tal clasificación, establecida por D. Manuel Gómez Moreno, ha sido tradicionalmente aceptada por los grandes estudiosos del arte hispánico. Incluso, aún hoy, en historias del arte de tipo general se sigue empleando. Por ejemplo, PEREZ SANCHEZ, Alfonso E. 1979. Páginas, 417, 422 y 451. Y PORTERA SANDOVAL, Francisco J. 1985. Páginas, 231, 232 y - 242.
2. El término acuñado por D. Fernando CHUECA GOITIA en 1969, mantiene todo su vigor.
3. PITA ANDRADE, José M. 1988. Página, 10.
4. Ibidem.
5. Citado por Fernando MARIAS. 1983. Vol. I. Página, 23.
6. Ibidem. Página, 26.
7. Ibidem, Página, 27.
8. SEBASTIAN LOPEZ, Santiago. 1980. Página, 86.
9. CHUECA GOITIA, Fernando. 1953. Páginas, 163 y ss.
10. CAMON AZNAR, José. 1954. Páginas, 429-442.
11. HORNEDO, R. M. de. 1945. Páginas, 15-44.
12. CHUECA GOITIA, Fernando. Ob. cit. Páginas, 357 y ss.
13. Un buen resumen sobre el problema del Manierismo puede verse en MORENO MENDOZA, Arsenio. 1984. Páginas, 19-60. Y en BUENDIA, José R. 1986. 80 Páginas.
14. LOPEZ GUZMAN, Rafael. 1986. Página, 27.
15. Ibidem. Páginas, 6-7.
16. Seguimos la clasificación establecida por MARIAS, Fernando. 1983. --- Vol. I. Páginas, 27 y ss.

17. MURCIA ROSALES, Domingo. 1976. Página 1ª. En este artículo señala que tal capilla era la sepultura de D. Fernando de Aranda.
18. El mejor trabajo sobre este arquitecto granadino es la Memoria de Licenciatura, aún inédita, del profesor GOMEZ MORENO CALERA, defendida en 1979.
19. Termino utilizado por primera vez por primera vez en MORENO MENDOZA, Arsenio. ob. cit.
20. PELAEZ DEL ROSAL, 1976. 4 páginas.

### 3. Breve estado de la cuestión.

No pretendemos en este momento hacer una relación exhaustiva, con su correspondiente juicio crítico, sobre todo lo publicado acerca de este tema, ya que, como se vera más adelante, antes de entrar a analizar cada una de las obras de arte, aquí recogidas, lo primero que haremos será presentar un estado de la cuestión sobre la misma. En consecuencia no deseamos nada más que dar a conocer un elenco bibliográfico, lo más completo posible, de todos aquellos trabajos, a nuestro juicio, de calidad, publicados diacrónicamente en los más diversos medios, así como también recordar a aquellos estudiosos, locales o no, que han dedicado su noble empeño y esfuerzo investigador a resaltar cualquier aspecto o parcela del rico acervo artístico de esta singular jurisdicción eclesiástica.

Mas, a priori, debemos de comenzar advirtiéndolo que la Abadía alcalaína, desde el punto de vista historiográfico, ha estado sumida en el más completo olvido y abandono. Y no sólo por parte de la historiografía tradicional sino, incluso, de la actual. Hasta el punto que en estos momentos no tenemos sobre ella ni un solo trabajo, no ya de conjunto, sino, incluso, ni siquiera sobre un periodo concreto de su historia, que ofrezca cierto interés.

Es más, los pocos trabajos que existen, amén de quedarnos muy lejanos en el tiempo, presentan un enfoque muy unilateral; pues, aún cuando nos den alguna que otra noticia de los distintos pueblos que conformaron su jurisdicción; sin embargo, centran su atención en Alcalá la Real, la ciudad sede y capital de la Abadía. Tal -pensamos- debió de ser la orientación de la obra inédita "Historia de Alcalá la Real y

su Abadía", escrita a finales del siglo XVIII por el notario y archivero de la misma, D. Diego Garrido Espinosa de los Monteros (1). El manuscrito, propiedad de una familia particular, fue en gran medida incorporado por D. Antonio Guardia Castellano en su monumental trabajo "Leyendas y Notas para la Historia de Alcalá la Real", publicado a comienzos del presente siglo, en donde incluyó un amplio capítulo, dedicado a estudiar la Abadía desde el punto de vista histórico -orígenes, privilegios, desarrollo, etc.,- a la par que presentaba una relación, la más completa de cuantas conocemos, de todos los abades que la ocuparon, desde su fundación hasta su extinción -1341-1851-, (2).

Hay también otro trabajo relativo a la Abadía en cuanto tal; se trata de un pequeño librito, escrito a principios del siglo pasado por su entonces abad, D. Fray Manuel María Trujillo y Jurado (3). Al autor, que nos ofrece al final una muy sucinta biografía de todos los eclesiásticos que habían ocupado dicho cargo, en el fondo le guiaba el, muy decimonónico, objetivo de sacar a la luz pública los muchos privilegios y prerrogativas de los abades.

Por tanto la Abadía alcalaína ofrece al estudioso un amplísimo campo de investigación; debiendo de iniciarse, en nuestra opinión, con un completo y profundo análisis de su historia eclesiástica, en la cual el capítulo fundamental sería el hacer una completa y profunda biografía de cada uno de sus abades. Muchos de ellos obispos, algunos Patriarcas de las Indias e, incluso, unos cuantos cardenales.

Si este es el panorama que la historiografía nos ofrece sobre la Abadía en general, tampoco es nada halagüeño en lo relativo a la historia del arte, donde sólo en algunas obras, de carácter más o menos gene

ral y ya con cierta antigüedad, nos encontramos con descripciones, noticias, datos, etc., que nos pueden ser útiles en este sentido.

Sin embargo, este pobre panorama bibliográfico ha empezado a cam-  
 biar desde las últimas décadas, gracias, como ya se apuntó, al surgi-  
 miento de un reducido, pero selecto, grupo de estudiosos, tanto locales  
 como provinciales, que han desplegado un loable esfuerzo investigador y  
 editorial a la pa', que ha hecho posible avanzar bastante en este campo  
 concreto. Mas si ello ha dado como resultado el que hoy se conozcan me-  
 jor periodos culturales, tales como, por ejemplo, el barroco o el neoclá-  
 sico; sin embargo, salvo contados y muy significativos trabajos, el qui-  
 nientos sigue quedando bastante pobre. Si bien las recientes guías loca-  
 les, escritas por D<sup>a</sup>. Carmen Juan Lovera para Alcalá la Real (4) y D. -  
 Manuel Peláez del Rosal y D. Jesús Rivas Carmona para Priego de Córdoba  
 (5), han venido a llenar en parte este vacío.

Por lo que respecta a Alcalá la Real, dentro de la historiografía,  
 que consideramos tradicional y de carácter general, empezaremos señalando  
 que, aún cuando ilustres e importantes viajeros, que visitaron la --  
 ciudad -paso obligado de Córdoba a Granada- nos dejaron sus impresiones  
 y relatos sobre la misma, recogidos por D. Baldomero Sánchez Cuenca en  
 un interesante artículo (6). Casi ninguno de ellos nos interesa, pues -  
 normalmente son relatos de tipo costumbrista o anecdótico, salvo el del  
 académico, de formación neoclásica, D. Antonio Ponz, quien, entre otras  
 muchas cosas, nos dejó una interesante descripción del templo mayor aba-  
 cial, en donde nos transmite la noticia de que se cubría en el centro -  
 -en el cuerpo de la iglesia- "con una gran bóveda rebajada de más de --  
 veinte varas de largo y dieciocho de ancho" (7). La referencia es de -

singular importancia si tenemos en cuenta que D. Antonio visitó el templo estando aún dedicado al culto, es decir antes de que lo incendiasen los franceses.

El siguiente hito que debemos de señalar es el gran "Diccionario" de D. Pascual Madoz, quien al referirse a esta ciudad, si, por un lado, nos ofrece un apretado, pero muy substancioso, resumen histórico de la Abadía como institución eclesiástica -aún no había sido suprimida-; por el otro, al hablar de sus monumentos, en concreto del templo abacial, hace dos afirmaciones que han dado lugar a diversas controversias. Así pues, en primer lugar le atribuye las trazas de esta iglesia a Diego de Siloe y en segundo lugar señala que -el cuerpo de la misma- "se cubría con un magnífico artesonado de maderas muy bien labrado" (8). Ignoramos cuales serían las fuentes de información de D. Pascual Madoz; tal vez, como era lo normal, algún erudito -¿un eclesiástico?- local. Ante ello, cabe pensar en dos opciones: o bien D. Pascual Madoz equivocó las fuentes de información o a tan sólo 35 años del comienzo de la ruina de dicho templo por el incendio de los franceses, su verdadera imagen ya se había borrado de la conciencia de las gentes.

Sea lo que fuere, lo realmente importante es que partir de este momento, la atribución del diseño de la iglesia a Diego de Siloe fue tomando cada vez más fuerza. Y por lo que respecta a la afirmación de que se cubría con un artesonado de madera, también ha tenido sus más estusias--tas defensores; sobre todo dentro del campo de la investigación local. Olvidándose de que D. Antonio Ponz sabía muy bien lo que decía, como lo ha puesto de manifiesto el hallazgo y publicación recientemente del contrato suscrito, en 1599, entre la Iglesia y un maestro de cantería, a fin de voltear la bóveda que D. Antonio Ponz nos describía en 1791 (9)

Dentro del campo de la historiografía provincial, sólo nos vamos a detener en aquellos estudiosos que consideramos más significativos.

El primero de ellos, ya nos queda algo lejano en el tiempo, se trata de D. Enrique Romero de Torres, quien entre 1913 y 1914 llevó a cabo la ardua tarea de realizar el "Catálogo de los monumentos históricos artísticos de la provincia de Jaén". La obra, que quedó sin publicar y de la que se conserva una copia (10) en la biblioteca del Instituto de Estudios Giennenses, es sumamente interesante, pues D. Enrique, en el capítulo correspondiente a Alcalá la Real, estudia con todo detalle y rigor muchas obras de arte, en especial retablos, hoy desaparecidos.

Otra figura de gran interés, ahora ya, en el panorama de la historiografía actual, es el profesor Galera Andreu, quien en varias ocasiones ha tratado el tema de Ginés Martínez de Aranda y de su familia (11), a la que perteneció el gran maestro de cantería del siglo XVII jiennense, Juan de Aranda y Salazar -a este gran arquitecto le dedicó el mencionado profesor uno de los capítulos más substanciosos de su tesis doctoral -- (12)-. Junto a él, hay que mencionar a su esposa, la profesora D<sup>a</sup>. María Luz Ulierte Vázquez, quien realizó, no hace muchos años, una interesantísima tesis doctoral sobre "El retablo en la provincia de Jaén --- (1580-1800)", (13). Mas si estudió con un gran acierto el retablo barroco alcalaíno; sin embargo no incluyó en su trabajo otros cuantos, típicamente manieristas, que, por los límites cronológicos establecidos para el mismo, deberían de haber sido recogidos.

También el que suscribe ha dedicado hasta el momento varios artículos al renacimiento alcalaíno. De entre ellos sobresalen dos; en el primero se ofrecía una apretada biografía de los Raxis-Sardo (14) y en el

segundo se intentaba poner orden dentro de la enmarañada familia de Ginés Martínez de Aranda, pues las noticias, los datos y las obras de unos y otros se han confundido con mucha frecuencia (15).

No obstante, ha sido dentro de la historiografía local y en este siglo, cuando se han dado los mayores avances y los mejores frutos. Así pues, en primer lugar, tenemos que comenzar haciendo referencia de nuevo al gran D. Antonio Guardia Castellano, cronista de la ciudad, en los últimos años del siglo pasado y primeros del actual. Su libro, del que ya hemos hecho referencia, es un ejemplo de buen hacer y, a la par, un inagotable arsenal de datos y noticias. De él hay necesariamente que partir a la hora de inciciar cualquier investigación no sólo sobre la historia de Alcalá la Real sino también para la de algunos pueblos de la jurisdicción de su Abadía, en especial para Castillo de Locubín y para Priego de Córdoba. Es más a D. Antonio le sucede lo que a muchos grandes maestros de la investigación y del estudio, es decir que casi todos lo copian y muy pocos lo citan. Incluso, su producción no quedó reducida a esta magna publicación, sino que, a la par, se prodigó en muchos artículos de revistas, como los aparecidos en la prestigiosa revista jiennense de principios de siglo "D. Lope de Sosa" (16).

Sin embargo, al estudiar el templo abacial, incomprensiblemente, hace arrancar su construcción a finales del siglo XVI, siendo abadice- D. Maximiliano de Austria y maestro de las obras, Ginés Martínez de Aranda. E igualmente, siguiendo a Madoz, defiende la cubierta de madera para dicho templo. Ambas afirmaciones han sido recogidas por otros investigadores posteriores, confiados en la enorme autoridad de D. Antonio como historiador.

Coetáneo a D. Antonio es su paisano y amigo, el sacerdote, D. Antonio Montañés Chiquero, quien, en la ya citada, revista jiennense -"D. Lope de Sosa"-, publicó entre 1923 y 1926 un total de 16 artículos, en los cuales, si bien el objetivo y el tema fundamental de los mismos era la Virgen de las Mercedes, Patrona de la Ciudad; sin embargo, también de pasada, tocó otras muchas cuestiones, como, por ejemplo, la Abadía en general o el templo abacial en particular.

Aproximándonos a los tiempos actuales debemos de comenzar afirmando que Alcalá la Real tiene la suerte de contar con un grupo de estudiosos e investigadores, en los cuales se da la feliz coincidencia de tener una sólida preparación científica y a la par sentir un profundo y acendrado cariño por su tierra.

Así pues, necesariamente, tenemos que partir de D<sup>a</sup>. Carmen Juan Lovera, la gran pionera de la historiografía alcalaína contemporánea. Sus trabajos, publicados en los más diversos medios, alcanzan la historia, el arte, las costumbres populares, etc., y tienen como base documental, en la mayoría de las ocasiones, sus investigaciones en los distintos archivos alcalaínos, en especial en el municipal, del que es su directora. - Ella ha sido la defensora a ultranza -siguiendo a D. Antonio Ponz- de la idea del aovodamiento del cuerpo de la iglesia abacial. Con el mismo te són, pero, en este caso, sin apoyatura documental clara (17), defiende la autoría de Diego de Siloe para dicha iglesia. De ahí que, en algunas oca siones tengamos que acercarnos a su obra con cierto cuidado; así, por ej emplo, identifica al maestro de cantería, activo en Alcalá la Real a fi nales del siglo XVI, Ginés Martínez de Salazar con su primo hermano Gi nés Martínez de Aranda, afirmando que unas veces firmaba como Martínez -

de Aranda y otras como Martínez de Salazar (18). En otro trabajo, hace al segundo -a Linés Martínez de Aranda- casar dos veces, cuando no estuvo casado nada más que una, con D<sup>ra</sup>. María de Morales, que, incluso, murió después que su marido (19). Sin embargo, estos ejemplos y otros más que podríamos aducir y que también han sido seguidos por otros investigadores, no empequeñecen la talla y la categoría profesional de esta gran estudiosa; sino sólo ponen de manifiesto que en algunos momentos no contrasta suficientemente sus investigaciones con otras fuentes de información.

Junta a ella, tenemos que mencionar al cronista de la ciudad, D. Domingo Murcia, quien no sólo es un excelente investigador y estudioso de su historia local, sino que, a través de la revista que la Hermandad de la Virgen de las Mercedes dedica anualmente a su titular con motivo de sus fiestas patronales y de la que él es su director, promociona y da cabida a toda clase de artículos sobre la localidad.

El tercer gran estudioso local, el último en incorporarse a estos nobles menesteres, es D. Francisco Martín Rosales, catedrático de Latín de su Instituto de Bachillerato. Este concienzudo investigador, al igual que el anterior, no sólo es un gran conocedor y divulgador de la historia alcalaína, sino que, también, a través de los más diversos medios -revista de la Compañía del Santísimo Cristo de la Salud, de Santo Domingo de Silos, Almenara, etc., es un gran impulsor y patrocinador de este tipo de trabajos.

En el caso de Priego de Córdoba, aún cuando conocemos bastante bien su arte, desde el siglo XVII en adelante, gracias, en especial, a los trabajos de D. Ricardo Taylor; D. Jesús Rivas Carmona o de D. Manuel Peláez Rosal. Sin embargo, el siglo XVI, como ya se apuntó, nos queda bastan

te pobre. Sólo tenemos la parte que le han dedicado los dos últimos investigadores mencionados en su reciente guía sobre esa localidad y algún que otro artículo suelto del profesor Peláez del Rosal, publicado en las revistas locales "Adarve" o "Fuente del Rey" (20).

De los restantes municipios, que conformaron, la Abadía, poco podemos decir en este campo, tan sólo señalar con relación a Castillo de Locubín que existe una pequeña historia local, escrita por D<sup>a</sup>. Concepción Castillo Castillo y publicada en 1973. Más carece de interés, pues se trate de un trabajo donde, en líneas generales, su autora se ha limitado a recoger las noticias y los datos, publicados de antemano por otros autores, - en especial por D. Antonio Guardia Castellano. Por eso, si en vez de tener tan cortos objetivos se hubieran consultado los 199 legajos que sobre esta localidad se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Jaén y que abarcan desde 1561 al 1899, el resultado final hubiera sido una publicación sumamente innovadora y original.

## N O T A S

1. Citado por JUAN LOVERA, Carmen. 1984. Página, 100.
2. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. Páginas 232-258.
3. Publicado en Córdoba en 1803.
4. Publicado en Jaén en 1984.
5. Publicado en Priego de Córdoba
6. Publicado en 1958.
7. Citado por SANCHEZ CUENCA, Baldomero. 1958. Página, 116.
8. Ibidem. Tomo I. Página, 389.
9. MARTIN ROSALES, Francisco, 1984. Páginas, 2-3.
10. El original se guarda en el Instituto "Diego de Velázquez" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
11. Lo ha hecho en 1978 y 1982.
12. Publicado en 1979.
13. Publicado en 1986.
14. Publicado en 1987.
15. Publicado en 1988.
16. De todos ellos destaca él publicado en el número, 36, de diciembre de 1915.
17. En un artículo publicado en 1973 defiende esta teoría, basándose en un acta de sesión de Cabildo Municipal, celebrada el 24 de febrero de febrero de 1866; pero tal acta debe de estar inspirada en Madoz.
18. 1980. Páginas, 2-3.
19. 1982. Página 1ª.
20. El más significativo fue publicado en la Revista "Adarve", en 1976.

4. El proceso cultural del Renacimiento en la Abadía alcalaína.

#### 4. El proceso cultural del Renacimiento en la Abadía alcaláina.

##### 4.1. La Arquitectura

##### 4.1.1. Principales elementos estructurales.

Acometemos en este apartado el estudio de una serie de elementos o componentes estructurales, tales como tipos de muros, de plantas, de bóvedas, de portadas, de torres, etc., que, aunque en si mismos considerados no nos dicen nada en concreto; sin embargo, vistos dentro del ámbito geográfico y artístico que nos ocupa, sí que presentan una serie de características formales y técnicas semejantes entre cada uno de ellos.

No obstante, advertiremos a priori que no pretendemos presentar un análisis pormenorizado y minucioso de cada uno de los ejemplos existentes -eso se hará al estudiar en concreto cada edificio-, sino que, como es lo normal en estos casos, sólomente queremos señalar aquellos modelos o prototipos más usuales y frecuentes, resaltando las características más significativas y distintivas de cada uno de ellos. Particularidades que, casi siempre, comparten con lo que sucede en su entorno; no en valde la Abadía -y lo hemos dicho muchas veces- se convirtió desde comienzos del siglo XVI en un importante y activo centro emisor y a la par receptor de ideas, obras de arte y artistas.

Así pues, siguiendo el orden que estimamos más lógico, nuestro estudio quedaría del siguiente modo.

A. Los muros: De antemano podemos decir que causa una gratísima sorpresa el poder comprobar "in situ" la enorme calidad de los muros de las edificaciones, renacentistas o no, alcaláinas. Generalmente son de cantería, de sillares muy bien labrados y de una extraordinaria limpieza en su edificación. Incluso para construcciones de no mucha relevancia, como

queden ser algunas ermitas o templos no parroquiales, se empleó la cantería.

En este sentido el contraste con la vecina Granada no puede ser más acentuado, pues mientras aquí, salvo para algunas edificaciones de especial rango y significación, como pueden ser la Catedral, la Capilla Real, el Palacio de Carlos V, etc., donde se empleó la cantería, lo normal era el uso del muro de ladrillo o de mampostería o de ambas cosas a la vez. -No olvidemos la enorme transcendencia que en la edificación granadina tuvieron los mudéjares y moriscos hasta la Rebelión de las Alpujarras de 1568 y su posterior expulsión de Granada-. En la Abadía alcalaína, al igual que en casi todo el antiguo Reino de Jaén domina la cantería. Evidentemente se pueden hacer algunas salvedades; sin embargo, tales observaciones no son más que la excepción que nos confirma la regla, y es que la población mudéjar, tanto en la Abadía como en Jaén, fue más bien escasa, ya que al quedar estos territorios, a raíz de su conquista en la Baja Edad Media, en la misma línea de frontera con Granada, los monarcas castellanos no consentirían la presencia de población sometida -mudéjares- pues tendrían actuar como "quinta columna" con relación a sus hermanos de raza y de fé de la vecina Granada.

Así pues en este sentido la Abadía de Alcalá la Real quedó más vinculada a Jaén que a Granada. Además la abundancia y calidad de la cantería alcalaína fue posible gracias a la concurrencia de dos factores básicos: de un lado a la existencia de muy buenas canteras en su término, como las del Haza de la Peña, las del Arrastal, las de los Llanos -las más explotadas- y las de la Boca de la Charrilla -de donde se obtenía una piedra blanca muy vistosa, especial para aquellas partes más nobles del edificio como portadas, arcos, ventanas, pilares, etc.- y del otro no podemos olvidar la existencia de esa amplísima nómina de canteros que hicieron reali-

dad lo que estamos afirmando.

Por lo que respecta a los canteros, no vamos a incidir por ahora en más detalles, ya que a ellos le dedicamos la segunda parte de este trabajo, sólomente queremos señalar que, durante casi todo el siglo XVI, eran de origen vasco, especialmente vizcainos -o bien miembros de una misma familia, como los Solíbar, los Meléndez Vizcaino, los Fraguagua etc., o estrechamente unidos entre sí por los lazos de la amistad-. No obstante a finales de dicho siglo decrece el predominio de los canteros vascos, -siendo sustituidos por andaluces,- bien naturales del lugar, de la vecina Granada o de Jaén como la familia de los Aranda, que hacia 1580 desde Baeza emigran a tierras de la Abadía en busca de mejores perspectivas --económicas.

En definitiva, el poder contar con buenas canteras, de donde se sacaba una ótima piedra franca, y disponer de un grupo numeroso de expertos y avezados canteros, va a permitir que no sólo se levanten esos impresionantes paramentos murales, generalmente de aparejo isódomo, -una enorme admiración produce el comprobar como, 175 años después de ser incendiada la iglesia mayor abacial por los franceses, aún se conservan intactos, airosos y altivos sus muros perimetrales- sino que también la Ciudad de la Mota se convierte en abastecedora de esta importante materia prima para los pueblos vecinos. Así por ejemplo a mediados del siglo XVI el cantero de origen vasco, Iñigo de Bidana, se obligaba a traer desde las canteras de Alcalá la Real diversas partidas de piedra para la cabecera de la iglesia de Moclín (1).

Más no sólomente estos artífices eran expertos y hábiles maestros -en el arte de la estereotomía y su edilicia, sino que, cuando la ocasión lo requería, también conocían los secretos de la albañilería; es decir

se comportaban como auténticos alarifes. Pues a fin de cuentas ambas actividades están perfectamente hermanadas y su conocimiento y manejo era "asignatura" obligada para todo aquel que, desde los mismos comienzos de su aprendizaje, aspirase a ser un buen profesional de la construcción. -- Nombres como los de Martín de Bolívar, Ginés Martínez de Aranda, Juan de Fraguagua o Ambrosio de Vico son un buen ejemplo de todo lo dicho.

#### B. Tipos de plantas y alzados más frecuentes.

En líneas generales dos son los modelos más utilizados en toda la Abadía y la elección de uno u otro estará en función de la categoría del templo. Así pues para las iglesias de más significación y jerarquía se eligió un tipo de planta muy normal y frecuente en Andalucía a finales de la Edad Media y en los albores del Renacimiento; a saber la planta de salón con tres naves, separadas por pilares y una hipotética cabecera, -- prolongación de la nave central. Este fue el tipo elegido cuando el Abad D. Juan de Avila decidió, en el segundo cuarto del siglo XVI, reemplazar la vieja fábrica medieval de su templo abacial por otra iglesia nueva -- el proyecto, como en su momento más ampliamente se verá, obra del gran maestro de cantería Martín de Bolívar, en un primer momento no se pudo realizar nada más que en los dos primeros tramos de los pies, siendo continuado a finales de siglo por Miguel de Bolívar y Ginés Martínez de Aranda, -- según la traza dada por Ambrosio de Vico, quien eliminó los pilares, -- creando un gran espacio central indiviso y permutó las bóvedas ojivales por una inmensa bóveda rebajada; aunque en la cabecera, realizada en el -- siglo siguiente también según diseño de Vico, si bien después, por necesidad, se tuvo que modificar, de nuevo se vuelve al espacio tripartito--.

Este modelo de planta de ascendencia gótico-mudéjar --la mayor parte de las cubiertas de la nave son de madera, por lo que los muros perimetra

les ni son muy gruesos ni llevan contrafuertes- encuentra su mejor plas-  
mación en los templos vecinos -precedentes del alcalaíno- de San Mateo  
de Lucena y de Santa María la Mayor de Alcaudete. Aunque el templo de -  
la Mota supera con creces la sencillez estructural de los dos templos -  
citados al abovedar totalmente el edificio y exigir ----- en  
consecuencia muros más gruesos y contrafuertes exteriores. Así pues de  
haberse realizado, conforme al plan inicial bolibariano, en el templo -  
alcalino tendríamos mejor un claro ejemplo de iglesia de soportes colum  
narios, que tanto éxito alcanzó en el País Vasco durante el siglo XVI y  
que Martín de Bolívar, como buen hijo de la tierra vasca, conocía per-  
fectamente.

Donde sí tenemos esa típica planta de salón -de fuerte acento mudé-  
jar, aunque las primitivas cubiertas de madera de sus naves quedaran --  
ocultas tras las pesadas bóvedas dieciochescas- es en la hermosísima --  
iglesia de La Asunción de Priego. En en valde esta fórmula, junto con -  
la anterior, era la más indicada para este caso concreto, pues al tra--  
tarse, como en Alcalá la Real, de una de las localidades más importan--  
tes y numerosas de toda la Abadía se imponía la necesidad y la obliga-  
ción de crear una fábrica amplia y espaciosa, capaz de acoger con holgu-  
ra a toda su feligresía.

El resto de los templos o iglesias de la Abadía presentan o una -  
simple planta rectangular -una sencilla nave, cubierta con bóveda de me  
dio cañón y tras el arco triunfal, sin ningún tipo de crucero, la cabe-  
cera, donde va la capilla mayor con cubierta abovedada y normalmente no  
destacada en planta, aunque sí en alzado por su tejado a cuatro vertien-  
tes y por los pequeños machones de sus esquinas- o, en otros casos, el  
rectángulo se hace mucho más complejo al abrirse capillas entre los con  
trafuertes de la nave y potenciarse la cabecera, casi siempre de mayo--

res dimensiones que las cabeceras del primer caso, con la creación de capillas hornacinas bajo sus arcos torales de su cúpula; destacándose el del testero, al que a veces se le da una mayor profundidad y longitud a fin de colocar en él el retablo mayor de la iglesia. Así pues en este segundo modelo, donde se acentúa el carácter longitudinal del templo, nos encontramos con una planta a medio camino entre la de las órdenes mendicantes y la contrarreformista o de cajón, que alcanzará su pleno desarrollo en el siglo XVII.

Al primer arquetipo pertenecen algunas ermitas alcalainas, como San Juan, Santa Ana, San Marcos -aunque en algunas ocasiones las reformas posteriores han enmascarado su primitiva estructura-. Y al segundo modelo la mayoría de las iglesias parroquiales, como la de Carcabuey, Castillo de Locubín, etc., y algunas antiguas iglesias conventuales, como la de San Francisco -hoy desaparecida- y de Consolación, cuya cabecera, al igual que la de Carcabuey, fue sustituida posteriormente por la de una auténtica cabecera de planta de cajón -crucero con cúpula sobre pechinas, capillas hornacinas laterales y profunda capilla mayor-.

Es en la estructuración del cuerpo de la nave de este segundo tipo de iglesias donde el profesor Galera Andreu (2) señalaba, hace unos años, que se daba una organización muy similar a la de algunas basílicas paleocristianas. Concretamente se trata de que en los amplios lienzos de muro que quedan libres entre los contrafuertes -aprovechados por las capillas laterales- y la alberca del cuerpo de la iglesia se abren óculos de iluminación, que en el interior del templo van por encima del cornisamiento de arranque de las bóvedas y en lunetos de muy distinto tipo. La idea, aunque nos parece sumamente acertada; sin embargo, no creemos que tal fórmula sea únicamente privativa del templo alcalaino de Consolación -tomado por el profesor Galera como modelo arquetípico-, sino que es una

constante arquitectónica de toda la Abadía. Apareciendo en templos, como el de Carcabuey -hoy presenta sus ventanas cegadas-, que, incluso, consideramos cronológicamente anteriores al de Consolación.

No podemos precisar qué artista y en qué templo se empleó por primera vez este original sistema para iluminar la nave de la iglesia. Sea cual fuere, lo realmente importante es que con su empleo se resolvió este problema, básico y fundamental en aquellos templos donde, al formar el cuerpo de la iglesia con las capillas laterales un volumen compacto, la luz le llegaba sólomente o bien a través de las ventanas de la capilla mayor o a través de los espejos -óculos circulares- abiertos en la fachada de poniente o, finalmente, por ambos sitios a la vez; aunque de todos modos tampoco es la iluminación muy abundante en la nave de estos templos.

Desde el punto de vista cronológico podemos decir que aún cuando la construcción de todas estas iglesias se inició a lo largo del siglo XVI, no terminándose, en algunos casos, hasta bien entrado el siglo siguiente; sin embargo por obvias y lógicas razones pastorales, las primeras en comenzarse serían las parroquiales. Así pues tenemos noticias de que desde mediados de siglo ya se estaban edificando la alcaláina parroquia de Santa María la Mayor, a la par sede abacial; La Asunción de Priego; la de Carcabuey y la de Castillo de Locubín. Mientras que las conventuales alcanzan su pleno desarrollo edilicio en las últimas décadas del quinientos.

Por último, la iglesia parroquial de Valdepeñas de Jaén -aunque sometida jurisdiccionalmente a esta diócesis al igual que la de Santa María la Mayor de Alcaudete, como se dijo, la incluimos en este trabajo -- porque en su construcción intervinieron artistas alcaláinos- nos ofrece un tipo de planta más vinculado a lo jiennense que a lo propiamente alca

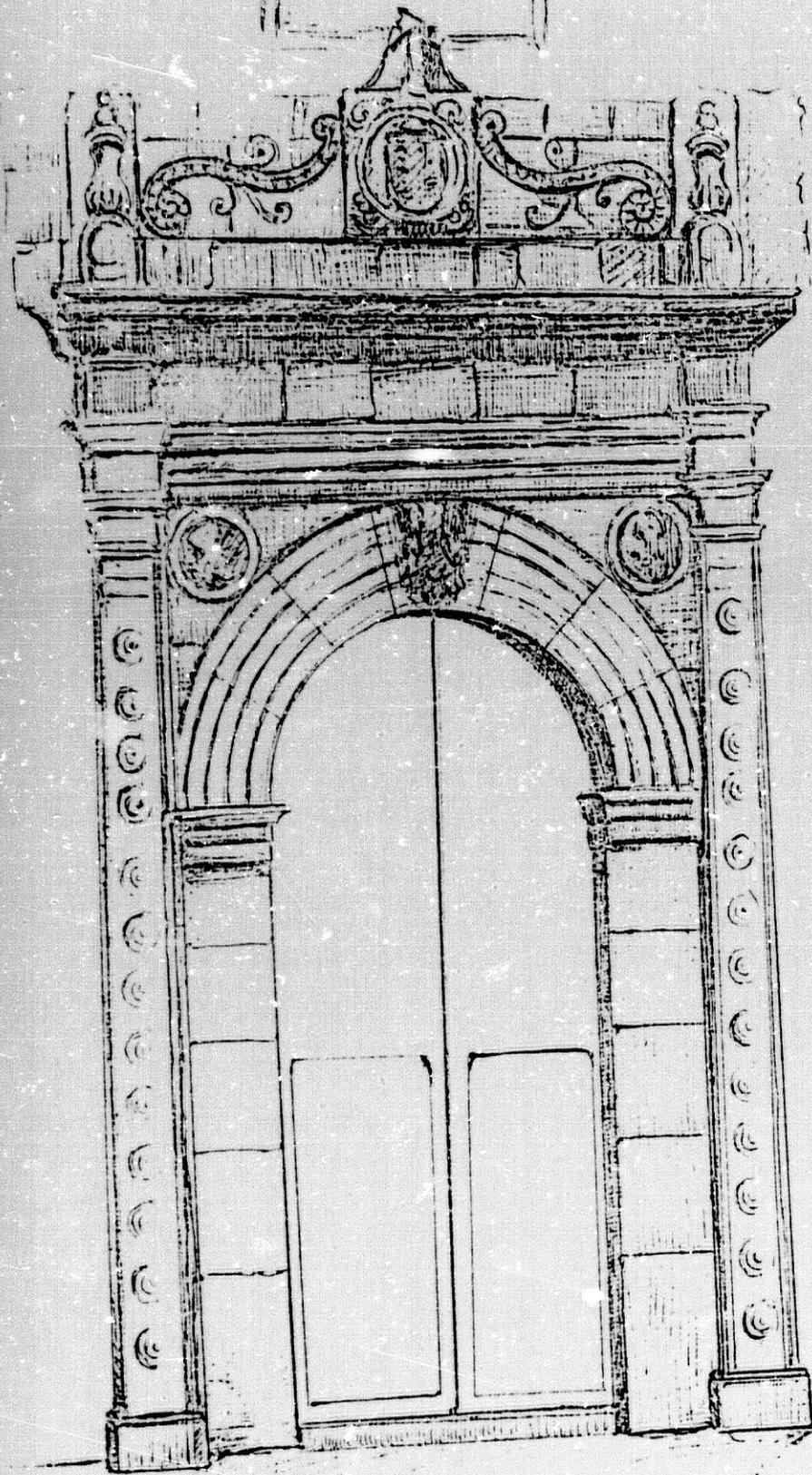
laíno. Se trata de un diseño centralizado, formado por tres naves, dividida cada una en tres tramos por 4 grandes machones o pilares con las es--  
quinas achaflanadas y con cubiertas abovedadas -las actuales no son las -  
primitivas-, tal vez bóvedas vaídas o esféricas rebajadas. Aunque la pe--  
queña capilla mayor, que hace de presbiterio, adosada al testero de la --  
iglesia, señala y potencia el sentido longitudinal del templo.

### C. Portadas y fachadas.

Muchos son los tipos de portadas que podríamos traer a colación en -  
este apartado, es más su número y variedad es tal que muchas veces hemos  
pensado que, en sí mismas consideradas, podrían ser el objetivo único y -  
exclusivo de un trabajo. Ya que cuando se habla de portada no sólomente -  
hay que entenderlo en sentido estricto -una obra de ornamentación que en--  
marca un vano de acceso a un edificio-, sino que en muchas ocasiones, en  
el interior de los templos, también se consiguran como grandiosas porta--  
das no sólomente los vanos de paso a otras dependencias, como sacristía,  
coro, etc., sino que muchos arcos de enterramiento, alojados en los mis--  
mos muros perimetrales de los templos han quedado enmarcados y engrandeci  
dos por suntuosas portadas.

No obstante podemos señalar tres arquetipos básicos, que responden a  
los tres momentos estilísticos señalados y que, con más o menos variantes,  
se repiten a lo largo del periodo histórico que estudiamos. Incluso, sin  
duda alguna, podemos afirmar que el primer modelo, de un plateresco más o  
menos avanzado, es obra de Martín de Bolívar. Mientras que los dos últi--  
mos prototipos -manieristas o clasicista- son fruto de Ginés Martínez de  
Aranda.

En Martín de Bolívar nos encontramos con dos tipos de portadas, se--  
gún se trate de un edificio civil o religioso, muy semejantes entre sí y



*Juan de Simanes*

PORTADA MERIDIONAL DE  
LA IGLESIA DE LA ASUNCION  
DE PRIEGO DE CORDOBA.  
OBRA DE MARTIN DE BOLIBAR.



Trinito Suarez

PORTADA PRINCIPAL DE  
LA IGLESIA MAYOR ABACIAL  
DE ALCALA LA REAL. (Jaén).  
OBRA DE MARTIN DE BOLIBAR.

que, con ligeras variantes, repetirá en toda su producción arquitectónica.

Su modelo más empleado en la arquitectura religiosa, de clara ascendencia granadina, está constituido por un arco de medio punto flanqueado por pilastras cajeadas -sólo en la portada de poniente de la iglesia mayor abacial, por su especial significación, utiliza columnas en lugar de pilastras-; en la rosca del arco y en los cajeados de las pilastras aparecen unos motivos ornamentales, tales como pequeños discos, rosetas, cuadrillos tallados a bisel, que constituyen el repertorio decorativo bolibariano por excelencia. En las enjutas un disco con el escudo del abad-comitente -así figura en la portada, *ut supra*, señalada-, o con el busto de San Pedro y San Pablo en relieve -como en la portada sur de la iglesia mayor de Priego-, o bien, por último, en un disco -a veces en cueros recortados- aparece el anagrama de Cristo en latín y en el otro en griego. Se trata de un cultismo arquitectónico muy utilizado por Martín de Bolívar, pues también nos aparece en otros lugares, como en la portada de la sacristía de la iglesia de Moclín, cuyas trazas había dado el mismo Bolívar en junio de 1551, pocos meses antes de morir (3)-. Tras el entablamento, el segundo cuerpo o ático, centrado por un gran medallón entre dos aletas en forma de S, bien con su peana y doselete donde iría una pequeña escultura exenta con el santo titular del templo o con el escudo del abad-patrono de la obra; en los extremos un hermoso pináculo y rematando todo el conjunto -que nos evoca un sencillo arco triunfal romano- una hermosa cruz, normalmente de forma florenzada.

Este esquema ideal de portada, de un plateresco muy avanzado, aunque con algunos elementos típicamente manieristas como pueden ser los cueros recortados y con ligeras variantes -la más frecuente consiste en suprimir las pilastras cajeadas por lo que el entablamento arranca de ménsulas- nos aparece en varias portadas de las iglesias de Carcahuey, Priego, Alca

lá la Real etc., e incluso utilizada para enmarcar muchos arcos sepulturas de la iglesia mayor alcalaína.

En cambio el esquema empleado por Martín de Bolívar para los edificios civiles es mucho más sencillo y elemental. Siempre es un vano adintelado, -destacándose únicamente por llevar, tanto en sus jambas como en su dintel, una estrecha faja con pequeños discos, rosetas, cuadraditos, etc. Tal es el caso de la pequeña portadita bolibariana del Patio del Archivo en el Hospital Real de Granada y de las varias que aún subsisten en pie dentro del recinto de las antiguas casas consistoriales alcalaínas, hoy un conjunto de venerables ruinas.

No faltan en este ámbito artístico buenas e interesantes portadas manieristas, tales como la septentrional de la misma iglesia abacial, la del mismo lugar de la parroquia de Castillo de Locubín, etc.; no obstante, al tratarse de casos puntuales y muy concretos, serán estudiadas en su momento oportuno. Sólomente aquí y ahora vamos a señalar que, tanto un ejemplar como el otro, tuvieron que ser frutos tempranos del gran Ginés Martínez de Aranda, a quien precisamente le debemos las mejores portadas manieristas de toda la Abadía. De todas ellas no vamos a comentar nada más que la meridional del templo mayor alcalaíno, pues el modelo de un exquisito manierismo geométrico muy cercano al clasicismo finisecular, con leves retoques lo revistió en la portada de acceso a la "catedral vieja" o cripta de la catedral de Santiago de Compostela (4). Se trata de un arco de medio punto, flanqueado por muy elementales, pilastras cajeadas; la rosca del arco fajada en tres bandas y en el entablamento: el arquitrabe, unido a las pilastras, anticipa en sus esquinas las típicas molduras en acodo de oreja, que tanto utilizará su sobrino Juan de Aranda y Salazar en el barroco jiennense; el friso con triglifos, metopas lisas y gotas y coronando el conjunto un hermoso frontón --

triangular, en cuyo vértice lleva el escudo del abad D. Maximiliano de -- Austria, patrono de la obra. Aquí, en el frontón, es donde está la principal diferencia con respecto a la portada compostelana, pues el de santiago es curvo y se parte para lojar el escudo del mismo personaje, por en--tonces -comienzos del siglo XVII- arzobispo de Santiago, comitente de la -portada y protector de Ginés Martínez de Aranda desde sus tiempos de Abad en Alcalá la Real a finales del siglo XVI.

En otro orden de cosas y por lo que respecta a las fachadas sólo de--dicaremos nuestra atención a las de poniente, pues, normalmente, son las únicas que presentan un tratamiento arquitectónico especial. De antemano podemos afirmar que, en líneas generales, existen dos modelos, uno para -- las iglesias de salón y para los templos columnarios y el segundo para -- las de planta rectangular, aunque, como hemos señalado, este segundo mode--lo, menos voluminoso que el primero, puede ser más o menos complejo.

En las primeras iglesias, cuyo ejemplo más significativo puede ser - la misma iglesia abacial, se nos ofrece, en la estructuración de su facha--da, la de un templo medieval; potenciado incluso por sus grandes contra--fuertes con sus esbeltos pináculos, que nos están señalando las naves del templo. Es más, todo su perímetro, -fruto de varias etapas constructivas, como se ha dicho-, nos presenta un bloque compacto y macizo, en algunos - momentos atenuado por las ventanas, espejos o portadas y siempre acentua--do por la gran cornisa de remate de la alberca del edificio.

En el segundo modelo propuesto -templos de planta rectangular- la fa--chada forma un auténtico hastial con su piñón incluido; en la parte infe--rior va la portada y en el vértice del hastial una ventana circular o es--pejo. Aunque, cuando la iglesia lleva capillas laterales entre los contra--fuertes, la fachada nos ofrece dos niveles: el primero correspondiente - al tejado -a dos aguas- del cuerpo de la nave de la iglesia y otro más -

bajo y estrecho correspondiente a la profundidad de las capillas hornacinas. Al primer tipo pertenecen la ermita de Santa Ana y al segundo las parroquias de Carcabuey, Castillo de Locubín y la de Consolación, si bien con posterioridad en estos dos últimos casos mencionados, se cambió hacia poniente la caída de un sector del tejado -la parte que, aproximadamente, coincide con el primer tramo de la iglesia- a fin de evitar que el desagüe de este sector del tejado dañase los muros de la torre.

#### D. Tipos de bóvedas.

Es este uno de los capítulos más apasionantes y atractivos de la arquitectura renacentista alcalaína, máxime cuando, si lo comparamos de -- nuevo -al igual que hemos hecho con los muros- con lo que se hacía en --- Granada por esas mismas fechas -para las iglesias tipo "standard" se empleaban cubiertas de madera y para aquellas pocas de más envergadura las bóvedas óticas de ricas y complicadas nervaduras, salvo honrosas excepciones-, vemos que lo que se hacía en tierras de la Abadía era mucho más moderno, avanzado y en consecuencia estaba más en concordancia con los - ideales arquitectónicos renacentistas e, incluso, más en consonancia con lo que se hacía en Jaén que con lo propiamente granadino. Y ello pese a que el mismo Martín de Bolívar para cubrir las naves de la iglesia mayor alcalaína y para la capilla mayor de algunas de sus iglesias -Illora, Moclín, etc.,- utilizó, como buen maestro de formación tardogótica o quizás también como fruto de su etapa granadina, grandiosas bóvedas estre-- lladas.

Sin embargo, este mismo maestro -y en ello reside la grandeza de su arte y de su personalidad- nos ha dejado también algunos de los mejores ejemplares de bóvedas manieristas, normalmente en pequeñas dependencias,

como por ejemplo capillas. Sobresaliendo de entre todas ellas, por su elegancia y calidad, la del baptisterio de la iglesia abacial, aunque en un principio tuvo que ser de patronato particular, tal vez de alguna familia noble alcalaína, muy preocupada por crear para su reposo eterno y para la memoria colectiva de la ciudad un suntuoso espacio arquitectónico en el templo-madre de la Abadía.

La bóveda de medio cañón con sus arcos fajones apeando en ménsulas -en forma de capitel-péndola de origen serliano, como en la ermita de San Juan-, o sobre pilastras con sus respectivos contrafuertes exteriores -como en Castillo de Locubín-, o sobre semicolumnas -como en Carcabuey-, es el tipo de abovedamiento más utilizado para cubrir la nave de las iglesias de planta rectangular. Mientras que para su cabecera o capilla mayor, normalmente, se emplea la cúpula sobre pechinas. Algunas de ellas de gran calidad artística, como la de la ermita de San Juan, que atribuimos a Ginés Martínez de Aranda o la de Castillo de Locubín, traza por el arquitecto jiennense Alonso Barba hacia 1578 (5).

El mismo abovedamiento -cúpula sobre pechinas- se empleó para muchas capillas laterales, como sucede con la capilla de la Concepción en la misma iglesia alcalaína de San Juan, trazada por Ginés Martínez de Aranda hacia 1585 (6). Ejemplos todos ellos de un elevado manierismo geométrico, -donde los motivos decorativos, ya de por sí bastante reducidos en su desarrollo y extensión, quedan circunscritos a círculos, rombos, cuadrados, -etc.

Por otro lado y al contrario de lo que sucedía en Jaén, -en especial en la escuela "vandelviriana"-, no tuvo mucho éxito en este dominio artístico ni la bóveda vaída ni la esférica rebajada. Sólomente podemos aventurar que las primitivas bóvedas de la iglesia parroquial de Valdepeñas de Jaén -las actuales responden a un planteamiento arquitectónico muy posterior- hubieron de responder a estos dos modelos.

Por su gran significación, originalidad y porque el tema ha dado lugar a una amplia polémica -que en su momento se analizará con más detalles-, queremos adelantar aquí una breve reseña sobre la gran bóveda rebajada que cubrió el cuerpo de la iglesia abacial. -D. Antonio Ponz, que tuvo la ocasión de verla "in situ" la ponderó como una buena obra (7); - se perdió en el incendio provocado por los franceses en su retirada. Madoz dió la noticia de que lo que cubría este sector de la iglesia mayor era un magnífico artesonado de madera (8); dividiéndose a partir de aquí las opiniones: unos defendían la bóveda, otros el artesonado. Hoy, los hallazgos documentales del profesor Martín Rosales (9) nos confirman la noticia, dada por Ponz. Es decir debió de tratarse de una originalísima bóveda de medio cañón muy rebajada, realizada en ladrillo en 1599 y que iba montada sobre un amplio cuerpo volado con grandes lunetos. El esquema, sumamente novedoso, ya estaba preludiado en la bóveda del coro de la catedral de Córdoba y se empleara, con posterioridad, en la iglesia de los jesuitas de San Justo y Pastor de Granada.

#### E. Torres y espadañas.

Todas las torres de las iglesias de la Abadía, al igual que hemos señalado para los muros, son de muy buena cantería; generalmente paramentos de sillares muy bien labrados y de cuidada edificación. Sin embargo, si sus exteriores dan la sensación de ser obras muy bien trabajadas, no sucede lo mismo con algunos interiores y en especial con la caja de las escaleras, que, en ciertos casos, concretamente cuando el interior se aprovecha para superponer diversas habitaciones, se aloja en un pequeño cubo, adosado a uno de los ángulos de la torre. Tal es el caso de la iglesia de Santa María la mayor de Alcaudete (10), de Illora y del templo abacial, -en estas dos últimas intervino Martín de Bolívar. Pero es

que, incluso, en aquellas torres, que llevan las escaleras alojadas en su interior -es el sistema más empleado- tampoco se desenvuelven con suficiente holgura y comodidad, ya que, casi siempre, sus interiores son poco amplios y espaciosos.

Nota común a todas ellas es su gran simplicidad formal; generalmente son cuerpos prismáticos de base cuadrada y con tejado a cuatro vertientes de alcañilería. Pero si lo normal, en este tipo de construcciones, es establecer alguna diferenciación formal entre la torre en sí y el cuerpo de campanas; en el ámbito artístico de la Abadía alcalaína, la separación entre uno y otro cuerpo viene marcada, sólo y exclusivamente, por una simple moldura -generalmente un filete o bocel-, quedando reducido el campanario a un vano, casi siempre de medio punto, abierto en cada uno de sus frentes para alojar las campanas. La excepción la constituye la torre del templo abacial -una de las más hermosas torres del renacimiento andaluz- cuyo cuerpo de campanas, por la especial significación de la iglesia, adquiere un singular tratamiento arquitectónico, ya que abre en cada uno de sus frentes dos hermosos vanos, ricamente moldurados y por último corona su conjunto con un alto y elegante chapitel de base octogonal; emulado con posterioridad, sin mucho acierto, en la anodina torre de Noalejo.

Respecto al emplazamiento concreto de las torres, éste suele ser o bien, por influencia medieval, formando junto con la capilla mayor la cabecera del templo, así figura en la parroquia de Valdepeñas de Jaén, en la ermita de San Juan de Alcalá la Real, en Illora y en Alcaudete -estas dos últimas se comenzaron a mediados del quinientos-; o bien, y es lo más normal y frecuente, a los pies del templo, en el lado del evangelio -la parte más significativa del edificio-, así aparece en la iglesia abacial, en La Asunción de Priego -ésta última con un fuerte --

acento militar- y en la inmensa mayoría de las iglesias parroquiales, como Noalejo, Castillo de Locubín, Carcabuey, etc.

No obstante, esa división que hemos hecho en función de la organización o estructuración interna de las torres -es decir de que alojen o no en su interior distintas dependencias- está en función, por un lado, de la categoría e importancia jerárquica del templo y, por el otro, de los recursos económicos que se dispusieran para su edificación. Partiendo de estas dos circunstancias, podemos decir que las torres con habitaciones en su interior y las escaleras alojadas en un pequeño cubo o torreón adosado a uno de sus ángulos, dejando al margen su localización concreta -- dentro del recinto sagrado, son propias de las iglesias con más recursos económicos -como la de Illora- o de más rango e importancia, o de ambas cosas a la vez, -como sucede con el templo abacial y con la iglesia de -- Santa María la Mayor de Alcaudete.

De la otra tipología, es decir de la torre prismática de base cuadrada, podemos decir, como ya hemos apuntado, que es el prototipo más -- utilizado para el resto de las edificaciones religiosas, por ejemplo parroquias, ermitas importantes, etc. Su volumen y magnitud es mucho más -- reducido que en las primeras, llegando, a veces, a presentar interiores -- muy estrechos para sus escaleras de husillo.

Por último, por lo que respecta a las espadañas diremos que no fueron muy abundantes en los territorios abaciales durante el quinientos; aunque, en cambio, fue un recurso arquitectónico muy utilizado en las iglesias edificadas en Alcalá la Real, a lo largo del siglo XVIII, como en las Angustias o en San Antón. No obstante, sabemos que en algunos tem-- plos conventuales o en algunas ermitas renacentistas se levantaron interesantes espadañas; aunque, las que nos han llegado a la actualidad, concretamente la de Santa Ana y de San Marcos, ofrecen poco atractivo artístico.

## NOTAS

1. Noticia facilitada por el profesor D. José M. Gómez-Moreno Calera.
2. GALERA ANDREU, P. 1982. Página 97.
3. A.N.Gr. Sección Histórica. Protocolos de Moclín. Sala IV. Escribano, Alonso Vázquez. Folios 808-9 vtº.
4. Esta etapa de la vida de Ginés Martínez de Aranda ha sido estudiada por el profesor D. Antonio BONET CORREA, 1966. Páginas 115-130.
5. A.H.P.J. Legajo 4568. Folios 781 vtº.-82.
6. A.H.P.J. Legajo 4734. Folios 62-62 vtº.
7. Citado por BONET CORREA, Antº. 1966. Página 116.
8. MADRZ, P. 1647. Página 389.
9. MARTIN ROSALES, Fcº. 1984. Página 2-3.
10. Después de tener redactado este trabajo, los documentos número 177 y - 178 del legajo XCVII del Instituto Gómez-Moreno de Granada nos advierten que la torre fue comenzada por Martín de Bolívar.

#### 4.1.2. Los grandes programas arquitectónicos en las tierras de la Abadía.

A primera vista, quizás, sorprenda el que hayamos titulado este capítulo de esta manera, sobre todo para aquel que tenga una visión bastante superficial de la ciudad de Alcalá la Real y de las villas o lugares que conformaron la jurisdicción eclesiástica de su Abadía.

Alguien puede pensar que lo que en realidad existe es un solapado intento de sobrevalorar el tema; sin embargo, nada más ajeno a la realidad ya que cuando se profundiza, documentalmente, en este asunto y acto seguido se intenta, en la medida que nos lo permite lo conservado, conocerlo - sobre el terreno, inmediatamente se da uno cuenta de la enorme amplitud y diversidad que hubieron de tener estos grandes programas arquitectónicos del siglo XVI. Y como simple botón de muestra baste señalar que a comienzos de este siglo los más significativos y sobresalientes edificaciones - de tipo religioso en la Ciudad de la Mota eran únicamente la primitiva - iglesia abacial gótica y la parroquia de Santo Domingo de Silos, ésta en el arrabal amurallado de su mismo nombre, mientras que al concluir la centuria el conjunto arquitectónico se había multiplicado en sobremanera. - Así aparte de la construcción de una nueva iglesia abacial, que sustituiría a la primitiva y que por esos años finiseculares se encontraba en un estado bastante avanzado de ejecución -justo en 1599 se cerraban y ornamentaban las bóvedas del cuerpo de la iglesia- y de que Santo Domingo de Silos se hubiera enriquecido, no sólo con importantes piezas de tipo ornamental como sería su nuevo retablo del altar mayor, -obra del pintor Juan Ramírez-, sino también en su aspecto arquitectónico, -durante el pontificado de D. Maximiliano de Austria se levantó la sacristía y la torre-; - sin embargo, lo que es aún mucho más importante es que para esos años posteriores del siglo XVI se habían edificado cinco conventos -tres de religio

sos, San Francisco, Consolación y el Rosario, y dos de religiosas, la Trinidad y la Encarnación-, amén de otra serie de iglesias y ermitas que o bien se construyen de nuevo, como la Veracruz, o se amplian y - modifican como Santa Ana.

Todo ello fruto de que la nueva situación originada, tras la conquista de la vecina Granada, va a favorecer y a potenciar esta febril actividad constructiva, patrocinada y dirigida por la Iglesia con le ayuda y el socorro de la misma Ciudad, las cofradías y por el pueblo creyente en general. Dentro de éste ámbito tenemos que recordar la -- idea ya expuesta de que, dentro de la sociedad del renacimiento alca laíno por su delicada y arriesgada situación fronteriza mantenida du- rante la Baja Edad Media con Granada, el estamento nobiliario era muy numeroso, con lo que ello conlleva de creación y posterior enriqueci- miento de capillas donde perpetuar su memoria, sus restos mortales y a la par rendir culto a los santos de su especial devoción, fenóme- no éste último que se verá favorecido a raíz del concilio de Trento.

A. El Templo Madre: La Iglesia Abacial de Santa María la Mayor - de la Mota.

A.1. Consideraciones previas.

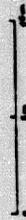
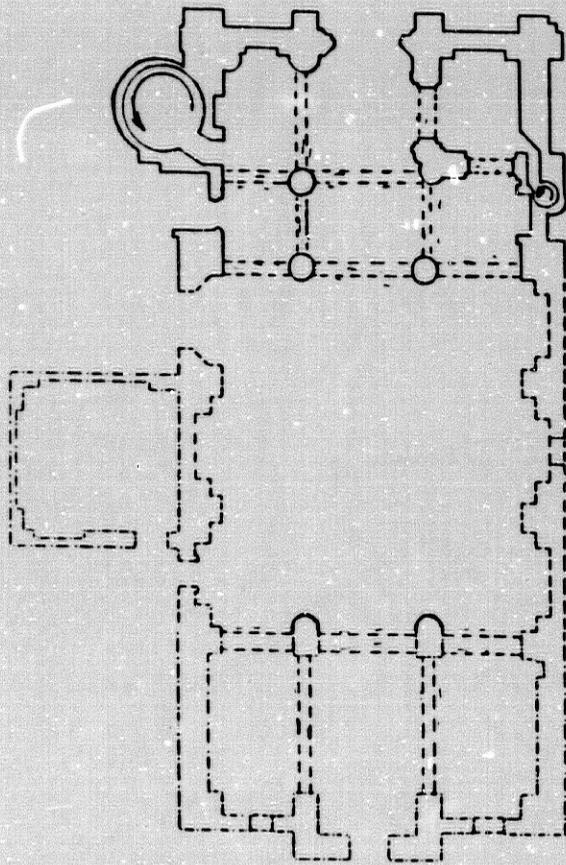
De todos los proyectos edilicios del quinientos, el de más envergadura y el de más altos vuelos tuvo que ser necesariamente el de esta iglesia, que en sí era y debía de ser la materialización y visualización de lo que significaba y representaba el poder del Abad dentro de su jurisdicción eclesiástica. Además de ser el símbolo máxi mo de su total independendencia frente a los obispados limítrofes de Cór doba, Jaén y Granada. Conscientes, como eran los Abades alcalaínos - de sus prerrogativas, privilegios y derechos.

# Planta de la "Iglesia Mayor Abacial" de Alcalá la Real. (Jaén)

Según: Lázaro Gila Medina

## LEYENDA

- Trazo Continuo:
  - Obra de Martín de Solibar 1ª mitad del S. XVI
- Trazo Discontinuo:
  - Cuerpo de Iglesia, de Ambrosio de Vico final [S. XVI]
- Punto y raya:
  - Sacristía. Ginés Martínez [de Aranda]
  - Cabecera. Ambrosio de Vico. Primeras décadas S. XVII



Junto a estos factores, relativos al prestigio personal del Abad, no olvidemos el que a comienzos del siglo XVI el viejo templo abacial medieval ya no estaba en consonancia con los nuevos aires de monumentalidad, que traían los impetuosos tiempos renacentistas. Además de que sus reducidas dimensiones no satisficrían las necesidades culturales de la sociedad alcalaína de esos momentos; así pues, toda esta serie de circunstancias sopesaría el gran Abad D. Juan de Avila y le animarían a iniciar la construcción de un nuevo templo abacial.

Iglesia, cuya fortuna, una vez dedicada al culto en 1627, no sería nada halagüeña. Así pues, haciendo un poco de historia, diré que ya desde el mismo momento de su construcción la Ciudad empezó a dejar su asentamiento tradicional en el altiplano de la Mota para desplazarse al Llanillo. Por lo cual el templo paulatinamente se vió privado de la asistencia de su feligresía, que prefería otros templos mejor situados como San Juan o el Rosario, los cuales con el tiempo fueron nombrados viceparroquias del templo mayor. Hasta tal punto que a comienzos del siglo XVIII el entonces Abad D. Diego Castell Ros de Medrano consideraba indispensable construir otro nuevo templo abacial para mayor comodidad de los fieles y a instancias de la Cámara de Castilla, por ser una Abadía sujeta al Patronato Real, reúne y convoca a los arquitectos Francisco Hurtado Izquierdo, maestro mayor de las catedrales de Córdoba y Granada; a Blas Antonio Delgado, maestro de la de Jaén y a Manuel del Alamo, maestro de las obras de la ciudad de Alcalá la Real, para que informaran del lugar más conveniente donde edificar la nueva iglesia, dieran trazas y condiciones para la misma y se evaluara su coste de ejecución (1).

Por las razones que fuese el proyecto, si es que se dió, no se -

llevó a cabo y para finales de siglo ya no quedaba en pié, dentro de la explanada del cerro de la Mota, nada más que la iglesia mayor, pues, incluso el mismo palacio abacial, así como una serie de casas colindantes destinadas a distintos servicios de la Iglesia, eran ya un montón de ruinas, hasta tal punto que para 1794, según el clérigo alcaláino de comienzos de este siglo D. Antonio Montañés Chiquero, hubo de hacerse una información pública para señalarse el emplazamiento de las primitivas casas abaciales (2). Evidentemente en dicho siglo los abades habían edificado un hermoso palacio en el Llanillo alcaláino,--concretamente la edificación de este nuevo palacio, de un barroco tardío con influencias del clasicismo francés, hoy sede del Juzgado y de un futuro museo local, fue obra del abad D. Esteban Mendoza y Gatica, habiéndose acabado de hacer en 1581, según figura en una inscripción que corre bajo el curvo alero de su fachada--.

El golpe de gracia definitivo a la Iglesia Mayor le vendría dado durante la invasión francesa. Con ella de nuevo la vieja y arruinada "acrópolis" alcaláina de la Mota recobró su antiguo y medieval papel estratégico y militar. El templo fue convertido en almacén y cuartel por las tropas invasoras, habiéndose trasladado previamente --en 1810-- el culto de la misma a la franciscana iglesia de Ntr<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. de La Consolación y posteriormente, antes de retirarse, el 15 de septiembre de 1812 incendiaron el templo. --No es este el único caso en la provincia de Jaén de templo incendiado en su retirada por los ejércitos franceses, --concretamente por las tropas del general Sebastiani, la misma fechoría la llevaron a cabo en Cazorla con el templo, también renacentista, de Santa María y con él de la vecina localidad de la Iruela.

Al igual que en estas dos últimas localidades mencionadas también

el templo alcaláino fue convertido en cementerio por espacio de 60 años (3) acabando de arruinar sus bóvedas la sucesiva acumulación de féretros y cadáveres.

Sin embargo hoy, a pesar de estos tristes y lamentables avatares, podemos decir que, tras una profunda labor de desescombro de su interior y de su entorno, junto a una certera restauración de las cubiertas de la parte de los pies, así como del chapitel de la torre, etc. le hacen merecedora no sólo una detenida visita sino, incluso, un minucioso y detallado estudio, pues se trata en definitiva de un conjunto arquitectónico bastante bien conservado, a pesar de las muchas y difíciles vicisitudes que ha sufrido. Y además, siendo esto lo más importante, artísticamente presenta una gran originalidad, pues en él tenemos, perfectamente reflejadas, todos los momentos o modalidades del Renacimiento, desde el plateresco, que domina en la parte de los pies, hasta el clasicismo, de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, o contramanierismo, como lo denomina el profesor Buendía (4), de la cabecera y de alguna que otra portada; pasando por un rico manierismo, representado en el diseño de su portada norte y en la misma estructuración del cuerpo de la iglesia.

Más no sólo el templo en sí nació marcado por el signo de la fatalidad sino que, incluso, la misma historiografía del arte le ha dedicado muy poca atención y cuando se la ha prestado algunos tópicos y falsas noticias han pasado de unos a otros, sin ninguna labor previa de comprobación de las mismas.

No obstante, antes de adentrarnos a hacer un comentario crítico sobre la historiografía del monumento, conviene que anticipe algunas notas de su planimetría. Así, a manera de breve resumen, diré que exteriormente el templo nos muestra un gran rectángulo de 40 por 17 metros, es decir una planta de salón -como luego se verá-, si bien en el muro de levante se destaca, de

la misma, su capilla mayor. Pero lo realmente curioso y significativo está en su interior, donde de oeste a este y de mayor a menor antigüedad se distinguen tres sectores:

-El de los pies, conformado por tres naves con dos -- tramos cada una. Es la parte plateresca, realizada por el comitente D. Juan de Avila y por el maestro de cantería Martín de Bolívar, en el segundo cuarto del siglo XVI.

-La parte central, -que llamaremos cuerpo de la iglesia y donde las tres naves del primer cuerpo se reunifican en una sola, alcanzando ésta una gran volumetría-, se cubría con una bóveda rebajada de ladrillo y se levantó todo este conjunto, aproximadamente, de 1585 al 1599, siendo los promotores de tales obras, los abades D. Maximiliano de Austria y D. Alonso de Mendoza, el autor de las trazas Ambrosio de Vico y los maestros de las obras Ginés Martínez de Aranda y Miguel de Bolívar.

-Finalmente en la última parte o la cabecera de nuevo se vuelve de nuevo a las tres naves, si bien ahora con un solo tramo y con cubierta abovedada. Se edificó en tiempos del Abad D. Pedro de Moya, desde 1623 al 1627. el autor del proyecto fue, el ya mencionado Ambrosio de Vico, y figurando varios maestros de obras al frente de las mismas, de entre los que sobresale, ya en la culminación del proyecto, Luis González, yerno de Ginés Martínez de Aranda.

Así pues, una vez anticipada esta pequeña descripción del monumento, volvamos de nuevo al objetivo señalado anteriormente de ofrecer un comentario crítico sobre los distintos estudios y trabajos sobre este templo, puesto que el tema en sí lo requiere.

La primera noticia sobre este hermoso templo nos fue dada por el académico, de formación y gustos neoclásicos, D. Antonio Ponz. Quien en 1791, -

cuando viajaba de Córdoba a Granada, teniendo que pasar a la fuerza por Alcalá la Real, nos dice de la Abadía, entre otras cosas, que era de "buena arquitectura -como académico dieciochesco D. Antonio era un estusias ta defensor del Renacimiento- con una gran bóveda rebajada en el centro". Sin duda se estaba refiriendo a la cubierta del cuerpo de la iglesia (5). Esta última referencia -la del tipo de cubierta- es sumamente importante pues no olvidemos que D. Antonio pudo conocer el edificio en su integridad y aún destinado al culto.

Paradójicamente, 56 años después, es decir en 1847 -hacia 35 años de la quema de la iglesia por los franceses- D. Pascual Madoz en su diccionario nos dice en primer lugar que la planta del templo es obra, según -se cree, de Diego de Siloe y que su nave -el cuerpo de la iglesia, se cubría con un magnífico artesonado (6). A lo primero no se le puede reprochar nada, pues simplemente lanzaba una hipótesis, suministrada, tal vez, por algún clérigo alcalaíno, -todos sabemos que el gran diccionario de D. Pascual Madoz se elaboró a base de la información recibida de un gran cuestionario que, previamente, se había enviado a todos los párrocos de España-. Sin embargo, lo realmente importante es que a partir de aquí ya se toma como cierto el que la planta de la iglesia abacial alcalaína sea traza de Diego de Siloe. Así por ejemplo lo recoge el Ayuntamiento de la ciudad, cuando en la sesión celebrada el 24 de febrero de 1866 dice: "La Iglesia Mayor Abacial de la Mota, situada en el centro de la plaza de armas de la ciudad, elegante producción del arquitecto Diego de Siloe..." (7). La segunda afirmación de Madoz, -aquella en la que afirmaba que la nave de la iglesia se cubría con un artesonado-, también ha sido seguida por algún que otro historiador, bien de tipo local como, por ejemplo, D. Antonio Guardia Castellano (8) y el presbítero alcalaíno, ya citado, D. Antonio Montañés Chiquero (9) o por historiadores provinciales como D. -

Enrique Romero de Torres en su Catálogo de la Provincia de Jaén (10).

Hoy podemos decir que las noticias dadas por Madoz son totalmente falsas e inciertas y han dado lugar a una larga polémica en lo relativo al tipo de cubierta del cuerpo de la iglesia, que ha llegado casi - hasta la actualidad; así han defendido el artesonado, aparte de los ya citados D. Antonio Guardia Castellanos y siguiendo a este D. Antonio Montañés Chiquero, el cronista oficial actual de esa ciudad y a la par gran investigador de temas alcalaíños D. Domingo Murcia Rosales. Mientras que la segunda postura -la que defendía la cubierta abovedada- ha sido defendida, con denostado tesón, por la Srt<sup>a</sup>. Carmen Juan Lovera, - otra gran investigadora y defensora del patrimonio histórico-artístico alcalaíno, quien, al igual que D. Domingo Murcia, ha dedicado varias - publicaciones al tema de la iglesia abacial, aunque partiendo siempre de la idea, casi una obsesión en ella, de que las trazas de tan magno proyecto son del gran Diego de Siloe.

Un hito importantísimo en la historiografía alcalaína fue el libro del ya citado D. Antonio Guardia Castellano, cronista de la ciudad a - caballo entre el siglo XIX y el actual, en él recoge la idea de Madoz del artesonado, como se ha dicho, pero no la atribución de las trazas a Siloe. Pues él hace arrancar la construcción de la iglesia hacia - 1585, -en esa fecha se inició la segunda fase constructiva, la del - cuerpo de la iglesia, siendo abad D. Maximiliano de Austria, tracista de la obra Ambrosio de Vico, maestros de la obra Miguel de Solíbar y - Ginés Martínez de Aranda-, y fija, documentalmente, el fin de las -- mismas para 1627, siendo abad D. Pedro de Moya. Por ello, si este li-- bro es básico y fundamental para conocer la historia de Alcalá la Real por la gran cantidad de datos y noticias que suministra, -D. Antonio - pudo disponer y consultar además de las actas capitulares del municii--

pio y de los fondos de los archivos parroquiales, hoy bastante mermados, también tuvo a su alcance los riquísimos protocolos notariales alcalaínos, entonces custodiados en esa ciudad y hoy en el Archivo Histórico Provincial con sede en Jaén; sin embargo, el estudio que hizo de la iglesia abacial, en sí, es realmente muy deficiente y como botón de muestra baste señalar que se olvidó por completo de que en la misma existen tres partes totalmente diferentes, afirmando al respecto que no tenía nada más que una nave con 12 arcos torales, sustentados por pilastras de orden dórico, coronadas por columnas jónicas, sobre las que se elevan los referidos arcos torales, obra atrevida de la arquitectura (11). La descripción que nos hace D. Antonio Guardia es bastante deficiente y errónea, pero lo es aún mucho más el que tanto esta descripción como la fecha que señala para el comienzo de las obras -1585- haya sido seguida por algunos historiadores del arte, quienes confiando en el rigor científico de D. Antonio Guardia, -que evidentemente lo tiene cuando se trata de temas de historia-, siguieron sus conclusiones sobre el templo abacial. Tal es el caso del ya citado D. Enrique Romero de Torres (12), de D. José Camón Aznar (13) y de D. Antonio Bonet Correa (14).

Pasando a los tiempos actuales, tres estudiosos ha tenido este sumptuoso edificio, en primer lugar, la ya citada, D<sup>a</sup>. Carmen Juan Lovera, -quien en cuatro ocasiones ha tocado este tema. La primera fue un artículo publicado en 1973 (15), en él fijaba documentalmente en tres las etapas constructivas de la iglesia abacial, -le cabe pues el honor de ser ella -quien en líneas generales ha marcado dichos periodos-, e insistiendo en que el cuerpo de la iglesia hubo de ser abovedado. En el segundo trabajo, aún inédito (16), -se trataba del pregón de las fiestas a la Patrona de Alcalá la Real, Ntr<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. de las Mercedes, pronunciado en agosto de -

1981-, hacía un pormenorizado estudio de cada una de las tres partes. - Siendo muy de fiar el de la cabecera, pues contó con una información de primera mano; no así el de las otras dos partes, donde partía, a veces, de referencias o noticias indirectas y en las que, casi a la fuerza, hacía intervenir en su edificación a los grandes maestros del renacimiento granadino, como Siloe, Jacobo Florentino o Lázaro de Velasco.

Un resumen de este pregón fue publicado en diciembre de dicho año (17) en el programa de las fiestas de Santo Domingo de Silos, patrono de la ciudad y finalmente en una pequeña guía sobre Alcalá la Real, editada en 1984, en lo relativo a la Abadía, seguía en líneas generales las directrices ya marcadas en el pregón de 1981, si bien incorporaba algunos hallazgos documentales, logrados por el profesor Martín Rosales en los protocolos alcaláinos, que ratificaban la noticia dada por D. Antonio Ponz, siempre defendida por tal investigadora, sobre la cubierta abovedada del cuerpo del templo (18).

D. Domingo Murcia Rosales, como se ha dicho, es el otro gran estudioso local de la actualidad y de él, sólomente vamos a comentar dos artículos. En el primero, publicado en 1976, es interesantísimo por dos motivos: el primero porque afirmaba, sin aportar base documental, que el hipotético artesonado se realizó en tiempo del abad D. Alonso de Mendoza -1597-1616- y en segundo lugar porque señalaba y citaba, una por una, el santo titular de todas las capillas del templo y de sus patronos (19). Con posterioridad, en un segundo trabajo, este autor al hablar de la iglesia abacial, prudentemente, ya no se decantaba ni por la cubierta abovedada ni por el artesonado (20).

Por último, en este breve "excursus" bibliográfico, merece la pena citarse el trabajo, publicado hace ya algunos años, por el, ya citado, profesor D. Francisco Martín Rosales (21). En él, entre otros documentos, -

aportaba completo uno clave, concretamente el contrato entre el mayordomo de la iglesia mayor y el maestro de cantería Francisco Gutiérrez, mediante el cual éste se obligaba, en 1599, a abovedar la nave -el cuerpo de la iglesia-, cuyos muros perimetrales se terminaban de hacer por esas fechas.

#### A.2. Estudio histórico-artístico del edificio.

Antes de adentrarnos a analizar detenidamente cada una de las tres etapas o fases constructivas propuestas, conviene que nos planteemos y, en la medida de lo posible, resolvamos algunas interrogantes -- previas:

En primer lugar no hay duda de ningún género de que el proyecto edilicio del nuevo templo abacial, como ya se ha señalado, en gran medida es obra de la voluntad y del celo pastoral de un gran Abad, D. Juan de Avila, cuyo largo pontificado fue altamente positivo en el campo del arte. Sin embargo, ¿cuando tuvo lugar exactamente el comienzo de las obras?. A este respecto la señorita Juan Lovera señala el año 1517 y basa su afirmación en que en tal año los jurados de la ciudad denunciaron ante el corregidor de la misma al visitador de la Abadía, D. Francisco Maldonado, ya que había predicado una bula de un real de limosna a fin de allegar fondos para labrar y reparar la iglesia abacial, prometiendo que todo lo que se recaudase sería para tal fin, pero en la realidad el visitador de cada real recogido se había quedado con 14 maravedís -un real tenía 34 maravedís-(22). La predicación de esta bula, -algo muy usual y frecuente en la Iglesia Católica, cuando se necesitaba allegar fondos para cualquier proyecto artístico-, en mi opinión, no estaba relacionada con el inicio de una nueva iglesia abacial sino para sufragar los gastos ocasionados por la construcción de una nueva cubierta de madera para esa primitiva iglesia mayor. Tal hipótesis la deduzco de un documento, fechado el 23 de noviembre de

1516, por el cual el carpintero granadino Alonso Hernández de Baena, vecino de la parroquia de Santiago Apóstol -hoy iglesia del Servicio Doméstico-, se comprometía con el abad D. Juan de Avila y, en su nombre, con el mayordomo de la iglesia abacial Pedro del Arrabal a "hacer y edificar tres naves de la dicha iglesia e lo alto dellas de madera labrada la qual a de ser de las syerras de Yeste -hoy provincia de Albacete- o de Huescar -de Granada- o de Segura -de la Sierra, hoy de Jaén, antaño importante encomienda maderera de la Orden de Santiago-...segun las condiciones que estan escritas... la qual obra me obligo a dar fecha... a vista de maestros ...desde el dia de navidad primero del año venidero de quynientos y diez syete años e en dos años cumplidos primeros siguyentes... e por rrazon - que por la dicha obra me a de dar e pagar -el mayordomo- doscientos e veynte y cinco myll maravedís -600 ducados- sacando desta contia 8 ducados - que se deben al maestro que hizo la traza..." (23). El documento no puede ser más ilustrativo y así antes de edificar un nuevo templo abacial, el abad D. Juan de Avila intenta enriquecer la antigua iglesia mayor con un nuevo artesonado y para tal fin se predicaría la bula señalada por la Srt<sup>a</sup>. Juan Lovera. Incluso pienso que si la Iglesia hacía en 1516 un desembolso de 600 ducados para reponer todo el artesonado del templo, evidentemente, no iba a pensar en acometer, acto seguido, la costosa y aventurera empresa de edificar una nueva iglesia, sino que aún transcurrirían algunos años antes de plantearse D. Juan de Avila y su Curia Eclesiástica la necesidad de construir un nuevo edificio para templo-madre de la Abadía.

Así pues, hasta finales de la cuarta década del siglo XVI, en que darían comienzo las obras de la nueva iglesia abacial, la antigua, aquella mandada edificar por Alfonso X, tras la conquista de la ciudad, sobre la mezquita mayor musulmana, estaría en servicio. Además, en ausencia, la -

planimetría del viejo templo alfonsino sería muy similar, aunque de mayores dimensiones, a la de la hoy ruuinosa iglesia de Santo Domingo de Silos. A saber, planta rectangular de tres naves con capilla mayor cuadrada, sobresaliendo en planta. Todos los arcos -los formeros de separación de las naves y el toral de paso desde la nave central a la capilla mayor- ojivales de cantería y todas las cubiertas de madera, -artesonado que se intentó reponer en 1516, según el contrato presentado-, excepto -la cubierta de la capilla mayor que, por no citarse en ese documento presente que sería de cantería, al igual que sucede en Santo Domingo de Silos. Así pues en aquella primera iglesia abacial nos encontraríamos con un templo: mudéjar, por su tipo de planta y manera de cubrirse sus naves y gótico por sus elementos sustentantes y cubierta de la capilla mayor, cuya localización y dimensiones coincidirían con la cabecera y cuerpo de la iglesia actual, -téngase este último detalle muy en cuenta porque quizás nos pueda servir a posteriori para comprender el porqué de -- las tres naves de la parte de los pies de la iglesia nueva, obra de Martín de Bolívar, se pasó a la nave única en el cuerpo de la iglesia por - Ambrosio de Vico-.

La fecha de inicio de esta nueva construcción, ya establecida anteriormente, viene confirmada porque es a partir de los años 40 cuando en los protocolos alcaláinos aparecen multitud de obligaciones de canteros, yeseros, areneros, relacionadas con la nueva obra; mientras que en los años anteriores hay un mutismo absoluto en este tema, lo que es altamente sospechoso, dada la abundancia y elocuencia de los protocolos alcaláinos cuando se trata de estos temas.

Así el primer documento que puedo aportar de la construcción del -- nuevo templo es de junio de 1541, por él, Gonzalo de Medina, vecino de Alcalá la Real, se obligaba a pagar al mayordomo de la iglesia abacial 18

ducados de oro por un arco de enterramiento que Martín de Bolívar, maestro de las obras de la iglesia mayor, había trazado y levantado, en la capilla que en dicha iglesia tenía su suegro Montesino de Isla (24). Mas no sólo--mente sería Martín de Bolívar el maestro de las obras del nuevo templo, si no también el trazista de las mismas, aunque su idea no se llevara a efecto nada más que en el sector de los pies que es la parte que Martín, personalmente, edificó.

Tal atribución nos introduce, necesariamente, en un segundo problema, pues alguien puede pensar, tras analizar estilísticamente este ámbito del templo, que la cronología que hemos dado para el inicio de las obras del mismo es algo tardía. Tal vez en su apreciación se deje llevar simplemente por la riqueza y complejidad de las bóvedas estrelladas que cubren estos primeros tramos --lo son todas, excepto las dos de los cuerpos inferiores de la torre que ocupan el ángulo noroeste--, pero tal apreciación no es una razón válida, la misma catedral de Granada utiliza a finales de siglo y en contra de la voluntad de Diego de Siloe, ya difunto, la bóveda de crucería para sus cubiertas, porque se pensaba que tal tipo de cubierta, por su estructura interna, resistía mejor los posibles movimientos sísmicos.

Tampoco el pilar es el gótico, pues no es el fasciculado, sino hermosos y robustos pilares, totalmente circulares a los que se les labra a lo largo de todo su fuste unos finos baquetones, que nos dan la sensación de ser un pilar poliédrico, cuando en realidad no es así.

En definitiva Martín de Bolívar como hombre formado dentro del ambiente arquitectónico vasco, aunque posteriormente y ya en Granada muy influido por Siloe, no hace en este caso concreto alcalaíno nada más que trazar una iglesia de acuerdo con las que, por aquellas fechas, se hacían en su lugar de origen. Y para saber lo que se hacía por aquellas tierras, na

da mejor que dejar que sea el inolvidable D. José Camón Aznar quien nos lo recuerde: "En las Provincias Vascongadas el Renacimiento no presenta la evolución lógica ni la personalidad regional que en otros lugares de España. Aunque sus obras principales se puedan colocar a mediados del siglo XVI...sus formas no se han liberado del goticismo, y en ellas el Renacimiento aparece como algo exótico y no fundido estilísticamente con la esencia del monumento, en realidad, el tipo de iglesia que ahora surge no está adscrito a un tiempo determinado...su característica principal es su estructura columnaria, con pilares redondos que sostienen bóvedas de crucería de curvatura muy complicada" (25). Esta planta de salón y de soporte columnaria, como las llamó anteriormente Chueca Goitia (26), es una modalidad muy hispánica dentro del gótico final, pero que alcanzó también un gran desarrollo en el siglo XVI.

Tal apreciación no va, evidentemente, en menoscabo de la calidad de la obra, donde si la planimetría y la estructuración de los volúmenes responde al espíritu del gótico final, ese gótico rico y exuberante que convenimos en llamar, siguiendo a Berteaux, "Reyes Católicos". Sin embargo, las ventanas, el ornato del intradós de los arcos formeros y perpiños, la decoración de los capiteles de sus pilares, de los capiteles-péndolas de sus muros perimetrales, de sus arcos hornecinas, etc., nos están introduciendo en el más fino y delicado de los platerescos hispanos. Y nunca mejor, que en este caso concreto, creo que, con más pureza, se pueda utilizar el término plateresco; con lo que esto significa de aires nuevos, renovadores y fecundadores de las corrientes arquitectónicas.

Creo también que tampoco hace falta comentar que de la traza dada por Martín de Bolívar no se realizó nada más que 1/3 aproximadamente --

-la parte de los pies-, calculo que a la hora de su muerte, en diciembre - de 1551, de este sector le quedaría bastante poco por hacer.

Otro interrogante más, en esta serie de cuestiones previas, cabe plantearse y es ¿no sería, a la vista de todo lo expuesto, nuestro artista - un profesional de formación y de gustos artísticos ya trasnochados y desfados?. La respuesta es totalmente negativa, creo que Martín de Bolívar sería un hombre fiel a su época. Así en un principio "comulgaría" con las corrientes artísticas de tradición bajomedieval, que en su tierra natal se cultivaban aún con esplendor y sería, posteriormente, ya en Granada, cuando, por influencia de su amigo y maestro Diego de Siloe y de otros canteros, su formación y sus gustos se irían depurando y decantando, de acuerdo con las nuevas corrientes renacentistas más puras e italianizantes. En definitiva, como ya he insinuado, en Martín de Bolívar, al igual que sucede en gran número de maestros del quinientos hispano, se puede apreciar con toda nitidez esa evolución típica que va desde un plateresco rico y exuberante, palpable en el intradós de los arcos formeros y perpiños de la primera parte del templo abacial, hasta un delicado y elegante manierismo geométrizante, que aparece en la cabecera de Santa María de Alcaudete, pasando por un manierismo más temprano, donde aún la decoración en estructuras no góticas sino netamente renacentistas juega también un papel decisivo, tal es el caso de la capilla del baptisterio del templo abacial.

Una vez planteados todos estos problemas, que, aunque la mayoría de ellos, son aplicables sólo a la parte de los pies de la iglesia mayor, al no ser respetadas las trazas originarias en los siguientes periodos constructivos; sin embargo, como atañen a la edificación general del monumento, se han incluido en esta introducción, adentrémonos ahora a analizar detenidamente los tres periodos constructivos del edificio. Si bien conviene señalar, a priori, que el templo se encuentra situado casi en el centro de

la antigua ciudad amurallada de la Mota, aunque su cabecera queda muy cercana a su costado este. En sus inmediaciones se situaba la plaza Alta y la Baja, las más importantes de la antigua medina musulmana. En su costado sur se encontraba y aún subsiste, convertido en venerables -- ruinas, el primitivo ayuntamiento, en cuya construcción, que tuvo lugar a lo largo de la quinta década del quinientos, tuvo que intervenir, necesariamente, Martín de Bolívar y también se encuentra en esta zona la sacristía, obre de Ginés Martínez de Arenda, de la segunda década del seiscientos y la capilla del deán Cherinos, pieza ésta muy significativa del gótico del cuatrocientos y el único testimonio que nos queda de la primitiva iglesia abacial. La portada de esta capilla gótica final se la atribuye la Srt<sup>a</sup>. Juan Lovera al italiano Jacopo Florentino, para tal atribución sigue, me imagino, a D. Antonio Gallego Surín, quien en dos ocasiones (27) se la atribuyó a tal artista. Hoy no se acepta tal paternidad para esta portada granadina, aunque sí para el conjunto escultórico de la Anunciación que está situado en la parte superior, grupo de una enorme elegancia en las actitudes y clasicismo en la composición. Por último anejo también al muro perimetral sur está una especie de pequeño torreón circular, que aloja en su interior la hermosa escalera de husillo para subir al coro, curioso torreón que acentúa aún su similitud con los militares, a través de los merlones y almenas que lo coronan. Adosado a él iban antaño una serie de viviendas para las distintas personas al servicio de la iglesia abacial, hoy, también, venerables ruinas.

El resto de los muros perimetrales no han tenido ni tienen ninguna dependencia aneja. Por último señalar en este breve repaso del entorno urbano que frente a la portada principal, situada en el muro de poniente, desembocaban, entre otras, las calles Ancha y de la Carrera, entre

las cuales, se situaba el palacio abacial, construido en tiempos del abad D. Diego de Avila y Zúñiga y con anterioridad a 1569, ya que en dicho año, al otorgar su testamento el maestro de cantería vasco Domingo de Amasa dice que él y Alonso de Tudela, alarife, hicieron en la calle Ancha de la cota las nuevas casas abaciales (28). A este respecto Guardia Castellano señala que estaba terminado para 1564 (29).

Destaca también en sobremanera la calidad de los paramentos murales del edificio. Es un paramento regular de aparejo isódomo, lo que nos está demostrando dos cosas: en primer lugar la presencia de un numeroso grupo de buenos canteras, -no olvidemos esa gran cantidad de apellidos de origen vasco, que por las décadas centrales del siglo XVI nos encontramos trabajando en la edificación alcaláina, alrededor de Martín de Bolívar-; y en segundo lugar esto es también una prueba clara y evidente de la potencia económica de la Abadía, que se podía permitir el lujo de financiar tales proyectos. No obstante he podido constatar que existe de oeste a este, es decir desde los pies a la cabecera, una gran disparidad en la calidad de los sillares utilizados. La calidad intrínseca de la piedra usada en la parte realizada por Martín de Bolívar -grandes piezas de piedra procedentes o bien de las canteras de los Llanos, la mayoría, o bien de la Cantera Blanca, para las portadas, arcos, ventanas, etc.-, de una deliciosa tonalidad blanca que con el paso de los siglos adquiere un fino matiz grisáceo, es muy superior en calidad a los sillares utilizados en el cuerpo de la iglesia, cuyas piezas fueron sacadas, en su mayor parte, de la cantera de los Llanos -de donde se extrajo casi toda la piedra utilizada en las iglesias alcaláinas- e incluso, en esta parte, los bloques de piedra son aún de mucha más calidad que los de la cabecera; donde, quizás por la prisa o por la falta de dinero, se utilizó una piedra, muy fácil de trabajar, pero en cambio muy

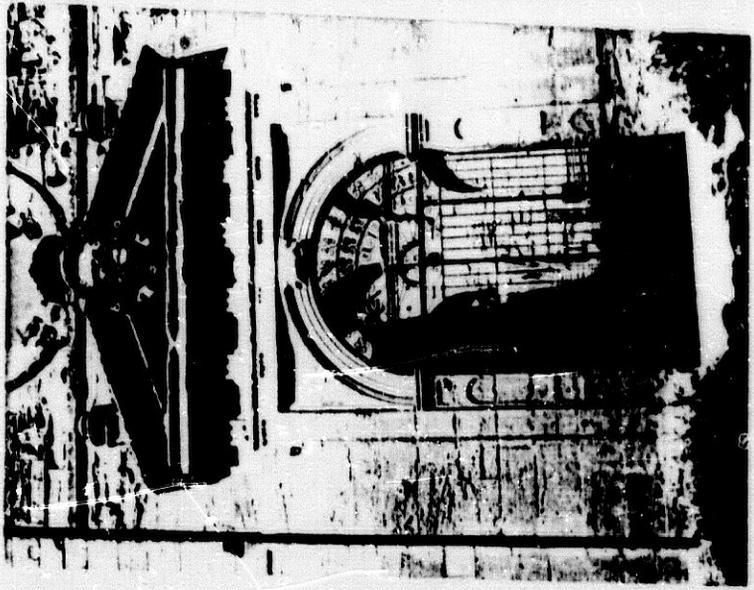
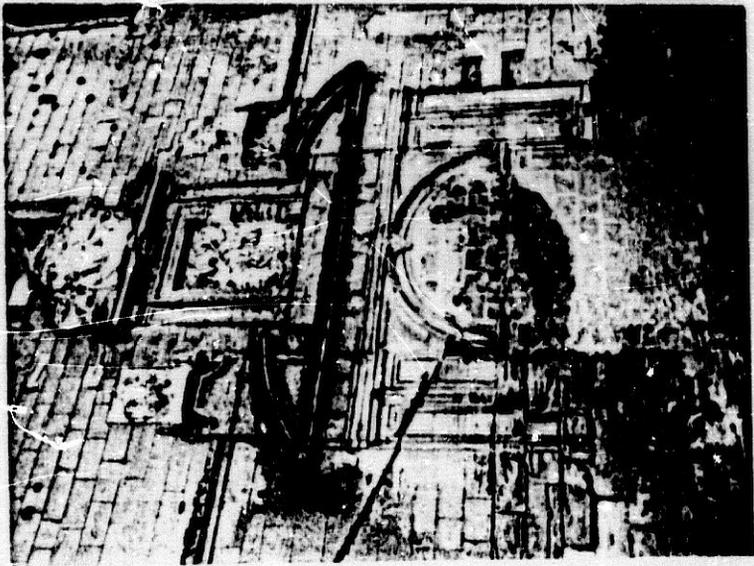
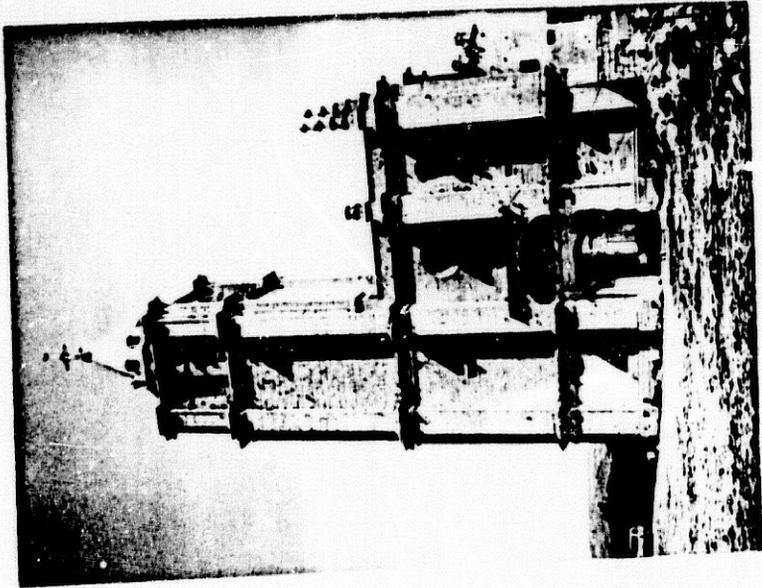
porosa y deleznable, lo que ha ocasionado que, a pesar de ser ésta la parte de más reciente construcción, es en cambio la peor conservada y aunque lo habitual, el edificar una iglesia, era comenzar las obras por la cabecera a fin de que, una vez terminada, ya se pudiese iniciar el culto en ella; en este caso como estaba el templo medieval, que cumplía esta función, se inició por la parte de los pies, la más antigua y también, como queda dicho, la mejor conservada de todo el conjunto.

### A.3. La parte de los pies.

Sus dimensiones totales son de 11 por 15'9 metros. Nos compartimentan el espacio 4 grandes pilares, -3 totalmente circulares, - aunque con pequeñas molduras verticales recorriendo todo su fuste y - el cuarto, en el sector noroeste, donde está el primer cuerpo de la torre, es más complejo-. Pilares que originan tres naves de dos tramos cada una. La central más ancha -6'5 metros- que las laterales y - además, paradójicamente, las laterales no tienen las dos la misma anchura, pues mientras la del lado del Evangelio -la de la izquierda- tiene una anchura de 5 metros, la de la Epístola tiene 4'4 metros.

De hecho tendríamos un total de 6 tramos, pero la torre nos priva del primer tramo de la nave del Evangelio, incluso el primer tramo de las otras dos naves restantes aparece dividido en altura en dos plantas, originando en la superior el coro.

Los pilares, muy típicos de estos momentos de tránsito de lo medieval a lo renacentista, son de una enorme grandeza y robustez. Su base está compuesta de un alto plinto, una escocia y un toro a partir del cual, moldurado con finos baquetones que le dan un aire medieval, arranca el fuste y en su capital destaca, dentro de lo que podríamos



Fachada de poniente y varias portadas de la Iglesia Mayor Abacial, Alcalá la Real.

denominar equino, una moldura circular, a modo de faja, muy clásica, donde, en rítmica alternancia, figuran ovas y dardos con pequeñas hojas de acanto. Este tipo de faja decorativa que envuelve todo el interior de los muros de esta parte del templo a la altura de los capiteles de los pilares aparece en la cabecera de la catedral de Granada, - aunque aquí envolviendo todo su exterior. Del ábaco, que es una simple pieza circular, arrancan los arcos formeros de separación de naves, - los perpiaños de separación de tramos de nave, todos los cuales llevan en su intradós ese motivo decorativo tan típicamente bolibariano: los dos círculos concéntricos con su interior ahucado. De los capiteles -- arrancan también los nervios cruceros, terceletes y ligaduras de las riquísimas bóvedas estrelladas. Pero lo realmente sorprendente en las bóvedas es el poder comprobar como, salvo las cubiertas del tramo segundo de las naves laterales que son iguales, en el resto de los tramos y en cada uno de ellos hay un tipo de bóveda de crucería, totalmente, distinto de uno a otro; incluso las situadas por debajo del coro, que son muy planas, tampoco coinciden entre sí. Es más, en estas últimas, uniendo los nervios terceletes y las ligaduras con los formeros aparece un motivo tan típicamente renacentista como es la hoja de acanto, con una talla exquisita y refinada.

Hay pues un solecismo en el uso y empleo de los motivos ornamentales, algo propio y característico de los momentos de transición estilística o de crisis, cuando el artista maneja con verdadero virtuosismo la sintaxis del estilo que acaba y empieza a ir aplicando el léxico del nuevo estilo. Aunque, como veremos, nuestro arquitecto, Martín de Bolívar, pronto aprenderá la lección.

No voy a detenerme a analizar cada una de las bóvedas de esta -- parte, ello haría demasiado aburrido y monótono este trabajo, solamen-

te insistir en su enorme riqueza y diversidad formal.

En los muros perimetrales los arcos formeros, perpiaños y los de las bóvedas de crucería arrancan de ménsulas, que tienen forma de capiteles-péndolas, unidos todos ellos, entre sí, por la moldura que se señalabamos para el capital de los pilares, a saber ovas y dardos entre hojas de acanto. Con la única diferencia que aquí en el muro no es una faja lisa, como en los pilares, sino una moldura en forma de nacela.

Las ventanas de este sector, dejando al margen las de la torre - que se analizarán en su momento, son 4. Un amplio óculo en el eje de la fachada principal, dos en el primer tramo de la nave de la Epístola y la cuarta en segundo tramo del muro norte. Estas tres últimas, - con un leve derrame, llevan en el intradós de su arco de medio punto y en cada uno de sus salmeres una pequeña faja decorativa a base de ovas y dardos, -no se olvide que es esta la tipología que con más asiduidad emplea Martín de Solívar para sus ventanas, pues de tal modo - configura las ventanas de la cabecera de la iglesia de Moclín, de - Illora, etcétera.

Es también en este sector donde nos encontramos con las más deli cadas portadas, sobre todo en los distintos arcos de enterramiento, - arcos horadados en el grosor de los muros y que se organizan como si fueran auténticas portadas platerescas e incluso algunas de tipo ma--nierista, algo muy normal dentro del arte hispano del momento-. Sin - embargo, antes de adentrarnos a estudiar estas capillas-hornacinas, - destacaremos, en primer lugar, los dos vanos que dan acceso al baptisu terio, pieza que ocupa el piso inferior de la torre y que, en mi opi- nión, es de una gran importancia arquitectónica y decorativa. Se trata

de dos arcos muy similares y de una excelente calidad. El que nos da paso desde el primer tramo de la nave central tiene sus jambas formadas por pilastras cajeadas, las impostas lisas y el arco, en sí, de medio punto, aunque algo rebajado y trasdosado. En su intradós pequeños casetones lisos y en su exterior dos molduras, la inferior con la típica roseta bolibariana, que también usó Vandelvira en Jaén y que ya señalábamos que podía tener su precedente en la portada del monasterio de Santa Paula de Granada e incluso me la he encontrado en el intradós de la arcada del primer piso del monasterio, también jerónimo, de Lupiana en la Alcarria, obra de Covarrubias. En la moldura superior veneras, mostrándonos su parte cóncava, con la charnela hacia abajo y entre concha y concha otro motivo muy clásico: finas palmetas de hojas de acanto. Motivo decorativo muy siloesco, que se repite con mucha frecuencia en Martín de Bolívar. Una línea horizontal constituida por una sucesión de anillos forma como un alfiz, en cuyas enjutas van dos medallones con el busto de un hombre barbudo, a la izquierda y el de una mujer a la derecha. Relieves también de una gran calidad escultórica y cuya simbología, que sin duda la tiene que tener, no acierto a descifrar.

Este mismo esquema, con pocas variantes se repite en el arco que da acceso desde el segundo tramo de la nave lateral izquierda o del Evangelio al baptisterio. Sólo cambia que aquí no existe esa línea de anillos que en la anterior formaba el pseudo-alfiz, aunque desempeña este papel una fina cornisa que señala la separación entre el primer cuerpo de la torre y el segundo. Y respecto a los clipeos de las albanegas hay que señalar que aquí el busto de la mujer y el varón aparecen más de perfil que en el caso anterior.

Si estas portadas de la capilla del baptisterio son de una enorme delicadeza, el interior, que encierran, es aún mucho más elegante y distinguido. Para mí, es sin duda, la capilla más lograda y conseguida de todo el conjunto y con mucha diferencia respecto al resto. De planta algo rectangular -4'8 x 4 metros- se cubre con una bóveda elíptica muy plana sobre pechinas. Tres elipses concéntricas estructuran la bóveda: la exterior es una maravillosa guirnalda de acantos, rosetas, etc., la segunda es una rica moldura de ovas, entre ambas elipses dos filas de casetones de forma trapezoidal; la tercera elipse es una fina moldura de anillos verticales, entre ésta y la segunda aparece el motivo decorativo típico de Martín de Bolívar, una serie de círculos concéntricos -12 en total- con su interior ahuecado y por fin, tras la última línea elipsoidal, una coqueta pseudo-linterna ciega, también de forma elíptica y decorada con 7 pares de pequeñas estrellas -otro motivo muy bolívariano-.

Si al hablar de la planta de la iglesia veíamos a un Martín de Bolívar aún anclado y pegado a fórmulas arquitectónicas ya casi periclitadas, en esta deliciosa capilla del baptisterio y más concretamente - en su cubierta se nos muestra a un maestro, que ha sabido superar no sólo esos "lastres" medievales, que arrastraba de su pasado vasco, sino incluso superar, tras pasar su etapa plateresca, palpable, como hemos visto, en las portadas de acceso a esta capilla y en otras más, para desembocar finalmente en este manierismo, refinado, elegante, culto y delicado. ¿Se puede pedir más a nuestro artista para catalogarlo como un verdadero genio?, creo que no, probablemente, como tantas veces he dicho, si los Hados no hubieran sido tan cicateros con él y le hubieran dejado vivir más años, su personalidad y sobre todo su trayectoria

profesional hubiese alcanzado las altas cotas de calidad y profundidad que otros coetáneos suyos alcanzaron.

Antes de dejar esta capilla del pié de la torre quiero señalar - que tal capilla no desempeñaría, desde el comienzo, el papel de baptisterio, sino que sería de alguna familia de la nobleza alcalaína, ya -- que en su muro norte hay un arco de enterramiento al que, en un tiempo que no puedo precisar, se le quitó el escudo de armas, quedándonos el hueco del mismo. Tal vez como apunta D. Domingo Murcia (30) sería, en un principio, la capilla del noble linaje alcalaíno de los Aranda. -  
-Precisamente sabemos que en 1551 D<sup>a</sup>. María de Aranda contrataba con el pintor Pedro Sardo Raxis un retablo para su capilla de la iglesia mayor abacial (31); podemos, muy bien, pensar que por esas fechas Martín de Bolívar terminaba de hacer la capilla y acto seguido D<sup>a</sup>. María contrataba un retablo para el ornato de la misma-. Y con posterioridad, acaso hacia 1627, cuando se acabaron del todo las obras del templo, se dedicaría para administrar el bautismo, pues no olvidemos que una de -- las dos parroquias alcalaínas, en estos tiempos, era precisamente este templo.

Ya he indicado que en el muro de poniente de esta capilla hay un arco de enterramiento, descentrado respecto al eje del muro. Arco muy sencillo del que sólo merece señalarse nada más que las rosetas, tan -- bolibarianas, que decoran sus devotas.

Por último y dentro de esta capilla hay que decir que, en un extremo de su testero norte, está la puerta que da acceso al sencillo hueco donde se aloja la escalera de husillo que nos conduce al cuerpo de campanas de la torre, escalera que al estudiar la torre se analizará.

No obstante, no terminan con esta capilla los arcos de enterramiento en este sector. Otro de gran interés es el situado en el muro -

norte del segundo tramo de la nave del Evangelio, imita una portada jónica con un arco de medio punto, con veneras en su trasdós y pequeños casetones en su intradós; en sus jambas los discos bolibarianos por parejas, flanqueando el arco pilastras acanaladas con semicírculos enfrentados en su fuste y capitel jónico. El entablamento liso rematado en un frontón triangular de poca altura; en el centro del tímpano un disco con las iniciales de Jesucristo entre dos grifos y en el vértice exterior del mismo una cruz florenzada de fuerte tradición medieval. A unos dos metros por encima de esta cruz y en su misma línea tenemos el escudo, mejor conservado, del abad D. Juan de Avila, comitente o patrón de estas obras y mecenas y protector de Martín de Bolívar.

Esta capilla en un principio, quizás, de enterramiento particular, con posterioridad, hacia la octava década del siglo XVI, sería dedicada por la cofradía de San Pedro a su santo titular. Integraba esta hermandad el clero secular y secular de la ciudad, sus estatutos y constituciones fueron aprobados el 28 de noviembre de 1578 por el abad D. Andrés de Bobadilla y de la Cerda (32). Tuvo que ser entonces cuando se le añadieron en sus enjutas dos escudos, con unas dimensiones no acordes con las de las albanegas. El de la izquierda es el emblema de los franciscanos, pues nos presenta en su campo las cinco llagas, y en su orla un texto,-- totalmente ilegible; mientras que él de la derecha es el propio de esta hermandad sacerdotal, en el centro de su campo nos muestra el ancla--el más universal símbolo de la Iglesia Católica-- y en forma de aspa-- unas llaves, que son los atributos de San Pedro, igualmente en su orla-- hay una leyenda, en este caso legible, que dice así: "Tibi dabo claves regno caelorum". Cuya traducción sería: "Te daré --se refiere a las palabras que Cristo le dijo al Apostol San Pedro-- las llaves del reino de los cielos". En ella pues se hace referencia directa, como se ha dicho,

a la misión que Cristo le encomendó a San Pedro y por extensión a todos los sacerdotes, en el sentido de que ellos, a través del sacramento de la penitencia y del perdón, son los únicos que pueden abrir o cerrar a los fieles el reino de los cielos.

No obstante, antes de finalizar con esta capilla quiero adelantar algo que después desarrollaré y es que, aunque, en ella, existan algunos motivos ornamentales propios de Bolívar, sin embargo no creo que sea traza suya, sino, tal vez, de su casi paisano y amigo Juan de Marquina.

En el muro sur hay también varios arcos de enterramiento de algún interés. Así en el primer tramo y en su testero norte, donde estuvo enterrado, según D. Domingo Murcia Rosales, el abad D. Lorenzo de Mendoza y Gatica, quien gobernó la Abadía desde 1778 al 1790, -comitente y patrono del nuevo palacio abacial, como vimos-, nos encontramos un arco de enterramiento claramente bolibariano. Es muy sencillo, de medio punto con pequeñas palmetas de acanto en sus dovelas y, como es normal, por influencia siloesca un gran acanto en la clave del arco. Contiguo a él, pero ya en el testero sur, otro pequeño arco de medio punto, sin ningún tipo de decoración digna de resaltarse. Probablemente fuera sólo un altar para retablo sin llevar aneja capilla alguna de enterramiento, pues no hay ningún indicio de ello. A continuación, coincidiendo con los dos tramos de esta nave, la portada de acceso al torreón circular, donde se aloja la escalera de husillo de acceso al coro; conforma esta portada un interesante arco carpanel, cuyo trasdós se moldura con tres fajas horizontales -como en los frisos del orden jónico- y en la clave lleva un cuero cortado con el anagrama de Cristo, en griego y en latín. Tenemos aquí un cultismo, algo muy típico del siglo XVI, como lo es también las leyendas de los escudos de la capilla de San Pedro y otras más que en su momento se verán.

Por último, contigua a esta portada, pero ya dentro del segundo tramo, hay una capilla de enterramiento, -la capilla de Ntra. Sr<sup>a</sup>. de la Rosa, -según D. Domingo Murcia Rosales-, sumamente original por ofrecernos **Martín de Bolívar, en su configuración**, aunque de una forma muy simplificada e incompleta, una de sus típicas portadas, que repetirá en muchos exteriores de sus iglesias. Así tenemos un arco de medio punto con un gran acanto en su clave, las jambas cajeadas y un sencillo entablamento, que tiene en su eje un medallón con su peana para una imagen escultórica y a cada lado un gran aletón en forma de ese. Sólo falta, en este caso concreto, para completar el esquema ideal, que el arco estuviera flanqueado por pilastras cajeadas, que originarían auténticas enjutas, aunque en este caso aparecen los escudos de los Dávila e Ilurita, patronos de la capilla.

Pasando al coro alto, formado por el primer tramo de la nave central y el de la Epístola, -el primer tramo de la del Evangelio, que forma el trascoro, es el segundo piso de la torre-. En el coro destacan dos lindas portadas, muy típicas también de Martín de Bolívar, ambas son adinteladas, una, la de acceso al coro en sí, se adorna con una delicada moldura de veneras; mientras que la opuesta, la de acceso al trascoro, es de círculos bolibarianos. Esta última portada guarda una gran simetría con las de acceso a las galerías altas y bajas de las Casas de Cabildo y con la portada de la derecha del Patio de los Inocentes del Hospital Real de Granada, donde también intervino nuestro arquitecto. Así sabemos por la Dr. Félez Lubelza que trabajó en el Patio de los Mármoles y en la cúpula del segundo piso del crucero de dicho hospital granadino (33).

Del exterior, de esta parte de los pies, destacan sus soberbios contrafuertes, coronados por airoso pináculos, que aunque de factura rena-

centista le dan en cambio al conjunto un aire medieval. Son tres contrafuertes en los muros norte y sur y cuatro en el hastial de poniente. - Precisamente aquí y entre los dos contrafuertes centrales va la entrada principal. Se trata de una portada de cierta importancia artística y de una enorme calidad estética, aunque su estado de conservación no sea el mejor. En resumen tenemos que, entre ambos machones, se desarrolla un arco carpanel decorado con círculos, en la parte superior una cornisa, en forma de nacela, y en las enjutas clipeos lisos con las típicas aletas bolibarianas en forma de ese. Tal estructura origina con los machones una especie de pórtico o nartex abierto, donde se inserta la portada en sí.-Esta manera de organizar el espacio previo a la portada principal del templo, es algo muy típico de la arquitectura española de finales del gótico y del renacimiento; en especial aparece, con mucha frecuencia, en las iglesias conventuales de la Orden de los Predicadores, coetáneas a ésta y de la misma manera se organiza la de las iglesias dominicanas de Santo Domingo de Granada y San Ginés de Guadalajara, fundación, esta última, de la familia de los Mendoza. También es frecuente este tipo de portada en algunos templos parroquiales, así por ejemplo sucede en la parroquial de Villacarrillo (Jaén), que adopta, con más o menos variantes, esta fórmula para su portada principal. Diseño de portada, cuyo origen está, sin duda, en el arte musulmán, quien lo toma en última instancia del mundo de la Persia Sasánida-.

El arco de la portada en sí es de medio punto con pequeñas palmetas de acanto en las dóvelas y en las jambas nos aparece otro motivo bolibariano por excelencia: la punta de diamante. Flanquean el arco columnas de fuste estriado -es la única vez que Martín de Bolívar en lugar de usar pilastras cajeadas emplea columnas-. Corona el conjunto un

entablamento con su arquitrabe moldurado en tres fajas horizontales -al - igual que en el orden jónico-. El friso aparece recorrido por una inscripción latina alusiva al carácter del templo, leyenda que arranca en los -- contrafuertes laterales, donde va también una deliciosa hornacina semicircular, hoy sin imágenes, coronada por la típica venera siloesca. La inscripción, en concreto, dice: "Non est hic aliud nisi Domus Dei et Porta Coeli"; cuya traducción vendría a ser: "Esto no es otra cosa sino la Casa de Dios y la Puerta del Cielo". El mismo texto aparece en varios edificios granadinos, bien totalmente desarrollado como es el caso del altar lateral izquierdo del crucero de la catedral de Granada, o bien desarrollado sólo a partir de "Domus...", así, de este modo, figura en la parte superior de la portada lateral de la iglesia de San Cecilio, cuyas trazas sabemos que había dado Juan de Marquina.

El intradós del arco se decora con una serie de pequeños casetones de tipo rectangular y de un relieve muy plano. El tema que más se repite son ángeles, empezando por el de la clave, donde al ángel le salen de la boca dos cuernos de la abundancia. En los casetones contiguos se representa también un cuerno de la abundancia, que llevan en sus extremos una cabeza masculina, el de un lado, y en el contrario una cabeza femenina; pequeñas figuritas, que la Srt<sup>a</sup>. Juan Lovera, en su decidido y noble empeño por demostrar la participación de Diego de Siloe en las trazas y ejecución de esta iglesia, cree ver en ellas los auténticos retratos del -- gran arquitecto burgales y de su esposa.

Si, en todas las portadas bolibarrianas, se repite con frecuencia el esquema aquí analizado y visto para la parte inferior, con mucha mayor así

duidad, en otras portadas, usa la que desarrolla en el gran tímpano de esta gran portada, tímpano formado por el arco escarzano y el entablamento de la portada en sí. Centra el conjunto un gran medallón con su peana para una imagen, hoy desaparecida, clipeo a su vez orlado por una fina moldura de ovas y dardos y flanqueado por los típicos altones en forma de ese. Finalmente señalar que en las enjutas están los escudos de D. Juan de Avila, muy deteriorados, al igual que lo está todo el conjunto de la portada, realizada en piedra de la Cantera Blanca.

Contigua a esta portada y en su ángulo noroeste de la iglesia está la torre -este es el lugar donde normalmente se suele colocar la torre, sobre todo en aquellos templos que no tienen más que una, a fin de que coincida con el lado del Evangelio, que es la parte más noble del templo. Si su exterior nos refleja un aspecto majestuoso, solemne y grave, -en total alcanza los 41 metros de altura lo que unido a la elevada altitud media del cerro de la Mota, donde se asienta el templo, por encima de los 1000 metros, hacen que sea su grandiosa monumentalidad lo primero que se aviste, cuando uno se dirige a esa noble ciudad y en contrapartida, desde su cuerpo de campanas, se puede disfrutar de las más sobrecogedoras y oníricas vistas panorámicas que jamás la mente humana haya podido imaginar-. No es menos importante, por otro lado, la elegancia y firmeza de las distintas dependencias que la misma aloja en su interior. En total -son tres, excluido el cuerpo de campanas en sí, Dependencias que, al exterior, vienen señaladas a través de una amplia cornisa, que nos señala el paso de una dependencia a otra, -ésto es algo normal en la arquitectura civil, donde esa cornisa indica la separación de los pisos del edificio, no así en la arquitectura religiosa-. De esas tres habitaciones la inferior ocupa el ya descrito baptisterio, la intermedia es el trascoro, el cual se cubre con una original cúpula gallonada, sobre trompas, en cada

una de las cuales va esculpido el símbolo de uno de los evangelistas y los gajones están formados por nervios de perfil gótico, que se unen en la clave originando una linda roseta renacentista, -esta tipo de cúpula, bien sobre trompas o sobre pechinas, la emplea Martín de Bolívar con cierta frecuencia-. La tercera dependencia de la torre, situada inmediatamente debajo del cuerpo de campanas, es la más alta y se cubre con una rica bóveda estrellada. Pero lo interesante de esta habitación es que en su ángulo sureste hay una puerta adintelada, que tras varios escalones, nos lleva a la cubierta de la parte de los pies, en dicho dintel figura la fecha de 1577 y una serie de iniciales entrelazadas, que han llevado a pensar a alguien que puede tratarse del anagrama del clérigo y arquitecto granadino de la segunda mitad del siglo XVI Lázaro de Velasco. No creo que sean sus iniciales, pues entre otras aparece la letra M, sino que puede tratarse de la abreviatura de "Laus Deo et Virgini Mariae", una de las alabanzas de acción de gracias más frecuentes y usuales dentro de la Iglesia Católica, cuya traducción sería: "Gloria a Dios y a la Virgen María". Y nunca mejor utilizada esta alabanza que en este caso, pues al tratarse de un templo en honor de la Virgen María, nada mejor, que de esta manera, honrar su memoria al culminar la construcción de esta parte de la torre.

El cuerpo de campanas tiene en cada uno de sus cares dos hermosos huecos de medio punto peraltados, conservándose en algunos sus campanas primitivas y se cubre con otra rica bóveda de crucería estrellada. Remata todo el conjunto un hermoso chapitel de cantería, el cual parte de una plataforma octogonal de 2 metros de altura del que sale el cuerpo piramidal -también de 8 caras-, con 2'30 metros de base y 7 metros de altura. No es muy normal que todo el chapitel sea de cantería, lo más usual es que sea un entramado de madera recubierto de placas de pi-

zarra o tejas, según la geografía-. Además el chapitel actual -muy dignamente restaurado en 1981- no es el originario, sino que es el tercero documentado. Así pues una vez terminado el cuerpo de campanas, muy a finales del siglo XVI se contrató un chapitel con el carpintero alcalaíno - Juan de Oliva, quien para 1596 lo tendría terminado, aunque el importe de su trabajo no se le liquidó, totalmente, hasta 1598. Este primer chapitel sería una estructura interna ligera y externamente, como era lo más usual en Andalucía, llevaría teja árabe -en la Meseta y en el norte de España se usaba la pizarra-. Pronto tan frágil estructura se resistiría, pues en un informe emitido en 1616 por Pedro de Velasco y Ginés Martínez de Aranda sobre la iglesia mayor alcalaína, entre otras cosas, dicen que el chapitel de remate de la torre tiene las maderas podridas y la cubierta desclavada (34). Años después al dar Ambrosio de Vico las trazas y condiciones para las obras de la cabecera de la iglesia también señaló las del nuevo chapitel que, como el actual, habría de tener dos cuerpos (35); se hizo cargo de su ejecución el carpintero granadino Pedro de Mezcuá, quien para 1624 lo tendría casi acabado. Pero tampoco sería este el definitivo, sino que a mediados del siglo XVII se le encomendó el tercero y último al gran arquitecto castellano Juan de Aranda y Salazar.

Así pues la cronología del proceso constructivo de la torre está bastante clara, los dos primeros cuerpos -baptisterio y trascoro- son traza y obra de Martín de Bolívar y de mediados del siglo XVI. El tercer cuerpo se terminaría hacia finales de la octava década del siglo; el cuerpo de campanas y un primer chapitel se harían a finales del siglo XVI, coincidiendo con la edificación del cuerpo de la iglesia, durante el pontificado de D. Maximiliano de Austria y D. Alonso de Mendoza y siendo maestros de las obras Ginés Martínez de Aranda y Miguel de Bolívar.

ber y el tracista de ambos proyectos el arquitecto granadino Ambrosio de -  
Vico. Por último durante la primera mitad del siglo XVII se harían los ---  
chapiteles ya señalados.

Finalmente señalar respecto a la torre que el acceso al cuerpo de --  
campanas, al igual que sucede en otras torres bolibarianas como la de la -  
parroquial de Illora, se hace a través de una estrecha e incómoda escalera  
de husillo, que, como dijimos, se aloja en un pequeño torreón circular de  
1'3 metros de diámetro. Torreón que está unido al ángulo noreste de la to-  
rre, por lo que ésta queda totalmente libre.

Si este torreón es una de las piezas más ridículas y menos logradas -  
de esta hermosa iglesia, no sucede lo mismo con el situado en el lado opues-  
to, que aloja la escalera de caracol de acceso al coro. Tiene un diámetro  
de 4 metros, los peldaños son de una sola pieza y merece especial mención  
el pretil de la escalera, donde se desarrolla un amplio y variado muestra-  
rio de motivos platerescos y también sobresale la cúpula de su cubierta, -  
como en casos anteriores, se trata de una cúpula gallonada, muy similar a  
la del trascoro con la única diferencia de que ésta va sobre pechinas y no  
sobre trompas como sucede en el caso anterior.

Tras esta descripción y análisis detallado de la morfología de esta -  
primera parte del templo, -lo cual está justificado al tratarse del sector  
mejor conservado y la obra más compleja y rica de cuantas realizó Martín -  
de Bolívar, quien va a llevar a otras edificaciones suyas pautas y compor-  
tamientos ya fijados de antemano en este noble edificio alcalaíno-, convie-  
ne que tracemos ahora, en la medida de lo posible, la secuencia cronológi-  
ca de su construcción.

Anteriormente rechacé la fecha de 1517, dada por la Srt<sup>a</sup>. Juan Lovera,  
para el comienzo de la nueva iglesia, basándose en la existencia de una de

nuncia por apropiación indebida de parte de los fondos recogidos por la predicación de una bula para hacer obras en la iglesia mayor. No se trataría, insisto otra vez de nuevo, en comenzar un nuevo templo, sino, como demostré en su momento, en reponer en su totalidad el artesonado del templo medieval. Este delicado asunto debió de enturbiar las relaciones entre ambos cabildos -el eclesiástico y el municipal- lo que se demuestra en la contestación del segundo al primero, cuando éste en 1529 le pidió piedra para la obra de la iglesia. La respuesta recogida por la Srta. Juan Lovera, -calculo que de un acta de cabildo- dice textualmente: "Cuando a la Ciudad le parezca que se deba hacer la iglesia la hará y no faltará piedra para ello" (36). El texto nos viene a ratificar la idea de que para esas fechas aún no se habían empezado las obras de la nueva iglesia, aunque evidentemente en el ánimo del cabildo eclesiástico latía el deseo de levantar un nuevo templo.

Ya señalé que no podemos fijar con total exactitud la fecha del comienzo de las obras, aunque calculo que sería hacia finales de la cuarta década del siglo XVI. Martín de Bolívar, maestro de cantería, discípulo de Diego de Silos en Granada desde los años treinta, sería el autor del proyecto y el maestro de las obras. Sin embargo tal paternidad no debe excluir la presencia de otros maestros. Así, por ejemplo, el 6 de septiembre de 1546 Juan de Marquina, maestro de cantería, vecino de la Alhambra, daba su poder a Martín de Bolívar para que pueda cobrar lo que se le debía en Alcalá la Real (37). El documento, lamentablemente, no nos da más explicaciones; sin embargo, pienso que puede tratarse de la traza o diseño de alguna de las capillas-hornacinas de esta parte de la iglesia, que si bien tienen motivos decorativos típicos de Bolívar, no obstante la estructuración general de la misma se aleja de los modelos más usuales en

nuestro arquitecto. A este respecto el ejemplo más claro, ya anticipado, es la portada de la capilla de San Pedro, donde, como vimos, aparecen -- unas pilastras cajeadas, que guardan una gran relación con las que Juan de Marquina trozó para la portada de San Andrés, San Cecilio o la Curia de Granada.

Para 1541 Martín de Bolívar, con toda seguridad, era ya el maestro mayor de estas obras, pues así lo reconocía el yerno de Montesino de Isla y había dado las trazas para el arco de enterramiento de este noble - alcaláino. El periodo de mayor actividad constructiva iría desde 1542 al 1551. Así el 26 de noviembre de 1542 el carretero Pedro Ramos se obligaba con el mayordomo de la iglesia abacial a traer para las obras del nuevo templo ciertas cantidades de piedra con las siguientes condiciones:

-Las traería desde la cantera de los Llanos hasta la Plaza Alta de la Mota. Cada carretada tendría 48 arrobas de piedra -552 kilos- y se le pagaría a 58 maravedís por cada carretada.

-Se obligaba a traerla desde el mismo día de este contrato hasta el de Navidad del año siguiente, sin interrupción ninguna. Si no lo hiciera así el mayordomo quedaba facultado para traerla a costa del - carretero y si el ritmo de la obra exigiese aún más piedra, el mayordomo podría contratar los servicios de otro carretero.

-El mayordomo le adelantaba 15.250 maravedís para cuyo pago ambos acuerdan que, de lo que semanalmente ganara Pedro Ramos, el mayordomo no le abonaría nada más que la mitad, quedando la otra mitad para liquidar el anticipo.

En este mismo orden de cosas, poco tiempo después, el calero Pedro Martínez Barroso, vecino de la villa cordobesa de Luque y el alcaláino - Bartolomé de Santa María se obligaban a entregar para estas obras 100 cahices de cal -un cahiz tiene 690 kilogramos- a razón de 4 reales el -

cahíz (38).

En las canteras de los Llanos sacando y desbastando piedra y en la misma obra tallando y asentando las distintas piezas estaría esa larga nómina de canteros vascos, como los Uribe, Lizarza, Sánchez Vizcaino, Martín de Lejalde, Juan de Lorriaga, Juan de Vergara, etc., todos ellos bajo la supervisión de Miguel de Bolívar y Juan de Arteaga, hermano y primo, respectivamente, de Martín de Bolívar, quienes serían sus aparejadores en este proyecto edilicio, ya que el maestro alternaría sus estancias en Alcalá la Real con otras en Alcaudete, donde llevaba la construcción de la cabecera de Santa María, o en Illora, donde levantaba la torre de su iglesia parroquial, o en Carcabuey, donde edificaba la iglesia de Ntra. Sr<sup>a</sup>. de la Asunción y por último en Granada, donde trabajaba en el Hospital -- Real.

No obstante, creo que, de todas las construcciones de Martín de Bolívar, con la que más vinculado estaba era con ésta, hasta tal punto que, ante la probable falta de recursos económicos para proseguirla, el mismo, - el día 28 de marzo de 1551 -justo 6 meses antes de morir- le hacía un préstamo a censo a dicha iglesia de 225.000 maravedís -600 ducados- con un interés anual del 10 por 100, -no olvidemos que la Corona había ordenado traspasar a la Capilla Real de Granada 2/3 de las rentas de la Abadía-. Censo que, al morir, se le pagaría a su hermano Miguel, quien probablemente le sustituyó en la dirección de estas obras. Precisamente la liquidación total del censo tuvo lugar el 5 de febrero de 1556 y en el documento (39) Miguel nos da una serie de noticias que merecen ser comentadas. Así, en primer lugar, nos señala la fecha en que su hermano facilitó esa importante cantidad; en segundo lugar nos dice con qué fin concreto prestó el dinero, afirmando ser: "...para proseguir la obra nueva...", no an-

daría pues la Iglesia muy sobrada de recursos -1.600 ducados costó hacer - esta parte según la Srt<sup>a</sup>. Juan Lovera-. Y finalmente nos da la tercera noticia que quiero resaltar y así dice: "...obra nueva que en la dh<sup>a</sup>. ige-- sia se a fecho...", en consecuencia para 1556 la obra de los pies estaba - acabada, incluyéndose aquí los dos primeros cuerpos de la torre.

Esta nueva construcción, por otro lado, no afectaría mucho a la vieja estructura del templo gótico, sino que, una vez acabada, probablemente, se convertiría en una especie de grandiosa antesala del mismo. El contraste, - pues, entre la obra bolibariana y la anodina iglesia medieval sería más sobresaliente de esos momentos.

También y paralelamente a la dirección de esta magna obra religiosa - Martín de Bolívar dirigiría la construcción de las nuevas casas consisto-- riales alcaláinas, es decir bajo su tutela estaría tanto la edificación civil como la religiosa. Situada en ángulo y junto al muro sur del templo mayor han sido muy bien estudiadas por la Srt<sup>a</sup>. Juan Lovera (40), quien se las - atribuye a Diego de Siloe, pero que en mi opinión pueden ser obra de Mar-- tín de Bolívar, pues las dos puertas que aún se conservan se organizan y - decoran como otras muchas suyas: son adinteladas y llevan en las jambas y en el dintel esa faja decorativa formada por pequeños círculos ahuecados en su centro. Motivo ornamental típico de nuestro arquitecto. Sin embargo, la decoración y organización de las ventanas del ala contigua a la cabece-- ra de la iglesia, más concretamente los pretiles de las del primer piso, - donde figura la inscripción: "año 1546" dentro de unos deliciosos roleos - vegetales, no están en consonancia estilística con el arte bolibariano.

Por último, dentro de esta primera etapa constructiva del templo aba-- cial, a pocos metros del mismo, en el lugar de la muralla conocido como -- "Las Entrepuestas" de Arriba", Miguel de Bolívar, el hermano de Martín, se comprometía el 25 de marzo de 1555 a levantar la delantera, la portada, -

los pilares y los arcos de las nuevas carnicerías. Por desgracia de esta edificación, en la actualidad, no queda nada más que dos bien trabajados arcos de medio punto, horadados en el mismo muro de la muralla (41).

#### A.4. El cuerpo de la iglesia. 1585-1599.

Una vez acabadas las obras de los pies, el proyecto edilicio quedaría interrumpido bastantes años, pues no hay datos fiables que nos confirmen la prosecución de las obras hasta finales de la novena década del siglo.

Tres son las razones fundamentales, que, en mi opinión, pueden justificar tal parón. En primer lugar por motivos económicos, ya que, para estas fechas, eran varios y muy complejos los proyectos constructivos -- que la Abadía alcalaína intentaba hacer realidad, lo cual le exigiría un caudal de recursos económicos de los que, en algunas ocasiones, no dispondría la autoridad eclesiástica, pues, como vimos, parte de sus rentas fueron a parar a la Capilla Real de Granada. En segundo lugar, el perfil gótico del templo nuevo ya no coincidiría con los nuevos gustos estilísticos del momento y en consecuencia ya no era el más actualizado para proseguirlo, además en unas tierras y en unos tiempos en los que el Renacimiento estaba dando sus mejores frutos. Y en tercer lugar, siendo quizás esta la razón más importante, el solar para continuar la edificación no estaba libre, como fácilmente se deduce de todo lo dicho, sino ocupado -- la primitiva iglesia medieval. Ante este cúmulo de circunstancias, los abades se preguntaría qué hacer o bien proseguir el ya desfasado proyecto bolibariano de ascendencia gótica, lo que exigiría, al tener tres naves, derribar, previamente, la iglesia primitiva, con el consiguiente incremento de los costos, o bien cambiar el rumbo estilístico, modificando

el proyecto de Martín de Bolívar.

Quizás por no saber qué hacer ante este dilema, ni el abad D. Diego de Avila y Zúñiga -1555-1577-, en cuyo pontificado se hicieron las nuevas casas abaciales, ni su sucesor D. Andrés de Bobadilla y de la Cerda se decidieron a proseguir las obras. Sería la singular figura de D. Maximiliano de Austria, de tan noble estirpe, quien se arriesgaría a proseguir las, cambiando el perfil medieval del templo y encomendando la traza de un nuevo diseño al gran arquitecto granadino Ambrosio de Vico, quien nos dejó en Alcalá la Real varias muestras de su buen hacer, pues además de su vinculación a este templo, en 1585 había dado las trazas y condiciones para la capilla mayor del convento de San Francisco.

Pero, si hemos encontrado las de este templo conventual en el Archivo Histórico Provincial de Jaén, además escritas de su puño y letra, no sucede lo mismo con las que dió para proseguir las obras de la iglesia mayor alcalaína; aunque sabemos, con toda certeza que fue él quien las dió, pues así lo reconoció en 1621 en una carta al Cabildo alcalaíno, - en la que dice: "... en tiempos del Señor Abad D. Maximiliano de Austria yo estuve en esa ciudad a su llamado, para que trazase y diese orden en la prosecución de la obra de esa iglesia y es así que todo lo que esta hecho hasta ahora es por mi orden..." (42). No obstante hay que aclarar que una lectura literal de esta cita puede inducir a equívocos ya que, - si todo el grueso de la obra del cuerpo y después de la cabecera del templo mayor son de Ambrosio de Vico; sin embargo, ni la sacristía ni algunas piezas ornamentales como son las tres portadas, situadas en la parte intermedia, son suyas, sino del gran Ginés Martínez de Arenda.

Adentrándonos en el análisis artístico de este sector diré que Ambrosio de Vico decide, con mucho acierto, suprimir las naves laterales, creando un amplísimo espacio único e indiviso de grandiosas dimensiones -20 x 16 metros aproximadamente-. Tal decisión que recuerda, aunque aquí sucede el revés, lo que acaeció en el siglo XV en la catedral de Gerona, donde, una vez terminada la cabecera, pensada para que a partir del crucero el templo tuviera tres naves, cuando se decide proseguir las obras en esta parte, el cabildo catedralicio, por consejo del arquitecto Boffi, decide proseguirlas con una sola nave (43). Sin embargo, en este caso el problema era aún mayor ya que Vico tendría que adaptar la nueva obra a realizar, "a la antigua", a lo ya realizado, "a la moderna". Sobre todo, creo que el problema fundamental sería el de la altura, que venía marcada e impuesta por Bolívar. Ante ello Ambrosio de Vico diseña y organiza los muros norte y sur de una manera muy acertada: dos cuerpos, uno inferior con un gran arco de medio punto sobre pilastras, en cuyo interior y mediante un escalonamiento se origina una capilla-hornacina y, sobre este primer cuerpo, crea otro superior hasta alcanzar la altura bolibariana, pero ahora a base de arcos ojivales que arrancan de otras pilastras más pequeñas y situadas sobre las primeras -no en columnas jónicas como señalaba D. Antonio Guardia (44)-, arcos que alcanzan un gran vuelo y que quedan todos unidos entre sí formando un amplio alero interior rectangular sobre el que aparecería la cubierta abovedada.

Juega pues el maestro granadino con la superposición de dos estilos: en el inferior arcos de medio punto sobre columnas toscanas y en el superior arcos góticos, también sobre pilastras, aunque en este caso de menores proporciones. Así el resultado de armonizar la parte bolibariana con la obra "a la antigua" está plenamente logrado, puesto que -

hay una soberbia combinación y yuxtaposición de los elementos arquitectónicos, tanto en horizontal, los 6 grandes arcos laterales o pseudo-formeros -3 a cada lado, que albergan en su interior y en un plano escalonado la capilla hornacina, formada ésta por un arco de medio punto sobre el que se sitúa una línea de imposta, que coincide con los capiteles de las pilastras toscanas y, sobre la línea de imposta, una ventana circular en derrame, tanto al interior como al exterior-. Sobre estos arcos una segunda línea de imposta marcando la separación de los dos pisos o cuerpos y el gran arco ojival que encierra en su interior una alta ventana de medio punto.

Horizontalmente nos da el interior la impresión de encontrarnos ante una galería continuada de arcos de triunfo romanos. Y desde el punto de vista artístico la obra está ya dentro de la corriente clasicista de finales del Renacimiento hispano; aunque, en mi opinión y pese a la escasez de elementos decorativos, por el decidido propósito de jugar a la complejidad con los elementos arquitectónicos de una manera un poco virtuosa y lúdica, me hace todo ello pensar en la actitud manierista que adopta en este edificio Ambrosio de Vico.

En otro orden de cosas diré que de las seis capillas hornacinas, en realidad sólo tres desempeñan esta función. Dos en el lado del Evangelio -la primera y la tercera- y una en el de la Epístola -la segunda o la central-. De las primeras, la situada más al oeste, sería, siempre según D. Domingo Murcia, la de San Elías y perteneció a la familia de Díaz de Villalobos y en la segunda, la del Santo Angel, recibió cristiana sepultura el abad D. Alonso de Mendoza, muerto el 30 de junio de 1616 (45).

Al exterior de la capilla hornacina central del muro norte se encuentra la Puerta del Perdón, -la segunda en antigüedad del templo, des-

pues de la de poniente. Mucha tinta se ha derramado con esta portada hasta tal punto que alguien la ha fechado a finales del siglo XVII; sin embargo, tal cronología estilísticamente no se puede aceptar. Para mí se trata de un delicioso diseño manierista, probablemente, sacado por Ginés Martínez de Aranda del Libro de Arquitectura de Sebastián Serlio, siendo ésta, quizás, la primera aportación personal de este genial arquitecto baezano a la obra de la iglesia abacial; pues al contrario de lo que defiende el Prof. Galera Andreu, Ginés Martínez de Aranda inició su labor profesional, dentro de estas tierras de Alcalá, -- en la edificación religiosa y no en la civil, que la desempeñará con posterioridad. Su parte inferior -- arco de medio punto entre pilastras cajeadas con frontón curvo partido -- nos está -- evocando un sencillito arco de triunfo romano. Mientras que la parte superior o ático -- con una hornacina rectangular entre pilastras, con un muy deteriorado relieve de la Asunción Coronada de la Virgen y un frontón triangular por coronamiento, con un desgastado escudo abacial, tal vez el de D. Maximiliano de Austria -- nos está recordando una típica portada retablo de finales del siglo XVI.

En el lado de la Epístola el arco central acogería la capilla hornacina de la Virgen de la Antigua -- devoción mariana muy arraigada en Andalucía bajo medieval --. En el arco colateral de la derecha tenemos otra soberbia portada de Ginés Martínez de Aranda: la portada sur. Se organiza a base de un arco de medio punto entre pilastras dóricas, friso con triglifos, metopas lisas y frontón triangular completo, al que se superpone en su vértice el escudo abacial del comitente, en este caso, también D. Maximiliano de Austria. Esta portada goza de un gran empaque clasicista propio de los años finiseculares y hay que situarla cronológicamente con posterioridad a la del Perdón. Además hay que señalar que el diseño de esta portada --

con alguna que otra variante, por ejemplo el frontón se hace curvo y partido para alojar el escudo de D. Maximiliano de Austria, lo repitió Ginés Martínez de Aranda en la portada de acceso a la cripta o catedral vieja de la de Santiago de Compostela. Tal diseño puede tener su precedente en la manierista portada del interior de la sala capitular de la catedral de Sevilla, obra de Hernán Ruiz (46), sólo que ésta es más rica en sus formas.

A la izquierda de la capilla de la Virgen de la Antigua y dando al interior hay otra interesante portada adintelada. A la manera de las portadas-retablo consta de un piso bajo y ático. En el piso inferior su vano rectangular, flanqueado por pilastras cajeadas que llevan en su capitel un elegante mascarón, está orlado por una fina moldura de ovas y dardos. Corona esta parte baja un frontón curvo y partido donde va inserto el pabellón rectangular, que forma el ático con una inscripción latina inscrita en un círculo y rematando todo el conjunto un frontón triangular completo. En las aletas del frontón del piso inferior unos pequeños pináculos cuadrados en su base y piramidales en su terminación y en el tímpano del superior un pequeño disco liso y en el exterior -de este segundo frontón triangular- diversos motivos vegetales. Para la paternidad de esta portada podemos pensar en Ginés Martínez de Aranda; estilísticamente responde a los ideales artísticos vigentes en los años a caballo entre el siglo XVI y el XVII y su diseño, al igual que en el caso anterior, pudo estar inspirado en la Portada de la Contaduría de la capilla del Mariscal de la catedral de Sevilla, obra también de Hernán Ruiz (47). -De ahí que como comentaré en la segunda parte de mi trabajo Ginés Martínez, que escribió dos libros de arquitectura, probablemente para su uso particular y el de sus colaboradores más inmediatos, quizás cono-

cería la obra arquitectónica y el tratado de arquitectura escrito por Hernán Ruiz. Pero es que además, al hilo de todo lo dicho, tampoco podemos olvidar la enorme influencia y peso que ejerció la gran catedral hispalense en el desarrollo artístico de la región.

No obstante, lo realmente curioso de esta portada, --primero de acceso al patio de las casas del cabildo municipal y posteriormente, a través de éste a la sacristía, la cual hará Ginés Martínez en la segunda década del siglo XVII--, es la inscripción latina que aparece en el círculo del ático. Su texto en letra capital romana es el siguiente: " Ingrederis tu quis--- quis homo libere tonanti iam veteri exuto susciperite novum. Ex Paulus ad Ephesios 4". Aunque nos da la cita de donde procede --de la carta del Apóstol san Pablo a los Efesios, capítulo cuarto--; sin embargo, tras muchas --lecturas del texto bíblico en cuestión, hemos podido llegar a la conclusión de que no es una cita copiada literalmente sino que, lo único que en ella está recogido, es la idea que San Pablo desarrolla en los versículos 20 al 23 de dicho capítulo. Así pues la traducción del texto sería: " Tu, hombre, cualquiera que entres --en este templo-- libérate de lo altisonante y una vez despejado de lo viejo acepta lo nuevo según la costumbre". La frase, además de presentar la anomalía ya señalada y otros posibles errores sintácticos en los que no voy a entrar, pero que nos están demostrando que el ideólogo de la misma no era un hombre muy experto en estas cuestiones, nos quiere transmitir un doble mensaje: por un lado hay una llamada a la sencillez en la vida religiosa y se nos pide que renunciemos a lo altisonante que es una religiosidad basada sólo en lo externo --algo muy propio de la religiosidad católica en algunos momentos-- y por otro --lado se insiste en que esa sincera y sencilla religiosidad del individuo no debía de estar ajena a la tradición o costumbre, --en su aspecto cul--

tual- de la Iglesia Católica. Siendo este uno de los pilares fundamentales de la doctrina católica junto con las Escrituras, fuertemente combatido tanto por los luteranos como por los calvinistas. Pero es que además, el lugar concreto donde se coloca esta enrevesada inscripción era el más idóneo, ya que tal puerta era el paso obligado tanto para el clero abacial como para el Concejo, Justicia y Regimiento... de la Ciudad, -- cuando, una vez terminadas las solemnes ceremonias religiosas, se dirigían o bien a la sacristía o a su ayuntamiento. De ahí que ese mensaje - de sencillez y fidelidad a la tradición, que proclamaba y pedía el texto, se ideó y se puso ahí - pensando en estas clases dirigentes de la sociedad alcaláina.

En otro orden de cosas diré que históricamente sabemos que el proceso constructivo iniciado hacia finales de la novena década del siglo XVI debería de haber alcanzado su punto álgido hacia 1589, pues de tal año son varios los contratos de canteros, yeseros, areneros, etc., mediante los cuales se obligaban a prestar sus servicios para esta obra. De entre ellos destacamos aquel por el cual el día 26 de febrero de ese año el calero Sebastián Pérez se comprometía a traer 200 cahices de cal a 10 reales cada uno -los que se trajeron en 1543 se pagaron a 4 1/5- (48). El 5 de marzo del mismo año el cantero Baltasar del Castillo se comprometía a acarrear toda la piedra que fuera necesaria a 3 reales cada carretada, - ahora no se especificaba como antes se hizo con Pedro Ramos la cantidad que llevaría cada carretada-, Alonso Ramirez de Molina, mayordomo de la obra del templo mayor, también clérigo y notario eclesiástico de la Abadía, le daba de adelanto 30 ducados, habiéndosele de desquitar de lo que ganara cada semana 2 ducados a fin de saldar este anticipo (49).

Pero de todos los documentos relativos a este momento y a esta temática, el contrato más importante es el que tiene lugar entre el ya cita-

do mayordomo, Alonso Ramírez de Molina, y los canteros Marcos López y Sebastián Ruiz, fechado también el 5 de marzo, por él los canteros se obligaban a sacar de las canteras de esta ciudad -se trataría de las de los Llanos- grandes partidas de piedra, -que tal vez serían para edificar los grandes arcos pseudo-formeros de los muros norte y sur del templo-. Así pues, en resumen se obligaban a sacar:

- 300 piezas de medio redondo de 3 tercias y media de largo -1'54 metros-, 1/2 vara de ancho -0'41 mts- y lo mismo de alto. A 4 reales cada pieza, el total importaría 1.200 reales. -Quizás se trate de dovelas para dichos arcos, aunque su largura la considero excesiva-.

- 400 piezas de 3 tercias media de largo -0'93 mts-, media vara de alto -0'41- y otra media de ancho. A real y medio la pieza - todo sumaría 600 reales. -Tal vez estas piezas serían para las pilastras del cuerpo inferior-.

- 150 piezas cuadradas de una vara de lado -0'835 mts- y media de alto -0'41 mts-. A tres reales la unidad, todo importaría 450 reales. -Pienso que estas piezas serían para la gran cornisa volada de la parte superior.

- Finalmente sacarían 1000 varas de sillares -600 de sillares en sí y 400 de ligadores, (éstas son piezas de cantería colocadas en sentido transversal a la dirección del muro que tienen como misión "trebar el muro)-, de media vara de largo -0'41 mts.-, un palmo de alto -0'21 mts.- y una tercia de alto -0'28 mts.-. A 12 maravedís la vara, importaba un total de 12.000 maravedís -1.000 reales- (50).

El documento es además sumamente importante porque nos señala quienes eran los maestros mayores de la dicha obra, pues ambos canteros -Marcos López y Sebastián Ruiz- sacarán la piedra del lugar que les señalaron "...Miguel de Bolívar y Ginés Martínez, maestros de la dicha obra...".

Pocos días después, el 8 de mayo, el arenero Juan García Redondo se obligaba a traer todas las cargas de arena que fueran menester para esta obra, cada carga debería de contener 7 espuestas comunes e importaría 3 maravedís (51).

Este intenso ritmo constructivo, bajo la dirección del gran Ginés - Martínez de Aranda, quien a partir de aquí se iba a convertir en el arquitecto dilecto y predilecto de D. Maximiliano de Austria - como se vera acompañándole a todas aquellas diócesis que regentó, y del menos favorecido maestro de cantería Miguel de Bolívar, seguirá a lo largo de la última década del siglo. Así en 1594 el cantero Hernán Gil Cobo se obligaba a acarrear toda la piedra que fuera necesaria para esta obra, por cada carretada se le abonaría un real y medio y en adelanto se le daban - 450 reales para comprar dos bueyes y 2 ducados para su sustento (52). - Precisamente firmó este documento como testigo Ginés Martínez de Aranda, quien, quizás, para esa fecha ya había desbancado de su puesto a su antiguo compañero Miguel de Bolívar.

Dos años después, el 24 de enero de 1596, Hernán Gil Cobo, seguía - acarreando piedra, pues en tal ocasión se comprometía a traer desde las canteras de los Llanos 250 carretadas a 4 reales cada una y dándosele de adelanto 250 reales (53).

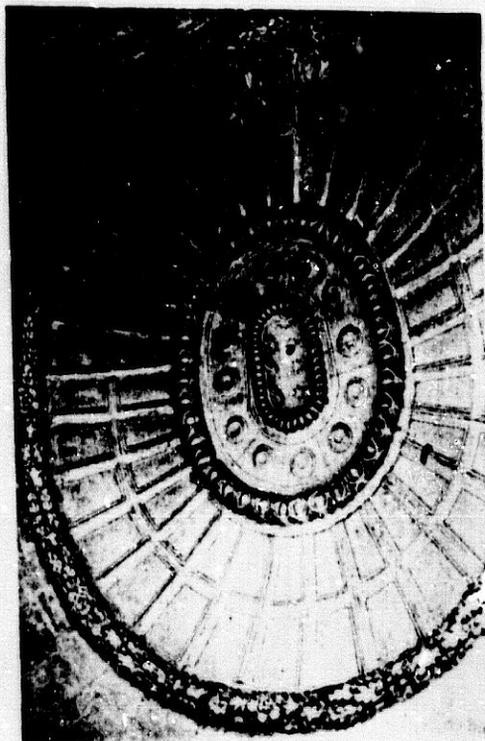
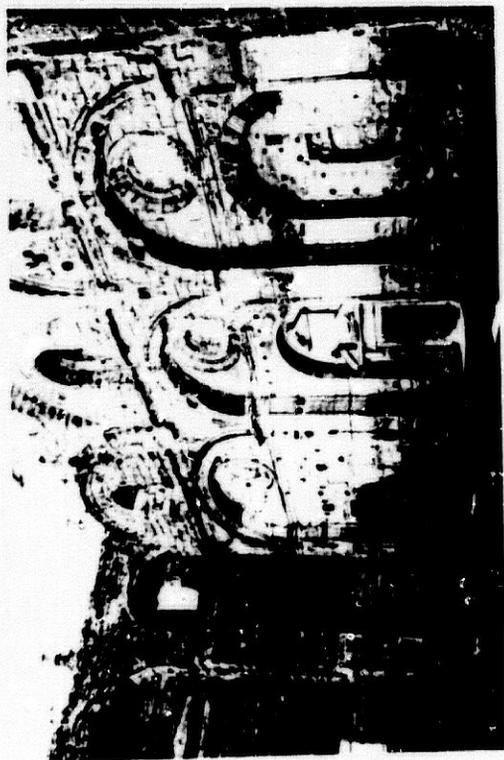
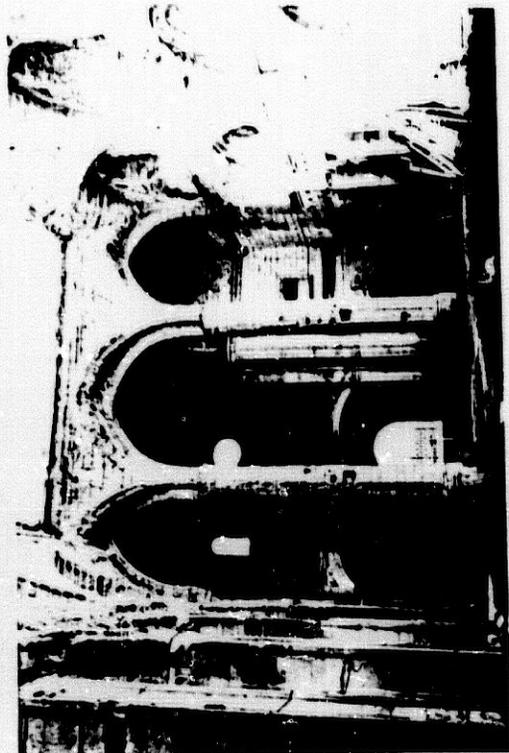
Un poco antes, el 1 de diciembre de 1595, el calero alcalaíno Sebastián Pérez igualmente se comprometía a hacer para tal obra 50 cahices de cal a razón de 12 reales cada uno (54). Si bien en este caso se estipulaba que el obrero mayor de la obra - una especie de capataz - habría de enviar gente a la calera para traerla.

Por fin para el día 8 de enero de 1599 el edificio ya estaría puesto en su alberca, es decir los muros perimetrales levantados hasta donde

debería de comenzarse a asentar la cubierta, ya que en tal fecha el maestro de cantería y albañilería, Francisco Gutiérrez, vecino de Antequera, Málaga, y el mayordomo de la iglesia abacial, Juan de Villalobos, en nombre del abad D. Alonso de Mendoza, contrataban la ejecución de la cubierta de esta parte del templo mayor alcalaíno. En concreto se trataba de levantar una gran bóveda de ladrillo rebajada -de la que ya nos habló Ponz en 1791- que habría de cargar lo más cerca posible de los muros perimetrales norte y sur, quedando libre en parte el gran vuelo del alero. Bóveda que se estructuraría a través de arcos fajones -creo que dos coincidiendo con las pilastras de los pseudo-arcos formeros centrales-. El maestro no pondría nada más que la mano de obra, se le abonarían 200 ducados en tres veces, comenzaría su trabajo el día 1 de febrero de ese año -1599- y darlo acabado, a vista de oficiales como era lo normal, para el día de Pascua Florida -Domingo de Resurrección- del mismo años. La Iglesia por su parte haría las cimbras, daría todos los materiales necesarios y si quería poner algún escudo, igualmente, sería a costa del mayordomo (55). Firman como testigos, entre otros, Ginés Martínez de Aranda, quien, una vez acabadas estas obras, marcharía a Cádiz a cuyo obispado había sido promovido, en 1596, su amigo y protector, el antiguo abad alcalaíno, D. Maximiliano de Austria.

La bóveda hubo de hacerse en los plazos previstos ya que para el 30 de agosto de dicho año el pintor Nicolás Raxis, reconociendo tener contratado juntamente con su hermano Pedro, el ornato de la misma y viéndose imposibilitado para ello por sufrir la gata, le traspasa su obligación a su sobrino Melchor Sardo y a su compañero Juan de Salamanca (56).

Incluso pocos días antes de esta última fecha, concretamente el día 20 de agosto, y prueba de que la Iglesia había quedado contenta con el -



Interiores de la Iglesia Mayor Abacial de Alcalá la Real

trabajo realizado por el maestro de la bóveda, Francisco Gutiérrez, se le encomendó -- -- -- el derribar "...los arcos y pilares u obra vieja de la dicha iglesia hasta llegar a la capilla mayor...y acabada de derribar a de blanquear las paredes nuevas...hacer dos tabiques nuevos...para unir la parte nueva con la cabecera vieja..." (57). El mayordomo habría de poner todos los materiales y el maestro, que recibiría 160 ducados, correrá con toda la mano de obra necesaria.

Con este requisito quedaban terminadas las obras del cuerpo de la iglesia mayor alcaláína, para completar el templo sólo faltaba sustituir la vieja cabecera del templo medieval por otra nueva, pero esta última obra será mucho más embarazosa y polémica que las dos anteriores como a continuación se verá.

#### A.5. La cabecera de la iglesia

Si para las dos partes ya analizadas no hemos podido contar, en algunos momentos, con una documentación exhaustiva y completa, que nos hubiera permitido realizar un estudio diacrónico completo, no sucede lo mismo con la ejecución de las obras de la cabecera, pues existen gran cantidad de noticias y datos al respecto. Fundamentalmente se trata de un conjunto de documentos, guardados en una carpeta del Archivo Municipal de Alcalá la Real, que van desde 1616 al 1625 y que han sido estudiados por la, ya tantas veces mencionada investigadora de esa localidad, D<sup>a</sup>. Carmen Juan Lovera, si bien, ya a priori, quiero dejar claro, que a veces saca conclusiones imposibles de aceptar o las cambia de un trabajo a otro. Así por ejemplo en el trabajo, ya comentado, de 1991, asegura que la muerte de Ginés Martínez de Aranda se produjo en 1619, cuando en realidad fue al año siguiente, lo que parece vislumbrar en su estudio de 1973. Así pues esta

documentación junto a la contenida en los protocolos notariales alcaláinos de Jaén nos dan casi con toda precisión los distintos momentos de esta tercera fase edificatoria de la iglesia abacial, en la que fundamentalmente se realizaría la sacristía, un nuevo chapitel para la torre -ro el actual como se verá en su momento-, y la nueva cabecera.

Fue un amplio proceso edilicio donde, en esta ocasión, la iniciativa la va a llevar, en algunos momentos, el Cabildo Municipal, quien deseoso de completar el magno templo va a acudir a Felipe III y a su hijo Felipe IV y a su Cámara de Castilla, -no olvidemos que era una Abadía de Real Patronato-, en busca de ayuda y de provisiones reales que obligaran al clero y en especial al Abad, muchas veces reacio, por cuestiones económicas, a proseguir las obras.

Haciendo una breve reseña de la evolución cronológica de los acontecimientos sé que en 1610 el rey Felipe III, a instancias del Concejo Municipal, concede 8.000 ducados para las obras de la cabecera, durante los siguientes cuatro años a obtener de las rentas decimales y de sus receptores, en especial de la Capilla Real de Granada, titular de las  $2/3$  partes y de la Abadía. Ambas instituciones por todos los medios van a impedir la ejecución de la real decisión, alegando para ello que la cabecera del primitivo templo era más que suficiente para el culto.

Un hito importante, en esta secuencia cronológica de los hechos, es el informe dado en 1616 por Ginés Martínez de Aranda y Pedro de Velasco, -éste último desde 1613 maestro mayor de las obras de la Alhambra-, -- quienes al referirse al recién acabado cuerpo de la iglesia, ante el enorme empuje que su bóveda rebajada dejaba gravitar sobre sus muros perimetrales norte y sur, aconsejaban construir dos estribos, uno a cada lado de dichos muros, lo que no se llegaría a realizar. Y con el mismo

fin piden que se realice una sacristía en el muro sur, -la iglesia carecía de una dependencia concreta para tal servicio-. Esta dependencia sí que se hizo, adosada a dicho muro junto al renacentista patio de las cabildo, a la que se accede mediante una sencilla puerta de arco rebajado. Es decir no hay acceso directo desde la sacristía a la iglesia, sino - que, a través de dicho patio, se accede al templo por esa portada donde está la pseudocita de San Pablo a los Efesios. Evidentemente para su -- construcción se aprovechó el muro de la capilla de la Virgen de la Antigua y por la misma se le podía haber dado entrada directamente; sin embargo, ello hubiera supuesto incrementar las portadas en el interior - del recinto sagrado del templo, en segundo lugar perder una capilla probablemente de patronato privado y en tercer lugar que con un vano más - tal muro hubiera perdido capacidad de resistencia.

La sacristía en sí, traza y ejecución de Ginés Martínez de Aranda -su última aportación a este magno proyecto- es de reducidas dimensio-- nes -8'1 x 7'1 metros-, pues el entorno no permitía mayores dimensiones y su arquitectura rezuma una gran simplicidad, severidad y austeridad - muy en consonancia con el clasicismo de estos tiempos. Los tres muros - que cierran su perímetro -no olvidemos que para el cuarto muro se apro-- vecha el mismo del cuerpo de la iglesia- se organizan de forma muy similar a como se hacía en el interior del templo. Es decir, los tres muros perimetrales alojan en su interior un gran arco de medio punto, donde - irían las cajoneras -muebles de madera para guardar los ornamentos sa-- grados-, si bien el muro este y el oeste originan a su vez por escalonamiento otro arco hornacina en su parte inferior más pequeño. A continuación una moldura en forma de filete y una ventana circular. Como vemos Ginés Martínez tuvo muy presente en estos muros el diseño dado por Am-- orosio de Vico para el cuerpo de la iglesia y además ellos harían el pa

pel de contrafuertes o estribos, según lo señalado en 1615 por Pedro de Velasco y el propio Ginés Martínez. Una gran cornisa, en forma de gola, rodea todo el conjunto a partir de la cual vendría una bóveda rebajada -quizás- como en el cuerpo de la iglesia de medio cañón- y un tejado a doble vertiente.

La ejecución de esta pieza, cuyo coste ascendió a 1.400 ducados, según la Srt<sup>a</sup>. Juan Lovera, le ocuparía a Ginés Martínez de Aranda parte del año 1617, debiendo de estar concluida para diciembre, pues en tal mes se pagaban los 5000 ladrillos que se habían gastado en su bóveda y a comienzos del año siguiente se abonaba el importe de sus puertas y rejas.

Otro momento significativo, siguiendo a la mencionada investigadora, sería el año 1620, concretamente el 6 de noviembre de tal año el rey Felipe III ordenaba nombrar nuevo maestro mayor por haber muerto Ginés y pedía que se solicitase la opinión de maestros de cantería, vecinos y regidores de la ciudad sobre la conveniencia o no de hacer la nueva cabecera. De los maestros opinó Luis Bonzález -casado con María de Aranda, hija del recién fallecido Ginés Martínez-, quien nos dice que -la cabecera- debería de hacerse conforme a la planta dada por Ambrosio de Vico y Ginés Martínez -luego ya tenemos un primer proyecto que no llegó a hacerse realidad-. Por su parte los vecinos consultados informaron que la obra a realizar era sumamente necesaria y señalaban con especial énfasis que se hiciera un nuevo chapitel para la torre, ya que el que tenía -obra del carpintero Juan de Oliva- estaba a punto de caerse, con el consiguiente peligro tanto para los vecinos del templo, como para éste y los fieles. No obstante de todas las opiniones la más extravagante es la que dan algunos regidores, pues de los 10 que asisten al pleno convocado para tal fin el 18 de noviembre de 1621, 6 de ellos redactan y aprueban un informe en el que, entre otras co-

sas, sugieren que se traslade la cabecera y presbiterio a la parte de los piés -a la obra realizada por el abad D. Juan de Avila- y el coro y el -- trascoro, aquí situado, se pasara a la cabecera medieval. Con ello -pier-- san los sesudos regidores- se ahorraría bastante dinero, ya que de los -- 8.000 ducados, concedidos por Felipe III, ya se habían gastado 1.400 en - la sacristía, con el dinero sobrante se podrían comprar objetos de culto a fin de dotar al templo de todo lo necesario y por último señalaban que con la ampliación de la cabecera se obstaculizaría el tránsito de las per<sup>u</sup> sonas por la Plaza Baja y se exigiría el sacrificio de varias tiendas.

Contra esta opinión recurren, el día 27 de noviembre, otros 10 regidores , que no habían asistido a la reunión de Cabildo del pasado día 18, aduciendo en su contra varias razones, entre las que sobresale una de tipo técnico como es que tal traslado que eliminaría el coro y trascoro -bo libariano- podría ocasionar la ruina de esta parte tan hermosa de la - iglesia y en segundo lugar porque tal cambio afectaría a sus privilegios sociales y políticos, pues dentro de la sociedad alcalaína del Antiguo Ré gimen uno de los pocos medios para saber si un individuo pertenecía a la nobleza o no era comprobar si tenía o no asiento y enterramiento en dicha cabecera, donde, además de la capilla mayor dedicada a presbiterio, había dos colaterales: la de Ntra. Sr<sup>a</sup>. de las Mercedes, en el lado del Evange-- lio, y la de Santiago Apóstol, en el de la Epístola. Por tan poderosas razo nes se oponen a tal cambio.

Así las cosas, el 13 de agosto de 1622 el rey Felipe IV concede otros 2.000 ducados más a obtener, al igual que antes, de los diezmos de la Aba día y ordena hacer la obra de acuerdo con la traza y condiciones dadas - por Ambrosio de Vico. Modelo que habría de ser el definitivo, si bien, co mo veremos, en 1624 Luis González y el fraile carmelita Fray Cristobal de

San José le hacen algunas modificaciones.

En resumen Ambrosio de Vico ordena cerrar con tabiques los arcos del cuerpo de la iglesia para que se pueda realizar el culto en la obra nueva, ya realizada. A continuación se derribará la cabecera del templo gótico para dejar, guardándose en un lugar seguro los enterramientos y sus escudos nobiliarios y a la nueva capilla mayor se le habrían de dar 10 pies más de largo -2'8 metros- de los 17 pies -4'76 mts-, que tenía la primitiva.

Ahora en la cabecera de nuevo se vuelve, como en los pies, a las tres naves, aunque con un solo tramo, originados por dos grandes pilares de sección cuadrada -de 1'3 mts. de lado-, a los que posteriormente y para darle más consistencia se le añaden en una de sus caras unas semicolumnas. También, igualmente, sigue apareciendo las diferencias de medidas entre el tramo del Evangelio más ancho que el de la Epístola.

Los arcos formeros y perpiños de medio punto y por lo que respecta a la organización de los muros laterales Ambrosio de Vico sigue el mismo esquema que antes había diseñado para el cuerpo de la iglesia. A saber un gran arco pseudoformerero en la parte baja y otro en la parte superior, si bien ahora en el cuerpo bajo no se crea, mediante escalonamiento, la capilla hornacina, mientras que en el superior sí que se coloca una ventana de medio punto, pero de mayor ojo de luz que las contiguas. Incluso esos dos arcos pseudoformereros al tener la misma altura que los otros anteriores, pero no la misma longitud, no son ojivales, como venía siendo lo normal, sino de medio punto.

Sin embargo, la gran originalidad de esta nueva cabecera radica en la estructuración del muro de levante, éste simula un gran arco de triunfo de tres arcos de la misma altura, si bien el central, que aloja el presbiterio es más ancho -5'2 metros- y profundo -2'1 mts.- que los laterales -1'3 mts. de profundidad y 4'3 mts. de ancho el de la izquierda y la misma pro-

fundidad y 3'8 mts. de ancho el de la derecha-. Sin duda tal composición nos está evocando el diseño que años después ideará el gran Alonso Cano para la monumental fachada de la catedral de Granada.

El arco-hornacina central prolonga longitudinalmente el espacio de la capilla mayor en casi 1 metro al incluir el mismo,-al igual que se - hacia en el gótico levantino, aunque aquí sólo hasta cierta altura-, los dos estribos de la cabecera. En consecuencia, la solución dada por Ambrosio de Vico para potenciar espacialmente la capilla mayor es bastante acertada. Prolongarla aún más, como hubiera sido lo normal -piénsese en la gran cantidad de iglesias de tres naves del siglo XVI jiennense - con una sobresaliente capilla mayor en la cabecera, por ejemplo Villacarrillo, Sabiote, La Guardia, Huelma, etc.-, hubiera supuesto, tal ampliación de la capilla mayor, una gran inversión económica, dado que es aquí donde está el mayor desnivel del templo. Además, pienso que las proporciones de tal arco central sería las idóneas para realizar un gran retablo, lo que se hizo en 1688 por Manuel Carcía del Alamo con 1000 pinos que para tal fin había regalado a la Abadía el duque de Alba (58).

Tras las modificaciones hechas en 1624 a las trazas de Ambrosio de Vico, los tres tramos se cubren del siguiente modo: los dos laterales, que tienen forma rectangular, mediante una bóveda elipsoidal formada - por hiladas de ladrillos, enfoscadas, compartimentadas con pequeños canchales y el tramo central o de la capilla mayor con cúpula sobre pechinas, en las cuales y en recuadros irá, en dos de ellos, el escudo de armas del abad D. Pedro de Moya y en las otras dos la fecha y el año.

Exteriormente impresiona y sobrecoge la contemplación del muro de la cabecera por su limpia centería de sillares bien labrados, como por sus colosales dimensiones. Impresión que verticalmente se nos acentúa -

porque como este testero se asienta sobre un alto zócalo de cantería, es to potencia aún más la idea de grandiosidad en este paramento mural, no interrumpido por ningún obstáculo, ya que por fortuna el contrafuerte -- con su arbotante que trazó en 1626 Luis González para el ángulo noreste de la cabecera no se llegó a realizar

Incluso los 4 pináculos, que coronan sus esquinas y los ángulos del arco-hornacina central, le dan un aire aún de mayor ingravidez y soltura, transmitiéndonos la sensación de ser un simple muro pantalla que un pesado paramento de carga.

Volviendo de nuevo al relato de la sucesión cronológica de los hechos sabemos que, una vez que Ambrosio de Vico había dado las trazas y condiciones para la obra, como era la costumbre, se pregonaron por toda la comarca y fueron rematadas por 6.880 ducados en el maestro de cantería granadino Mateo de Santa Cruz, amigo de Vico, sin posibilidad de -- aumentar ni mejorar esta cantidad por imperativo del Consejo de Castilla.

Para iniciar las obras se le adelantaron 1.808 ducados y no la mitad del total rematado como señala la Srt<sup>a</sup>. Juan Lovera (59); quien siguiendo, tal vez, a Guardia Castellano, nos da la noticia que el día 2 - abril de 1623 se inició la construcción de la cabecera, con un acto solemne, en el cual el abad D. Pedro de Moya, -- el mecenas y comitente de es ta parte del templo abacial --, como era costumbre, depositó unas monedas. Tal extremo no tiene sentido ya que, con anterioridad a esa fecha, Mateo de Santa Cruz se había asociado y ya estaba trabajando, con otros 3 maestros de cantería, Juan Caderas de Riaño, Miguel Guerrero y el alcañino Juan de Fraguague, en tan magno proyecto. Incluso así lo reconocieron -- los 4 maestros el 27 de enero de dicho año, cuando al darle valor legal a su mancomunidad laboral, ante el escribano Jerónimo Ramírez, afirmaban

taxativamente: "...la obra la han de hacer entre todos trabajando asta su fenecimiento como lo han hecho hasta aqui..." (60). Así pues, para abril de ese año, lo que a lo máximo tendríamos sería una aceleración - del ritmo constructivo ya que durante la etapa invernal, normalmente, se producía un aletargamiento del mismo, pero no un inicio del mismo.

Además de este último documento merecen destacarse otra serie de noticias. Así por ejemplo que la obra la harían a partir, a partes iguales, tanto las pérdidas como las ganancias. Que los 1.808 ducados, anticipados por el mayordomo Mateo de Santa Cruz, estaban guardados en un arca, depositada en casa de Juan de Fraguagua -la Srt<sup>a</sup>. Juan Lovera afirma que estaba en el Pósito de la Ciudad-. El arca tenía tres llaves, cada una de las cuales estaba en poder de cada uno de los maestros restantes, que tendrían que juntarse para poder abrirla. También acuerda que si, hasta ahora, el único que podía pedir dinero al mayordomo de la Iglesia era Mateo de Santa Cruz a partir de esta escritura cualquiera de ellos lo podría hacer, pero obligándose a depositarlo en dicha arca, donde habría un libro para anotar los ingresos y las salidas de dinero a fin de dar cuenta al compañero que faltara. Finalmente los cuatro maestros de cantería deciden que si algunos de ellos muriese se solicitaría a sus herederos que busquen otro heredero, continuador del trabajo, pero si no quisieren hacerlo se tasarán lo edificado por el maestro difunto y se le liquidará a sus herederos las demasías, si así fuere, o se le cobrará el alcance si este fuere el caso.

La ejecución de las obras, a lo largo del año 1623, iría avanzando - por los muros perimetrales de la cabecera con toda normalidad; sin embargo a comienzos del año siguiente, al iniciarse la construcción de los pilares, -sosten de los arcos torales y formeros-, quizás demasiado delgados, comenzarían los problemas. Ante esta situación el abad D. Pedro de

Moya pidió un informe, el ya citado, Luis González, maestro mayor de las obras del Duque de Sesa, y a Pedro Díaz de Palacio, maestro mayor de las obras del muelle y de la catedral de Málaga, -Ambrosio de Vico había -  
muerto el 23 de marzo de 1623-- ambos observarían algunos defectos en --  
las trazas del maestro granadino, ya difunto, -deficiencias que lamen--  
táblemente desconocemos-. Lo único que, según los dos informantes, iba -  
bien era la ejecución del nuevo chapitel de la torre. El Abad pidió a -  
Luis González que realizara las rectificaciones oportunas y éste las hi-  
zo, según la Srt<sup>a</sup>. Juan Lovera a quien tanto debemos en este relato, al  
alimón con el también maestro de cantería Frey Cristobal de San José, -  
carmelita descalzo con residencia en Vélez Málaga.

El 11 de octubre de 1624 el abad D. Pedro de Moya autorizó al ma--  
yordomo de la iglesia abacial, D. Juan de Alvaro Alba, para que pudiera  
volver a contratar con los mismos cuatro maestros anteriores -Santa Cruz,  
Caderas de Riaño, Guerrero y Fraguagua- la prosecución de la cabecera, -  
tras las rectificaciones introducidas. Modificaciones que el mismo Abad,  
n parte, señaló en dicha licencia y que fundamentalmente son: añadir a  
los pilares dos semicolumnas para darle a los mismos mayor estabilidad -  
-de ahí la forma tan original que presentan los mismos-, aumentar el gro-  
sor de los arcos y correr las ventanas del muro de la cabecera hacia la  
izquierda, a fin de darle a la misma mayor consistencia, precisamente en  
el ángulo noreste donde, como vimos el desnivel era máximo.

El 22 del mismo mes y año D. Juan de Alvaro y Alba contrataba las -  
obras con los cuatro maestros señalados, apareciendo en este segundo do-  
cumento, además de las rectificaciones ya comentadas, otras varias rela-  
tivas, sobre todo, al cerramiento de las cubiertas. Los maestros se obli-  
gaban a tenerlo todo acabado para el día 1 de marzo del año entrante -

-1625- y el mayordomo se comprometía a que, una vez realizadas las cubiertas, se tasaría la obra y se les pagaría las demasías efectuadas a las trazas dadas por Ambrosio de Vico (61). Para tal fin la Iglesia nombra por su tasador a Ginés Martínez, maestro de cantería vecino de Beeza y sobrino del gran Ginés; los cuatro maestros contratantes a Juan Fernández, vecino de Granada. Si no hubiese acuerdo entre ambos tasadores se nombraba como árbitro, el carmelita descalzo, ya citado, Fray Cristobal de San José, quien actuaría, conjuntamente, con uno de los dos tasadores ya señalados y si el fraile falleciese, el Abad y el Corregidor nombrarían a otro maestro de cantería en su puesto. Por último los 4 maestros se obligaban, como en el contrato anterior, a realizar el tejado, si bien, como era lo normal, antes de hacer las bóvedas y por su parte el mayordomo, D. Juan de Alvaro Alba, se comprometía a que, una vez que a los maestros de cantería se les acabase los 6.880 ducados del remate, él les pagaría, todos los sábados, no sólo el importe de sus jornales, el de sus oficiales y peones sino también el importe de los materiales empleados.

Por las razones que fuera, no pudieron dar la obra acabada para el día 1 de marzo de 1625, como se habían comprometido, por lo cual o bien hicieron dejación de la misma o bien se les obligó a ello. Sea lo que fuere, lo realmente cierto es que para el día 22 de diciembre de ese mismo año ya estaba al frente de la prosecución de las mismas el gran maestro de cantería Luis González, pues en tal día el cantero castellero Damián López se comprometía con el mayordomo de la iglesia abacial a levantar un estribo con su arbotante en el ángulo noreste de la cabecera, contrafuerte diseñado por el dicho Luis González, "...maestro mayor de las dñs. obras...". Cuyas trazas y condiciones, escritas de su puño y letra, van insertas en este documento, que no merece la pena tratar con detenimiento,

pues, por fortuna, el proyectado estribo no se llegó a realizar (62). Sólo lamente quiero reseñar que tal contrafuerte no iría adherido al muro de la cabecera sino junto a las casas de Cristobal Ruiz de Avandño, tendría 4 varas de alto -3'34 mts.- y 4 piés de ancho -1'12 mts.-; a partir de las 4 varas arrancaría el arco-arbotante, que con una vara de grosor -0'83 mts.- volaría hasta quedar encajada 3 ó 4 dedos -1 dedo vale 16 milímetros- en la cabecera del templo. Así con esta fórmula de contrafuerte con arco-arbotante no se impediría el normal tránsito por la calle colindente a dicho sector e incluso el dicho estribo llevaría un remate -un pináculo de 1 vara de alto- para su mayor afianzamiento.

Paralelamente a que Luis González intentara concluir las obras de la cabecera, el mayordomo, D. Juan de Alvaro Alba, intentaba ajustar, por las buenas, las cuentas con los 4 maestros anteriores. Así el 19 de abril de 1626 los maestros Mateo de Santa Cruz, ahora vecino de Iznalloz, y el alcaide Juan de Fraguagua, -los otros dos: Miguel Guerrero y Juan Caderas de Riaño, no sé porqué motivo eludieron su responsabilidad en este asunto-, reconocieron ante el mayordomo haber sido alcanzados en 6.017 reales, -la Srt<sup>a</sup>. Juan Lovera, sin aportar base documental, señala 1.000 ducados-, el abad D. Pedro de Moya generosamente les rebajaba 2.000 reales y los 4.017 reales restantes se obligaron a devolvérselos en dos veces: 2.008 reales 1/2 para el día de San Juan de ese año -24 de junio- y la otra mitad para la "Virgen de Agosto" -el día 15- del año siguiente de 1627 (63).

Sin embargo, Juan de Fraguagua moriría poco tiempo después de otorgarse esta escritura -había otorgado su testamento el 8.IV.1624-, por lo que no se pudo efectuar el primer pago, previsto para el 24 de junio. Ante ello D. Juan de Alvaro Alba apeló a la Justicia, que le autorizó a embargar las casas que había dejado al morir Juan de Fraguagua; pero su

viuda, en evitación de males mayores, el día 16 de junio de 1627, se comprometía a pagar a D. Juan de Alvaro Alba 3.517 reales, que aún se le -- restaban dobiendo del alcance de los maestros, --en realidad, como vimos, eran 4.017 reales, pero Mateo de Santa Cruz ya le había entregado al dicho mayordomo a cuenta 500 reales--, y se los abonaría del siguiente modo: 1.480 se los entregaba en el momento de redactar esta escritura y los -- 2.037 restantes para el día de Carnestolendas --domingo anterior al Miércoles de Ceniza-- del año siguiente --1628--. En contrapartida el mayordomo de la iglesia abacial autorizaba a D<sup>a</sup>. María de Aranda, viuda de Juan de -- Fraguagua, a cobrar de Mateo de Santa Cruz los 1.508 reales 1/2 que él -- le tenía que haber pagado para saldar totalmente la parte de la deuda -- que a él le correspondía (64).

Coetáneamente e incluso con anterioridad a esta última fecha, 16.VI. 1627, Luis González y su equipo de colaboradores trabajarían activamente en la ejecución de las obras de la cabecera, actuando como veedor de las mismas a fin de que éstas se realizaran conforme a lo estipulado, -- tanto en esta última fase como sobre todo con los cuatro maestros anteriores a Luis González, ya citados, el viejo maestro de cantería Miguel de Bolívar --el compañero y contrincante de Ginés Martínez de Aranda en -- los años finales del siglo XVI--, ya que por su testamento, otorgado en -- 1627, sabemos que durante tres años ejerció por encargo del abad D. Pedro de Moya este menester de supervisor.

Como última nota a destacar, de estos últimos años de la construcción del templo-madre de la Abadía, es que la Iglesia no andaría muy sobrada de recursos económicos, ya que al conocer D. Juan de Alvaro Alba -- que el capellán y mayordomo de la capilla y cofradía de Ntr<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. de -- las Mercedes, establecida canónicamente en la iglesia mayor, tenía 450 --

ducados para que, dados a censo con su renta anual de 22 ducados 1/2 se pudieran dotar todas las "Salves" del año y de las vísperas de las festividades de la Virgen María en su capilla, -D. Juan de Alvaro- le obligó a prestárselos a la Fábrica de la iglesia mayor, ya que "...como queda poco para acabar la capilla mayor se pueda aderezar el altar mayor y atender a su ornato..." (65). Haciéndose, a cambio, cargo la Iglesia de dicha memoria y obligación mariana. La fecha de este documento es 1624 y aún faltarían tres años para completar del todo las obras de la cabecera, lo que tendría lugar antes del 30 de agosto de 1627, lunas, que es cuando dieron lugar con gran pompa y boato, como era propio del Barroco, las fiestas de dedicación de dicho templo, efemérides que duraron toda una semana y que con toda clase de detalles fueron descritas por D. Antonio Guardia Castellano.

La grandiosa iglesia, como señalé en el comienzo, nació marcada por la tragedia. Así, nunca, pudo cumplir, con total plenitud, su triple misión de templo-madre de la Abadía, iglesia-parroquia de la ciudad y santuario de Ntr<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. de las Mercedes, -advocación mariana que, cada vez, fue logrando más difusión en Alcalá-, ya que al estar situado en el altiplano de la antigua ciudad amurallada medieval, pronto abandonada por la población que se establecía en el Llanillo, más cómodo, accesible, -resguardado de los vientos, con más agua, etc., al templo se iban quedando solo dentro de su entorno urbano y los actos de culto no tendrían el esplendor que era de esperar. En consecuencia la mayoría de las solemnidades litúrgicas del año se verían privadas de una masiva asistencia de fieles -lo que es un componente fundamental para la brillantez del culto católico-. Muchos ancianos, niños y mujeres no se atreverían a iniciar la penosa ascensión a la iglesia abacial; esa soledad se incrementaría -

en el siglo XVIII hasta tal punto que, como ya se señaló, p finales de  
siglo era el único edificio abierto y con vida en la antigua "acrópolis"  
militar de la Mota. Su trágico fin le llegaría el 15 de septiembre de -  
1812, cuando, tras haber servido de almacén a las tropas napoleónicas, -  
éstas en su retirada lo incendiaron.

1. MONTANES CHIQUERO, Antonio. 1924. 1. Página 52.
2. IBIDEM. Página 55.
3. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. 1913. Página 209.
4. BUENDIA, José. 1986. Página 7.
5. SANCHEZ CUENCA, B. 1958. Página 116.
6. MADDOZ, Pascual. T. I. 1847. Página 389.
7. JUAN LOVERA, Carmen. 1973. Página 448.
8. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. 1913. Página 209.
9. MONTANES CHIQUERO, Antonio. 1923. Página 336.
10. ROMERO DE TORRES, Enrique. 1917. s/p.
11. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. 1913. Página 209.
12. Ver nota 10.
13. CAMON AZNAR, José. 1945. Página 142.
14. BONET CORREA, Antonio. 1966. Página 116.
15. JUAN LOVERA, Carmen. 1973. 4 páginas.
16. " " " 1981, 1. 23 páginas.
17. " " " 1982, 2. 7 páginas.
18. " " " 1984. Páginas 69-79.
19. MURCIA ROSALES, Domingo. 1976. 2 páginas.
20. " " " 1981. Página 14.
21. MARTIN ROSALES, Francisco. 1984. 4 páginas..
22. JUAN LOVERA, Carmen. 19181, 1. Páginas 8-9.
23. A.H.P.J. Legajo 4543, folios 312 vtº.-314.
24. A.H.P.J. Legajo 4567, sin foliar ni datar, fecha más próxima 24.V.1541.
25. CAMON AZNAR, José. 1959. Páginas 112-113.
26. CHUECA GOITIA, Fernando. 1953. Página 348.
27. GALLEGO BUHIN, Antonio. C.S.I.C. s/a. Página 69 y 1961. Página 336.

28. A.H.P.J. Legajo 4667, folios 160-170.
29. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. 1913. Página 238.
30. MURCIA ROSALES, Domingo. 1976. Página 531.
31. A.H.P.J. Legajo 4574, folios 491-91 vtº.
32. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. 1913. Página 238.
33. FELEZ LUBEIZA, Concepción. 1973. Página 9.
34. JUAN LOVERA, Carmen. 1981, 1. Página 17.
35. IBIDEM. Página 20.
36. IBIDEM. Página 9.
37. A.N.G. Sección Histórica. Legajo de los escribanos Martín Olivares y Francisco Pérez. 1546. Folios 673 vtº.-74.
38. A.H.P.J. Legajo 4569, folios 449-54 y legajo 4570, folios 14 vtº.-15.
39. A.H.P.J. Legajo 4582, folios 590-91.
40. JUAN LOVERA, Carmen. 1984. Página 80.
41. A.H.P.J. Legajo 4574, folios 336-36 vtº.
42. JUAN LOVERA, Carmen. 1981, 1. Página 13.
43. PIJOAN, José. 1953. Página 535.
44. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. 1913. Página 209.
45. IBIDEM. Página 239.
46. NAGULO INIGUEZ, Diego y otros. 1984. Ilustración 176.
47. IBIDEM. Ilustración 164.
48. A.H.P.J. Legajo 4612, folios 134 vtº.-135 vtº.
49. IBIDEM, folios 127 vtº.-128.
50. IBIDEM, folios 145 vtº.-147 vtº.
51. A.H.P.J. Legajo 4612, folio 295 vtº.
52. A.H.P.J. Legajo 5054, folios 21 vtº.-22.
53. IBIDEM, folios 210-211 vtº.

54. IBIDEM, folio 190.
55. MARTIN ROSALES, Francisco. 1984. Página 2.
56. A.H.P.J. Legajo 4787, folios 789 vtº.-90.
57. Ver nota 55.
58. MURCIA ROSALES, Domingo. 1976. Página 531.
59. JUAN LOVERA, Carmen. 1981, 1. Página 21.
60. A.H.P.J. Legajo 4791, folios 50-52.
61. A.H.P.J. Legajo 4996, folios 892-6 vtº.
62. A.H.P.J. Legajo 4975, folios 2082 vtº.-85.
63. A.H.P.J. Legajo 5027, folios 893-94.
64. A.H.P.J. Legajo 5028, folios 115-118.
65. A.H.P.J. Legajo 4656, folios 555 y ss.

## B. La Iglesia de Santa Ana.

### B.1. Consideraciones previas.

A media legua de la ciudad de la Abadía, -una legua equivale a 5572 metros-, como señalan casi todos los documentos de la época, se encuentra situado este templo, hoy iglesia parroquial de la aldea del mismo nombre -la más numerosa y poblada de cuantas conforman el municipio -alcalaíno.

Tradicionalmente la función principal del edificio era la de ser ermita-santuario de Santa Ana, la antigua patrona de la ciudad. Hoy tal -- patronazgo lo ostenta Ntr<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. de las Mercedes por lo que la devoción a Santa Ana ha quedado reducida al ámbito geográfico de este pequeño lugar y, en consecuencia, su templo ha perdido su secular carácter.

No obstante, en este estudio, tenemos que comenzar recordando que - la devoción y el culto a Santa Ana, madre de la Virgen María y abuela de Jesús, tuvo y gozó de un amplio arraigo y difusión en todo el orbe católico sobre todo a partir de los siglos finales de la Edad Media, llegando a alcanzar su punto culminante en el siglo XVII. Y es que Santa Ana, conocida y denominada popularmente por el grado de parentesco familiar - que le unía con Cristo, es decir como la "Abuela", representaba para las gentes sencillas, además de la personificación beatífica de la ternura y de la delicadeza -pues de esta manera tratan y miman estos entrañables - personajes a sus nietos- una fiel intercesora y una valedora muy cercana a la Divinidad.

Alcalá la Real no podía estar ajena, en esta época de profunda religiosidad como es el bajo medievo, en la devoción y el culto a Santa Ana, hasta tal punto que, después de revisar detenidamente muchos testamentos,

PLANTA DE LA IGLESIA DE STA. ANA EN SU ALDEA DE ALCALA LA REAL. (Jaén)  
SEGÚN LÁZARO GILA MEDINA

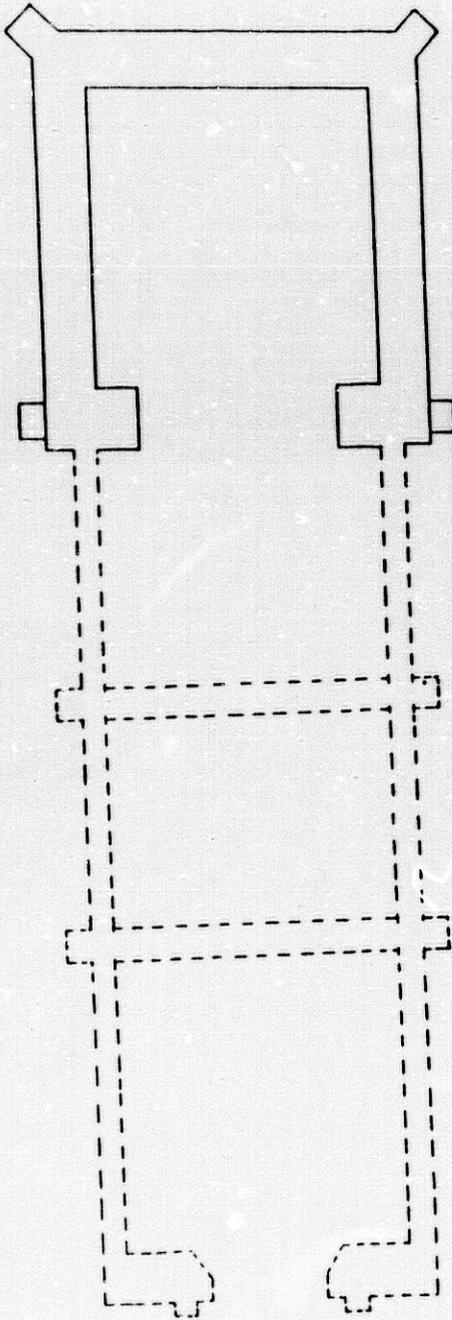
LEYENDA:

TRAZO CONTINUO

- Cabecera, 1ª década S. XVI

TRAZO DISCONTINUO

- Nave de poniente, última década S. XVI.  
Traza de Ginés Martínez de Aranda



se puede decir que una de las cofradías más potentes y numerosas del siglo XVI alcaláino era, precisamente, la que se organizó en su honor.

Incluso otro hecho que viene a demostrar la gran veneración que se le profesaba en estas tierras de Alcalá la Real a Santa Ana son las mismas di mensiones de la iglesia en sí. Una ermita, normalmente, suele ser un edifi cio de reducido tamaño; sin embargo en este caso el templo supera, con cre ces, las medidas usuales en este tipo de edificaciones -su longitud total - incluida la cabecera gótica es de 22'1 mts. de largo por 5'6 de ancho-. Sin duda, de todas las ermitas alcaláinas de aquellos tiempos, -lamentablemente son muy pocas las que nos han llegado a la actualidad-, ésta de Santa Ana hubo de ser una de las de mayor tamaño. Y es que, además de todas las razones ya expuestas, tampoco podemos olvidar que si bien hasta el día 2 de mayo de 1638 la Ciudad no la declaró oficialmente como Patrona de la misma, según Guardia Castellano (1); sin embargo, por el mismo autor sabemos que ya en la temprana fecha del 13 de abril de 1489 el Cabildo Municipal acordó traerla en procesión de rogativas "ad petendam pluviam" desde su ermita a la iglesia mayor abacial (2). Por todo ello el mayordomo de la ermita o el prioste de la hermandad, al compás de sus posibilidades económicas, van a ir, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, remodelando la vieja fábrica medieval gótica del templo del que no se resperará nada más que la cabecera. Incluso, lo van a ir dotando de importantes piezas ornamentales, pues tal hubo de ser la imagen de Ntr<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. de Gracia y su ta ber ná culo, contratada en 1559 para dicho recinto por Alonso de Solís, ma y or do mo de la cofradía, con el pintor y entrallador Pedro Sardo (3).

Así, como breve anticipación, diré que en 1591 se reedificará una nue va nave de poniente, sóloamente los muros perimetrales norte y sur, de 15'2 metros de larga, traza y diseño del gran Ginés Martínez de Aranda, ac

tuando como maestros de cantería los hermanos Pedro y Juan de Fraquagua. Muros que tendrían que unir al hastial de poniente, que, con su portada, había sido contratado cinco años antes por el mayordomo de la cofradía - con el cantero de origen vasco Sancho Meléndez Vizcaino. No son éstas - las únicas obras documentadas en dicho templo, pues tengo registradas - otras posteriores. No se olvide a este respecto el ajemplo citado de la talla de Ntr<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. de Gracia y su tabernáculo; precisamente, como en su momento se verá, a este artista o a cualquier miembro de su entorno fami- liar se le puede atribuir un pequeño retablito renacentista conservado - en dicho templo y que, sin lugar a dudas no, sólomente, es la mejor pie- za ornamental de todo este recinto sagrado, sino que, dentro de su esti- lo y de su época, es uno de los mejores de toda Alcalá la Real.

En otro orden de cosas alguien puede pensar que debido al tradicio- nal carácter intrínseco del edificio -una ermita-santuario- y, sobre to- do, por el hecho de encontrarse en un lugar más o menos retirado -una al- dea- le habrán facilitado el llegar a la actualidad en un buen estado de conservación, tanto su fábrica en sí como su patrimonio artístico. Sin - embargo nada más ajeno a la realidad, este templo, como le ha sucedido a la mayoría de las iglesias y otros edificios religiosos alcalaínos, ha - sufrido muy negativamente los embates de los siglos y la apatía de de - los hombres. Así hoy, su exterior produce en el espectador inquieto una enorme tristeza al comprobarse como sus excelentes paramentos murales, - de muy buena cantería, aparecen, en casi todo su perímetro, encalados y, lo que es aún peor, enmascarados por mezquinas edificaciones añadidas - con posterioridad a los mismos. También su interior produce la misma sen- sación, pues, salvo el retablillo mencionado, la pobreza es la nota ca- - racterística. No obstante, en este caso concreto la invasión francesa no

es, como en otros ejemplos, la causa de la causa del deterioro de la fábrica del templo ni de su penuria en piezas ornamentales, sino otra serie de motivos, entre los cuales hay que destacar a nuestra última guerra civil. Asimismo, también en su interior, los muros aparecen repintados con un tono ocre, intentando reproducir un aparejo pseudo-isódomo.

Finalmente, dentro de este apartado, conviene incidir en el carácter de parroquia que en la actualidad desempeña el edificio a fin de atender las necesidades espirituales de los vecinos de esta populosa aldea alcaláina. A este respecto, pienso que, si bien para ermita, como se ha dicho, sus dimensiones exceden a las normales en este tipo de edificaciones religiosas, sin embargo son algo reducidas para desarrollar con total plenitud, fluidez y comodidad su misión parroquial. El inicio "de iure" de esta condición tendría lugar en 1893 al ser declarada viceparroquia de la de Santo Domingo de Silos (4), aunque "de facto" ya desde sus mismos inicios desempeñaría esta importante misión.

## B.2. Breve estado de la cuestión.

De antemano podemos afirmar que, lamentablemente, son muy pocos los estudios y referencias en otras obras que tenemos sobre esta importante ermita alcaláina; pese a ser, por el contrario, uno de los pocos edificios religiosos que podemos seguir documentalmente con bastante precisión, ya que al tratarse de una fábrica vinculada a la Iglesia y a la cofradía titular, la junta de gobierno de la hermandad y en especial su prioroste así como el mayordomo eclesiástico del templo, para curarse en salud, registrarían ante el escribano correspondiente todas las mejoras que se fueran a realizar en el edificio.

Solamente voy a referirme a tres trabajos en los que se hace mención de esta ermita. El primero es la, ya conocida obra, de Guardia Cas-

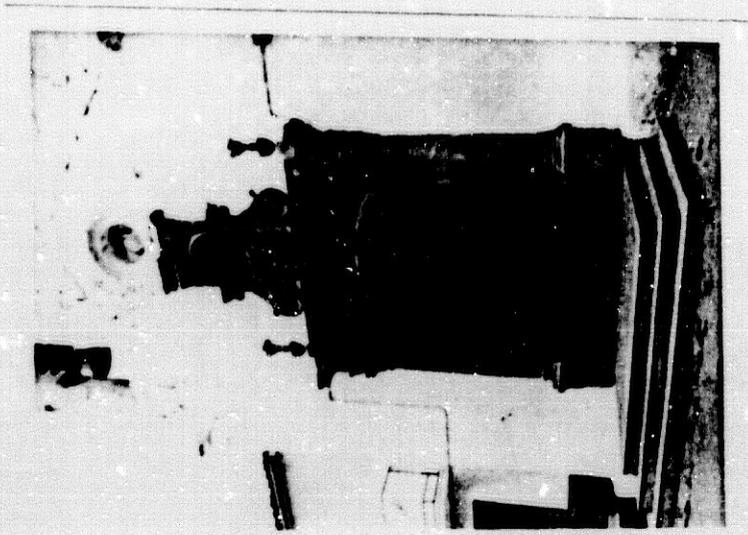
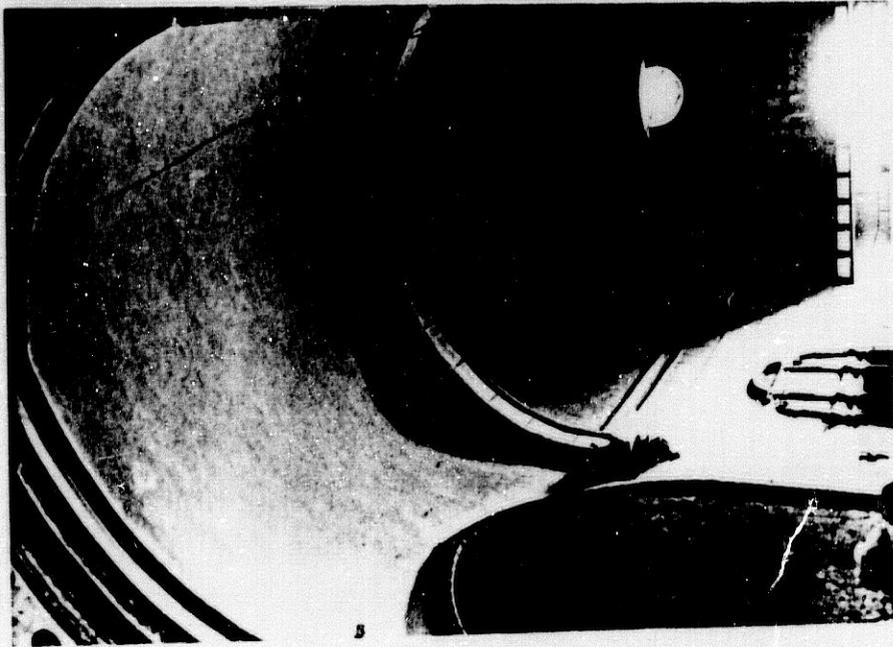
tellano, en ella, resumidamente, se nos da las dimensiones del edificio, a saber 65 piés de largo por 17 de ancho -un pie equivale a 28 cms.-, luego tendríamos 18'20 mts. por 4'9, lo cual, como ya hemos visto, no se corresponde con la realidad y en segundo lugar habla de que, excepto la cabe cera, que es gótica, el resto del edificio debe de ser fruto de una reedi ficación acaecida en el siglo XVII. Esta última idea es acertada, aunque, como se verá, tal reedificación no es del siglo XVII sino de finales del XVI (5).

El segundo trabajo es de la Srt<sup>a</sup>. Carmen Juan, quien en su conocida Guía de la Ciudad de 1984 no hace mención alguna a esta ermita, aunque - sí que dice algo sobre la imagen de Santa Ana que en ella se venera (6).

Por último en ese mismo año -1984- publiqué un artículo en el que ha cía un pequeño estudio del templo, basándome en los documentos, encontra dos, hasta esas fechas, en el Archivo Histórico Provincial de Jaén (7). - Trabajo que ahora se puede completar con nuevas aportaciones documentales que enriquecen nuestro conocimiento sobre el proceso constructivo del tem plo.

### 8.3. Estudio histórico-artístico del edificio.

A priori, desarrollando una idea ya anunciada, tenemos que comenzar diciendo que el templo actual es fruto de la yuxtaposición de parte de lo edificado en dos periodos totalmente diferentes y esto sin tener en cuenta que, probablemente, existiría una primitiva ermita anterior a la tardo gótica. Así pues, aún aceptando el hecho de que existiera esa primera - construcción, tenemos, esquemáticamente, que esa originaria fábrica bien a finales del siglo XVI o a comienzos del siglo XVI -me inclino por la - primera fecha propuesta- la cofradía o la Iglesia para engrandecer el edi



Nave de poniente y su portada de Sta. Ana, Alcalá la Real.

ficio o por necesidades perentorias o, tal vez, por ambas razones a la vez la sustituiría en su integridad por una nueva y hermosa iglesia dentro del gótico final o "Reyes Católicos", la cual, teniendo la misma longitud que la actual -no se olvide este detalle-, constaría en esencia de una cabecera cuadrada -que en la remodelación posterior se respetaría- y una nave, compuesta por 3 ó 4 tramos con sus respectivos estribos exteriores. Sería ésta última parte -la nave- la que de nuevo se volvió a sustituir por una nueva construcción en distintos momentos de las dos últimas etapas del siglo XVI. Por último en épocas posteriores se le añadieron esas dependencias anejas que impiden contemplar con toda nitidez la calidad arquitectónica del edificio.

Adentrándonos a realizar un análisis artístico del templo para comenzar diremos que se encuentra orientado de este a oeste, como es norma en todas las iglesias y nos ofrece una sencilla planta rectangular, con la cabecera cuadrada destacada del conjunto, donde se suman, armoniosamente, las dos partes, ya definidas. Por un lado la cabecera, único resto de la fábrica gótica tardomedieval, constituida por un cuadrado de 5'7 mts. de lado -esta es la anchura de todo el edificio- y la nave de poniente o cuerpo de la iglesia, formado por tres tramos -en total 16'35 mts.- cubiertos con una bóveda de medio cañón.

Este tipo de planta, a la que quizás se llegó de una manera voluntaria, pues no olvidemos que la remodelación del templo partía de la longitud de la fábrica tardomedieval, nos está evocando, en su esquema, modelos mudéjares granadinos e, incluso, retrotrayéndonos en el tiempo, soluciones propias de los templos de las órdenes mendicantes, si bien en estas últimas edificaciones la cabecera no suele ser cuadrada sino poligonal. También, a este respecto, conviene recordar lo que ya se comentó al comienzo de

este trabajo, como es que tal tipo de planta fue muy usual y frecuente en las edificaciones religiosas del siglo XVI. La única variedad estaba en la forma de cubrir su cabecera cuadrada que o bien lo hacía a la "anti--gua", una cúpula sobre pechinas o trompas, o bien a la "moderna", con bóveda de crucería más o menos enriquecida. Ambas soluciones fueron muy caras y entrañables a Martín de Bolívar, en especial, en aquellas construcciones donde ni se contaban con muchos medios económicos ni se tenían -- grandes aspiraciones arquitectónicas.

También merece destacarse el hecho de que si internamente se apreciaba con gran claridad las dos partes que conforman la planta del templo, esta observación es aún mucho más clara y nítida al exterior, ya que -- mientras el cuerpo de la iglesia --entiéndase la nave de poniente-- se cubre con un tejado a doble vertiente el de la cabecera lo hace a cuatro -- aguas. Incluso, el contraste entre la altura del tejado de la cabecera y el de la nave sería, primitivamente, mucho más acentuado que en la actualidad, pues, con posterioridad a la edificación total de la actual ermita --en 1602--, se elevaron los muros perimetrales de la nave de tal modo -- que los tejados de los dos ámbitos --cabecera y nave-- quedaron casi enrasados.

De la cabecera tardogótica, que hace el papel de presbiterio, solamente distinguimos que el tránsito desde este sector al cuerpo de la -- iglesia se hace a través de su arco toral gótico originario, cuyo fuste, con posterioridad fue, torpemente, embutido entre dos machones verticales, pensando, tal vez, en darle una mayor consistencia y resistencia al arco en sí. Igualmente sobresale su cubierta, una deliciosa bóveda de -- crucería estrellada, cuyos nervios cruceros, terceletes, ligaduras y combados arrancan de ricas ménsulas y cuya plementería aparece, toda ella,

recubierta por unos frescos de temática floral y de factura muy posterior, motivos decorativos que también se expanden por el intradós de todo el arco toral.

En sus muros norte y sur hay una ventana de medio punto -la sur cegada por los añadidos posteriores-, vanos que, al exterior, se ve que son fruto de modificaciones efectuadas, a posteriori, en las ventanas góticas primitivas. También, exteriormente, se puede apreciar la enorme calidad y - grandeza de sus muros, constatable, sobre todo, en aquellas zonas donde no han sido encalados; formados a base de grandes sillares de aparejo isódomo. No obstante tenemos que distinguir entre la alberca en sí de la cabecera, - que sigue siendo la originaria y su cornisa de coronamiento y asiento del tejado, la cual tiene forma de cuarto de bocel y en cuya parte convexa lleva la típica moldura renacentista de ovas y dardos. Estos dos últimos elementos -cornisa y tejado-, como se verá, son obra de comienzos del siglo XVII.

Adentrándonos en el examen de la nave comenzaremos por sus muros perimetrales norte y sur, aunque, cronológicamente, el hastial de poniente y su portada sean anteriores en 5 años. Tampoco conviene que olvidemos que se trata de una sustitución total de la nave de la ermita tardo-gótica por una nueva fábrica. Así pues por lo que respecta a la edificación de este amplio sector, realizada según las trazas y las condiciones dadas por el arquitecto baezano Ginés Martínez de Aranda y contratada el 3 de marzo de 1591, en este caso no por la cofradía sino por la Iglesia, con los hermanos Pedro y Juan de Fraguagua, hijos del gran maestro de cantería de origen vasco Miguel Sánchez Vizcaino, es digno de resaltarse el que la obra, en lo fundamental, debería de estar concluida para el día 10 de agosto de ese mismo año -1591-, pues en tal fecha el alarife Sebastián López se comprometía a abovedarla y a levantar el tejado.

Por otro lado la traza de Ginés Martínez de Aranda, minuciosamente descrita en el documento notarial en cuestión y, tal vez, uno de los primeros y más importantes diseños del artista baezano en Alcalá la Real, guarda una estrecha similitud con la que casi, coetáneamente, se materializaba en la alcalaina iglesia de San Juan, templo este que, aunque presente numerosos problemas cronológicos, como veremos, sin embargo estilísticamente está dentro de esa corriente clasicista, tan querida por Ginés Martínez, quien, está probado, trazó la capilla de la Concepción.

Lo único digno de resaltarse es esa sencilla línea de imposta, en forma de nacela, que marca la separación entre la parte sustentante y sustentada, señalando el arranque de la bóveda de medio cañón. La cubierta aparece estructurada y dividida en tres paños por cuatro arcos de medio punto, arcos que arrancan de capitéles-péndolas muy ginesinos. Curiosamente el arranque de la curvatura de la bóveda la habrían de hacer los hermanos Fraguagua, mientras que el resto de la misma, los arcos fajones y el montaje del tejado con todos sus elementos, lo haría a continuación el albañil Sebastián López. Dándose, además, la paradoja de que en este caso se realizó al revés de como era lo normal. Así, por lógica, primero se levantaba el tejado y después se hacía la bóveda, de este modo se evitaba que al colocarse cualquier pieza de la estructura del tejado, como una péndola, una riostra, etc., ésta pudiera caer sobre la bóveda y dañarla; pues bien aquí se hizo al contrario.

También dedicaremos alguna atención a los aspectos fundamentales de lo contratado por Pedro y Juan de Fraguagua, que se pueden concretizar en los siguientes puntos:

Las paredes tendrán una vara de grosor, -0'83 mts., lo que efectivamente se da en la realidad-. Serán de sillería en sus

dos paramentos, irán asentadas a nivel y cada hilada -de sillares- llevará dos perpiaños -sillar que atraviesa todo el grosor del muro-.

Previamente habría que derribar la nave de la ermita - tardomedieval, la Iglesia quedaba obligada a desmotar el tejado y lo restante, así como abrir las ranjas y apuntalar el arco toral gótico y su capilla mayor, quedaba a cargo de los maestros contratantes.

Harán seis estribos, tres en cada lado, -en realidad, - debido a la maraña de edificaciones que envuelven el edificio, no he podido constatar nada más que dos a cada lado, además de los de la cabecera-.

Realizarán un capitel común -una cornisa-, tanto al exterior como al interior, de una cuarta de alto -20 cms.- y en este último sector -por dentro- a cada lado "... ensartaran..." dos filas de dovelas, que serán el punto de arranque de la posterior bóveda de medio cañón.

Todo lo han de edificar a gusto de Alonso López de Antequera, mayordomo de la iglesia, y de los oficiales que el nombrare. La Iglesia daría a los hermanos Fraguagua la cal, la arena y 16 reales 1/2 - por cada tapia construida, mientras que todos los demás materiales los pondrían los maestros contratantes, quienes recibirían en adelanto 60 ducados, comprometiéndose a realizar la dicha obra "...guardando... la traza y modelo que para ello esta fh<sup>a</sup> por gines martinez de aranda maestro mayor de las obras de las yglesias..." (8).

Sin embargo, antes de terminar con el estudio de esta etapa comentaré que - resulta algo extraño el que en el cuerpo o nave de la iglesia no aparezca en la actualidad ninguna ventana, -el templo está bastante falto de luz pues solamente la recibe nada más que a través de la ventana, ya descrita, de la cabecera y por un pequeño óculo situado en el piñón del hastial de poniente. Creo que, aunque no se mencione explícitamente en el do-

cumento contractual comentado, Ginés diseñaría algunas ventanas, bien en el mismo paramento mural, bien en la base de la misma bóveda -óculos encerrados en lunetos, modelo este muy usado en Alcalá la Real, pues aparece entre otros ejemplos, en la iglesia de San Juan, aunque en este caso la actual bóveda es muy posterior-. Lo que, en mi opinión sucedería, es que al ir adosándosele con el tiempo distintas dependencias al templo las ventanas quedarían cegadas y subsiguientemente cegadas y disimuladas con obra.

No obstante, como lógicamente se puede deducir de lo ya expuesto, de haber seguido un riguroso orden cronológico en el proceso edilicio del templo habiéramos tenido que analizar, previamente a los muros laterales de la nave, el hastial de poniente y la portada en él inserta, ya que tal sector es lo primero que se sustituye de la iglesia gótica. Concretamente el día 20 de mayo de 1586, Francisco Méndez, mayordomo de la cofradía de Santa Ana, -en este caso es la hermandad quien financia las obras- contrató con el maestro de cantería de origen vasco Sancho Meléndez, a realizar por él con la ayuda de su hijo Juan "...una portada con todo su hastial en la iglesia y hermita de señora santa ana..." (9).

El documento en sí también merece un detenido comentario, ya que en él se especifica con todo lujo de detalles las condiciones de la obra, aunque, lamentablemente no nos dé el nombre del autor de la traza del hastial ni del diseño de la portada. Así éstas se pueden resumir del modo siguiente:

Los cimientos, si se hallare roca firme, tendrán, ahondando en ella, una tercia de profundidad -0'28 cms.- y sino cavarán hasta encontrar roca firme.

El grueso del muro será el mismo que el que tiene la capilla mayor -1'05 mts.-, lo que se da en la realidad.

La portada será conforme a la traza que queda en poder del mayordomo. A saber una portada corintia con dos columnas estriadas.

Los maestros contratantes quedan obligados a sacar la piedra de la cantera, tanto para la portada como para el hastial, -puntulizándose, como era lo normal, que sería de buen grano y sin salitre-. - Igualmente Sancho Meléndez y su hijo se comprometían a poner todos los materiales, excepto la cal y el acarreo de la piedra que sería a cuenta de la cofradía.

La siguiente condición nos demuestra que la ermita a sustituir habría que tener similar longitud a la actual cuando dice que lo que estaba hecho se habría de derribar a costa de los maestros. Sin embargo, según se deduce de la siguiente condición, la anchura de la iglesia gótica debería de ser algo inferior a la actual, pues, ahora, se afirma que dichos maestros harán en las esquinas del hastial unos dentellones con la largura que convenga para que se liguen con las paredes que "...siendo Dios servido se hicieren...".

Cada tapia ha de llevar un perpiaño de dos cabezas y se hará en lo alto una cornisa, la cual venga con la corriente del tejado y que será igual que la que está puesta encima de la portada de Ntr<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. de la Consolación. Hoy; sin embargo, el hastial de poniente de esta última iglesia alcaláina no termina de forma triangular sino en una línea horizontal, aunque, como veremos, el modelo de portada de Santa Ana, tal vez, tuvo que tomar como fuente de inspiración la portada principal de Consolación.

Por último los dos maestros -padre e hijo- se obligaban a comenzar las obras al día siguiente, lunes 21 de abril, comprometiéndose a no dedicarse, al mismo tiempo, en ninguna otra construcción y a darla acabada, a vista de maestros expertos en la materia, en el plazo de tres

meses. Por todo lo cual el mayordomo les daría, en tres pagas, la cantidad de 60 ducados.

Si estas son las condiciones teóricas de la obra, hoy la fachada en sí, tras las sucesivas reformas, que se le hicieron, presenta un aspecto deplorable. Así, por ejemplo, se elevó el pinón sin cuidarse su cantería; se añadió en su ángulo noroeste una pobre espadaña que viene a --acentuar aún más su torpe porte y sus sillares, al igual que se hizo con todo el muro sur, se blanquearon. Incluso, la misma portada está repintada con un tono ocre fuerte, lo que está enmascarando su apreciable calidad intrínseca. Su esquema nos está evocando una de esas portadas-retablos tan comunes en el renacimiento, en esencia está compuesta por un piso bajo y un ático. En la parte inferior hay un arco de medio punto bajo dintel, flanqueado por dos columnas corintias, --como ordenaba una de las condiciones--, situadas sobre un alto plinto y que soportan un severo entablamento. En el centro del ático una hornacina entre aletones donde se aloja una talla en piedra de la titular de la ermita, en ambas esquinas y coincidiendo con el eje de las columnas un flamero de tradición plateresca y en las enjutas, tanto de la parte inferior como de la superior, pequeños roeles totalmente lisos. Este ático guarda una gran semejanza estilística con el que coronaba la portada del convento viejo de las trinitarias de Alcalá la Real, hoy conservado en el interior del nuevo monasterio. También, como se anticipó, un boceto aproximado, aunque anterior en el tiempo a esta portada de Santa Ana, que podemos clasificar --como del clasicismo de finales de siglo, aunque la estructura del ático nos evoca modelos anteriores manieristas, puede estar en la de Ntra. Sra. de la Consolación, sólo que aquí el diseño está más enriquecido y completado que en el caso que nos ocupa. No olvidemos que una de las condiciones que se le impusieron a los maestros al contratar la obra era que el

hastial debería terminar en una gran cornisa que siguiera la corriente del tejado "...ny mas ny menos que como la que esta fecha y puesta en cima de la portada de...consolacion..." (10). Aunque aquí, como se dijo, el piñón se transformaría, a posteriori, en una línea horizontal; sin embargo, en ambos casos sí que aún subsiste el óculo que remataría el vértice del gablete. Ventana circular en derrame, tanto al interior como al exterior.

Continuando con el análisis del proceso constructivo del nuevo templo a comienzos de 1591 se contrataba la ejecución de los muros perimetrales de la nave, ya estudiados, y el día 10 de agosto de ese mismo año el alarife Sebastián López se comprometía con el mayordomo de la iglesia a abovedar la obra nueva y a tejlarla. El contrato, donde figura como testigo Ginés Martínez de Aranda, refleja, como en los casos precedentes, todos los detalles de la obra a realizar. En resumen se trataba de levantar una bóveda de medio cañón, de losetas y yeso, enlucida por las dos caras y con las siguientes condiciones:

Primero se levantarán 4 arcos -fajones- de dos tercias de ancho -0'56 cms.- y una vara -0'836 cms.- de grosor. Los de los extremos de yeso y ripios y los dos centrales, que coincidirían con los estribos exteriores- se harían como la bóveda, es decir de losetas y yeso.

Una vez abovedada la nave de la iglesia, al contrario de lo normal, se obligaban a hacer el tejado. La cofradía le daría para tal fin las maderas, la clavazón -conjunto de clavos- y las tejas necesarias y los restantes materiales los pondría Sebastián Pérez, quien también haría un arrecife -un camino compacto y empedrado- de acceso al edificio. Por todo lo cual se le abonaría, en tres pagas, la

cantidad de 100 ducados (11).

Con esta última obra quedaba completado, en sus partes fundamentales, el proyecto arquitectónico de la iglesia de Santa Ana. A partir de ahora o bien se harán obras de mantenimiento o de engrandecimiento. En el primer caso tenemos el trabajo contratado el 19 de agosto de 1602 por los albañiles Miguel Lara, su hermano Alonso y Hernán Martínez (12), mediante el cual se comprometían a levantar completo el tejado de la capilla mayor, es decir incluida su estructura lúnea y rehacerlo nuevamente; señalándose que una vez montada la estructura o armazón de madera los maestros deberían de avisar al prioste de la cofradía -ahora quien contrata y paga es la hermandad- y, si no estuviera de hecho e su gusto, lo volverían a hacer de nuevo. El mayordomo le daría todos los materiales necesarios y, en tres pagas, un total de 14 ducados. Creo, y ya lo he apuntado, que sería en este momento cuando se realizaría la delicada cornisa que corona, actualmente, la alberca de la capilla mayor con su deliciosa moldura de ovas y dardos. En el segundo caso -engrandecimiento- tendríamos el coro, situado en alto y a los pies, es de una extraordinaria sencillez.

Finalmente los posteriores trabajos no han hecho nada más que perjudicar el edificio, ya que se trata de diversas dependencias o habitaciones añadidas sin planificación alguna, tanto en su interior -la caja de la escalera de acceso a la torpe espadaña- como, sobre todo, en su exterior, dando lugar a un conjunto arquitectónico caótico y desordenado. Por ello, el día en que todos esos postizos desaparezcan y los muros perimetrales, tras una profunda limpieza de su encalado, nos muestran su verdadera calidad intrínseca y su armoniosa volumetría, nos encontraremos, sin duda, con una iglesia que si bien no podemos afirmar que sea una pieza arquitectónica singular, sin embargo dentro de un tono menor y en su entorno geográfico

co, el templo, en su conjunto, nos puede ayudar a conocer y comprender me  
jor al desarrollo de la arquitectura renacentista en la Abadía y sobre to  
do a profundizar aún más en la trayectoria profesional del gran Ginés Mar  
tínez de Aranda, a quien se debe la mayor parte del edificio.

1. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. 1913. Pág. 231.
2. IBIDEM. Pág. 230.
3. A.H.P.J. Legajo 4591, folios 217-19.
4. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. 1913, Pág. 232.
5. IBIDEM. Págs. 230-32.
6. JUAN LOVERA, Carmen. 1984. Pág. 55.
7. GILA MEDINA, Lázaro. 1984. Págs. 1-3.
8. A.H.P.J. Leg. 4737, folios 16-17 vtº.
9. A.H.P.J. Legajo 4800, folios 95 vtº.-96 vtº.
10. IBIDEM. Folio 96.
11. A.H.P.J. Legajo 4737. folios 168-68 vtº.
12. A.H.P.J. Legajo 4708, folios 220-21.

## C. La Iglesia Parroquial de Carcabuey, (Córdoba).

### C.1. Introducción.

En el ángulo sureste de la provincia de Córdoba se encuentran Carcabuey y la vecina localidad de Priego, justo constituyendo un amplio vértice donde confluyen las actuales provincias de Jaén -con Alcalá la Real-, Granada -con Montefrío- y Córdoba -con estos dos municipios-.

Adentrándonos a hacer un breve bosquejo histórico, diremos que si bien tras su definitiva incorporación a Castilla por Alfonso XI en 1341 -en la misma campaña militar en que se conquistó Alcalá la Real- su situación en el aspecto civil pasó por diversas vicisitudes: primero fueron villas de realengo y después, como se verá, de señorío; sin embargo, desde el punto de vista religioso ambos territorios hubieron de quedar sujetos desde el principio y por mandato del mismo monarca -Alfonso XI- a la jurisdicción eclesiástica de la Real Abadía de Alcalá la Real, que por estas fechas -el monarca- fundaba y que se organizaba siguiendo las directrices y las instrucciones de su viejo amigo y leal consejero, el arzobispo toledano D. Gil Álvarez Carrillo de Albornoz, años después influyente cardenal de la curia vaticana en Aviñón y en Roma (1).

No obstante conviene que hagamos una aclaración previa ya que, si podemos afirmar que de Priego hemos encontrado en los protocolos notariales alcaláinos varios documentos de cierto interés para su historia del arte, no sucede lo mismo con Carcabuey, donde sólo hemos hallado nada más que un único documento, aunque se trata de una pieza de gran interés - pues nos da una gran cantidad de datos claves para estudiar su iglesia parroquial.

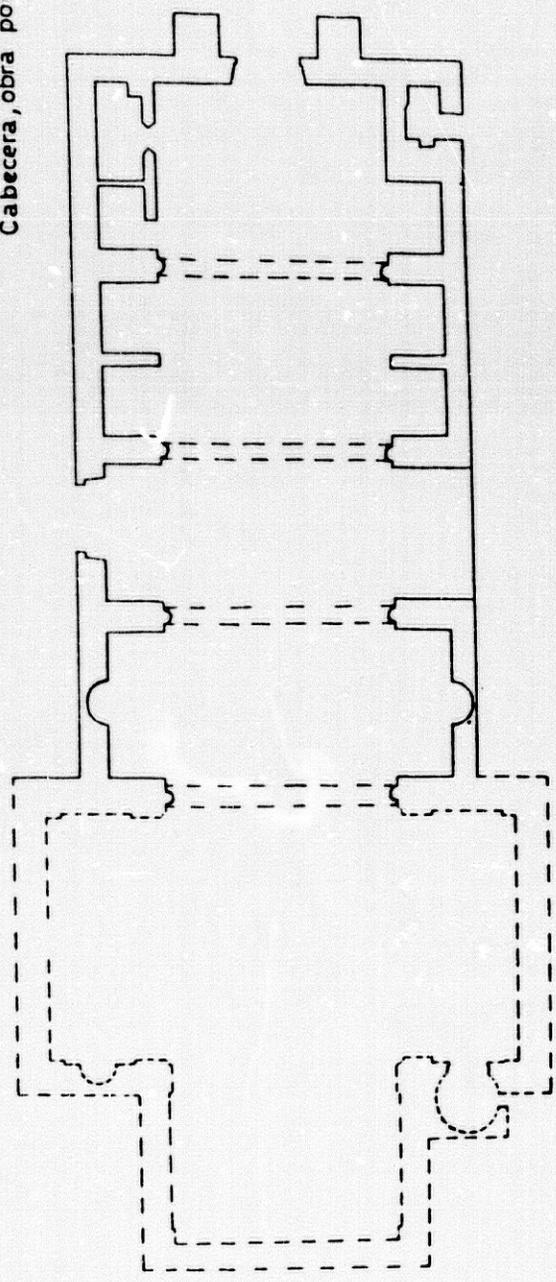
Casi lo mismo sucede con el repertorio bibliográfico que hemos podi

*Planta de la Parroquia de Carcabuey. ( Córdoba )*  
*Parroquia de la Asunción.*

Según: Lázaro Gila Medina

LEYENDA

- Trazo continuo:  
Obra de Martín de Solibar. S. XVI
- Trazo discontinuo:  
Cabecera, obra posterior



lo consultar y comentar, ya que si es abundantísimo para Priego, fruto en su mayor parte del enorme interés que en los estudiosos ha despertado, en los últimos tiempos sobre todo, su amplio conjunto arquitectónico, —mayoritariamente barroco— y su rico patrimonio artístico en piezas ornamentales religiosas; no sucede, en cambio, lo mismo en Carcabuey, a donde este movimiento investigador aún no ha llegado. Y no es porque no exista en esta localidad un amplio campo para el estudioso, pues citándonos al arte religioso y aún dejando al margen la parroquia de Ntr<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. de la Asunción, templo en su mayor parte del siglo XVI, Carcabuey ofrece un conjunto de ermitas, en su mayor parte barrocas, dotadas de importantes piezas ornamentales, tales como Santa Ana, San Marcos, el Calvario, Ntr<sup>a</sup>. Sra. del Castillo, etc., casi todas ellas por estudiar tanto en lo referente a su arquitectura como a sus retablos, pinturas, etc. Sólo la escultura barroca ha sido, en parte, estudiada por el profesor cordobés D. Angel Aroca (2).

También conviene adelantar, a priori, que la actual iglesia de Ntr<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. de la Asunción de Carcabuey no presenta una unidad estilística, ni tampoco es el resultado de aquella primera etapa constructiva, que tuvo como tracista y maestro de las obras a Martín de Bolívar y como aparejadores a su hermano Miguel de Bolívar y a su primo Juan de Alzaga, sino que el templo bolibariano posteriormente y tal vez en diversos momentos ha sido objeto de varias y profundas reformas. Unas veces se haría para engrandecer el edificio, así ocurriría a finales del siglo XVII o a comienzos de la siguiente centuria cuando la cabecera de la iglesia bolibariana se transformó, siguiendo a las iglesias jesuíticas entonces muy de moda, en una cabecera de planta de cruz latina. Si bien aquí no se llegó a conseguir del todo la típica planta de ca-

jón por no aparecer el templo, en su totalidad, inscrito en un rectángulo. Del mismo modo sería en esa reforma cuando se haría el actual abovedamiento de la nave de poniente: una bóveda de medio cañón con lunetos en su base que alojan ventanas -muy utilizada en esta Abadía desde mediados del -- quinientos-. Igualmente en ese momento se levantaría la nave perpendicular del lado del Evangelio, nave que arranca de la segunda capilla de dicho -- sector y que se cubre del mismo modo que la nave principal o de poniente, si bien en la perpendicular no todos los lunetos llevan marcada su ventana, pero donde aparecen en el arranque de los arcos fajones de la bóveda las -- típicas placas recortadas, tan características de Alonso Cano y de toda la escuela granadina.

Incluso pienso que sería entonces cuando se -- reconstruiría o com-- pletaría la torre, utilizando, en este caso, no la cantería que es el mate-- rial predominante en el conjunto bolibariano sino el ladrillo, más liviano, rápido de construir y barato.

Otras obras, en cambio, tuvieron que hacerse por necesidad y así a co-- mienzos del siglo actual se hubo de consolidar todo su testero de poniente cuando, tras dejarse encendidos, durante toda una noche, unos cirios en -- una novena a la Inmaculada, ardió todo el retablo mayor de la cabecera da-- ñando sensiblemente su fábrica (3).

Por último y tras un largo periodo de lamentable abandono, en los úl-- timos años el templo ha sido objeto de una profunda y muy acertada restau-- ración. Así se ha puesto un digno pavimento; se ha pintado todo su inte-- rior de blanco -creo que se tenía que haber intentado el desencalar las -- partes de cantería y en aquellas zonas donde, necesariamente, se hubiera -- tenido que pintar -la bóveda por ejemplo- se tenía que haber establecido un mínimo contraste cromático entre sus paramentos de fondo y sus elemen--

tos nítidamente arquitectónicos como son los arcos fajones.

Luego de la primitiva iglesia bolibariana hoy no nos queda nada más que toda su nave de poniente, con sus capillas-hornacinas, situadas entre grandes estribos interiores; todos sus muros perimetrales hasta la altura de su alberca, la parte baja de la torre y las dos portadas de acceso al templo.

Después de esta breve sinopsis de las distintas transformaciones sufridas por la iglesia alcobitense del quinientos, es el momento de plantearnos un interrogante: ¿era ésta -la iglesia renacentista- un edificio que surgía "ex nihilo"?, es decir, ¿no existía en el mismo lugar otro templo anterior al que éste venía a sustituir?. Evidentemente en esta localidad tuvo que existir un primitivo templo, levantado tras la conquista definitiva del territorio por Alfonso XI. La evolución jurídica de la villa a lo largo de la Baja Edad Media, por su vinculación a partir de 1465 con la Casa de Aguilar, ha sido estudiado por la Profesora D<sup>a</sup>. María Concepción - Quintanilla Raso, quien insiste en la idea, ya apuntada, de que esta localidad con todo su alfoz y su entorno geográfico -Priego, Alcalá la Real y -- Castillo de Locubín- formaron una zona fronteriza importantísima, que los monarcas van a procurar tener bien pertrechada y guarnecida de una manera directa y una vez que su propia debilidad no se lo permita -a partir de la casa de Trastámara- se la van a encomendar a personas de su total confianza. Así con tal fin en 1385 el rey Juan I de Castilla le entregó Carcabucy en régimen de señorío al poderoso caballero Rui Díaz Berrio, pero uno de sus descendientes, el 29 de diciembre de 1465, se lo vendió por 380.000 maravedís a D. Alfonso de Aguilar, Señor también de Priego, a quien le había sido cedido por Enrique II, el 30 de julio de 1370 (4).

Evidentemente aquella hipotética primera iglesia alfonsina, de reducidas dimensiones, una vez incorporada Granada habría que sustituirla por otra nueva, más amplia, capaz y rica para que respondiera con total plenitud a las necesidades espirituales de la población alcobitense, que había ido aumentando considerablemente a partir de ese momento de la "Toma de Granada". Así, por ejemplo, sabemos que en 1530 el número total de vecinos era de 143, -tomando el índice 4'5 tendríamos 643 habitantes-, mientras que 11 años después este censo había aumentado en 67 vecinos más, es decir existirían un total de 210 vecinos o 945 habitantes (5). Ante este hecho el abad D. Juan de Avila, imbuido de su papel de impulsor y patrocinador de obras de arte -lo hemos considerado como uno de los más activos preladados alcalaínos- y sobre todo, consciente de que a él le correspondía ineludiblemente poner todos los medios a su alcance para facilitar y fomentar el desarrollo de la vida cultural y espiritual de los territorios sometidos a su jurisdicción, -contrataría hacia 1540 con Martín de Bolívar, su arquitecto preferido, maestro mayor de las obras de la nueva iglesia abacial y tal vez de las de toda la Abadía, la realización de un nuevo templo, el cual para 1547 debería de estar terminado en sus líneas fundamentales; pues el 17 de junio de ese último año Martín de Bolívar autoriza a su hermano Miguel y a su primo Juan de Alzaga para que pudieran cobrar del mayordomo de la iglesia de Garcabuey la cifra de 207.486 maravedís -553'29 ducados- que aún se le debían de la última tasación que se hizo de las obras de dicha iglesia.

Más no sóloamente Martín de Bolívar nos señala en su poder notarial que aún se le restaba debiendo una importante suma de maravedís, sino que también nos da otra serie de noticias dignas de ser recorda-

das en este texto. Así, en resumen, dice: "... yo fui concertado con ... el abad don Juan de Avila para fazer y edificar la yglesia de la villa - de Cardabuey e sobre el dicho concierto fue otorgada escritura... en la qual... se espreso los maravedis que se me habian de dar... y despues - ... yo me concerté con vos Miguel de Bolibar e Juan de Alçaga canteros -- que la tomaredes a vr<sup>o</sup> cargo la dicha obra... para la fazer e acabar conforme a la escritura e conciertos que yo fizé... e para que vos los suso dichos podais cobrar los maravedis que nos rrestan deviendo ... otorgo... que doy... my poder... a vos los dichos Miguel de Bolibar y Juan de Alçaga para que podais rresçibir de Bartolome Diaz Calante mayordomo... de la fabrica de la dicha yglesia dozientos y siete mill e quatrozientos eochenta e seys maravedis que se rrestan deviendo de la dicha obra conforme a la tasaçion que de ella se fizó... e pagados... podais dar y otorgar carta de pago..." (6).

Es decir, Martín de Bolibar contrataría la obra, pero, tal vez, como al mismo tiempo llevaba a cabo otras construcciones, entre las que sobresale la edificación de la nueva iglesia abacial alcalaína -iniciada a comienzos de la quinta década del quinientos- le encomendaría a su hermano Miguel y a su primo Juan de Alzaga, sus aparejadores de más confianza, la delicada tarea de llevar a buen puerto la terminación del nuevo templo parroquial alcobitense.

Además en el documento en cuestión hay una serie de puntos que no quedan claros: En primer lugar el sistema o la fórmula cómo se concertaron Miguel y Juan con Martín de Bolibar para hacer la obra, ¿les fué dada a destajo o a jornal?, del documento parece deducirse que fue de la primera manera propuesta, que era muy normal y usual, pues dice: "... e despues yo me concerté con vos Miguel de Bolibar y Juan de Alçaga cantero --

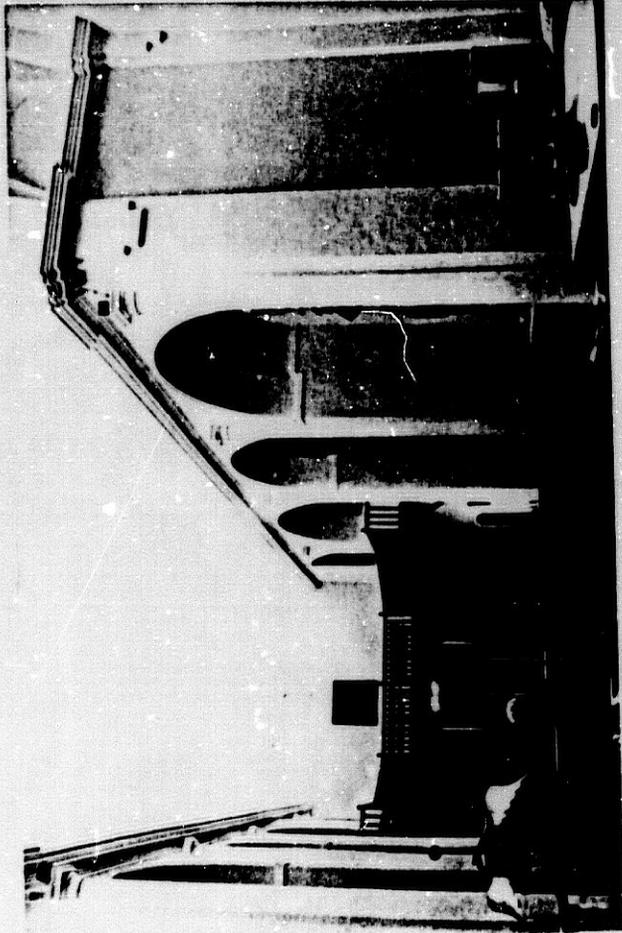
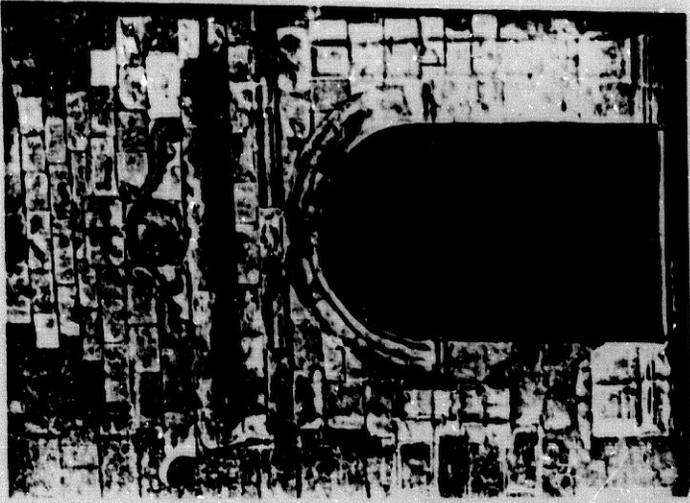
que tomados a vr<sup>o</sup>. cargo la dicha obra...". No obstante sea de una manera u otra, la supervisión de la buena marcha del proyecto edilicio correría, en todo momento, a cargo de Martín de Bolívar, quien, de vez en cuendo, tendría que desplazarse a Carcabuey con tal fin. En segundo lugar, ¿sería, realmente, Martín de Bolívar el autor de las trazas y el que fijó todas las condiciones para edificar tal iglesia?, a este respecto tenemos que decir que el registro notarial en cuestión no nos señala nada en concreto, pues dice: "... fui concertado con el abad don Juan... para fazer y edificar la yglesia de cartabuey...". Sin embargo una serie de hechos nos llevan a afirmar que también las trazas y las condiciones de este templo son obra bolibariana, ya que el tipo de planta, que a continuación se analizará más detalladamente, es de las que él emplea, los alzados -- muy transformados por las reformas posteriores-- también, la portada lateral sur e incluso la de poniente responden a unos diseños característicos de Martín de Bolívar. Creo que aquí podría suceder lo que en la parroquia de Moclín, para cuya capilla mayor y sacristía dió Martín de Bolívar las trazas y las condiciones en 1551, posteriormente se le adjudicó la ejecución material del proyecto y a partir de este momento ya en ningún documento se dirá que él había sido el creador del diseño que estaba materializando y así cuando en octubre de 1551 presenta fiadores de la obra dice textualmente que él "... a tomado a su cargo de hazer..." (7). Incluso, como hemos visto, no son estos los únicos proyectos bolibarianos, sino que tenemos documentados otros más.

Tal vez sea esta ausencia de documentos una de las razones que nos puedan explicar el hecho de que, hasta ahora, hayan sido muy pocos los estudiosos de este templo. Es más, esta iglesia nos puede servir de ejemplo para justificar y demostrar la apreciación que hemos hecho, al hablar de la iglesia mayor alcaláña, sobre la fiabilidad que hay que dar al gran -

"Diccionario" de Don Pascual Madoz, pues, a veces, algunas noticias e informaciones que nos suministra hay que tomarlas con cierta reserva. Tal sucede con el templo que nos ocupa, del que afirma que se compone de 3 -naves (8), cuando en realidad tiene nada más que una única nave.

### C.2. Estudio artístico del templo

Analizando detenidamente el edificio, tenemos que comenzar recordando que Martín de Solívar trazaría una iglesia de planta rectangular, formada por una cabecera cuadrada o algo rectangular, -que tal vez no se distinguiría en planta sino en alzado y que fue sustituida a posteriori- y una nave de poniente con 23'6 metros de larga -añadiéndole la actual cabecera el templo alcanza los 34'6 metros-. La nave está constituida por cuatro tramos, aunque no presentan todos la misma longitud, sino que esta va aumentando desde el más inmediato a la cabecera hasta el de los --pies. Los tramos se cubrirían en un principio o bien con cubierta abovedada a la "antigua" tal vez de medio cañón o vaida o, lo más probable, -con una bóveda de crucería más o menos compleja, -me inclino por esta segunda solución que era la más querida por Martín de Solívar, así la esta ba utilizando en esos mismos momentos en el templo abacial alcalaíno y -de nuevo las volvería a utilizar en las cabeceras de las parroquiales de Moclín e Illera-. La separación de tramos vendría marcada por tres arcos perpiaños, más el toral de acceso a la capilla mayor, con característi--cas de arco de triunfo. Los arcos sobre unos delicados entablamentos, colocados sobre unas deliciosas columnas toscanas, que aún subsisten, adosadas en las caras fronteras de los estribos laterales. Una gran cornisa -no la actual- circundaría todos los entablamentos de las 8 columnas y marcarían la separación entre los muros y los arranques de las cubiertas.



Nave y portada meridional de la iglesia de Carcabuey, Córdoba.

Aún dentro de la nave merece reseñarse, como obra primitiva, el que cada tramo aparezca circunscrito lateralmente por un gran vano de medio punto, bajo el cual se abre una hermosa capilla-hornacina a cada lado, algunas de las cuales, en especial, las de los pies del templo han sido aprovechadas en su parte alta para agregárselas al coro y en su parte baja o bien para originar otras dos pequeñas capillas o bien para crear otras dependencias como el baptisterio, la escalera de acceso al coro, etc. Todas estas capillas-hornacinas se cubren con una sencilla bóveda de medio cañón, marcándose la separación entre la cubierta y el muro a través de una simple moldura en forma de listel.

La nave de la iglesia bolibariana quedaría completada con una sencilla torre rectangular, que está situada, como es lo normal, en el ángulo noroeste del templo, torre de reducidas dimensiones, pues su caja, donde se aloja una escalera de ida y vuelta, tiene 1'8 mts. x 1'2. Precisamente este tipo de torre de estructura y porte tan sencillo es muy frecuente en tierras de la Abadía, primero durante el pontificado de D. Juan de Avila y el tutelaje artístico, más o menos directo, de Martín de Bolívar, su arquitecto. Así, por ejemplo, este mismo tipo de torre aparece en la iglesia de San Pedro de Castillo de Locubín, mostrándonos, precisamente, en su cara oeste el escudo de D. Juan de Avila, su comitente y posteriormente, en las últimas décadas del quinientos, siendo abad D. Maximiliano de Austria y Ginés Martínez de Aranda, su arquitecto preferido, de nuevo se volverá a utilizar, guiados, tal vez, por la racionalidad en los gastos edilicios, para la nueva torre que se haga a la parroquia de Santo Domingo de Silos o a la ermita de San Juan.

La capilla mayor primitiva sería cuadrada o algo rectangular, en los

muros laterales llevaría una amplia ventana con arco de medio punto, con varios bocelos recorriendo todo su intradós, lo que le proporcionaría un fuerte acento gotizante, -este tipo de ventana aparece con bastante frecuencia en la cabecera de algunas iglesias bolibarianas, así sucede en Moclín o Illora-. Se cubriría con una bóveda de crucería estrellada, cuyos haces de nervios arrancarían de ménsulas y exteriormente en cada esquina llevaría un contrafuerte.

También merece destacarse que el paramento mural del interior del templo es de muy buena cantería, aunque hoy aparece enlucido y encalado en todo su conjunto.

Antes de analizar el exterior del edificio conviene que volvamos a reflexionar sobre el tipo de planta utilizada por Martín de Solibar. Hemos hecho referencia a que se trata de una estructura rectangular -un verdadero cajón en el sentido estricto del término-, aunque sin crucero y cabecera destacados en planta; sin embargo hay una importante nota como es la aparición de esas grandes capillas-hornacinas laterales, marcadas y sustentadas por robustos y altos estribos o machones que no quedan adosados al exterior del muro perimetral sino que están incluidos dentro del perímetro general del edificio. Por ello pienso que la nave del templo de Carcabuey está más cerca del modelo jesuítico, que tanto éxito alcanzaría en la siguiente centuria, que de la simple iglesia rectangular de tradición gótica o mudéjar, que es el caso de la ermita de Santa Ana o de la parroquia de Illora.

Al exterior, igualmente, sobresale a primera vista la calidad de sus muros de cantería y de aparejo isódomo -el más usual en toda la Abadía-. El tejado a dos aguas, si bien no está todo él unificado a la misma altura sino que existen dos niveles, el primero lo forma el tejado

que cubre el espacio de las capillas-hornacina y el segundo el de la nave en sí, este escalonamiento de las cubiertas exteriores es algo también muy frecuente en la zona que nos ocupa. Siendo también muy usual el que en el murete en que descansa la bóveda, en el arranque de la misma y, claro está, por encima de la cornisa que señala, interiormente, la separación entre la bóveda y el machón o estribo se coloquen ventanas dentro de lunetos. Tal es el caso de la parroquia de San Pedro de Castillo de Locubín, **aquí es circular** o bien apaisada con arco escarzano y grandes aletones a ambos lados de la ventana, como sucede en la iglesia de Carcabuey. En total tiene 8 ventanas -2 por cada tramo- en la nave del templo; sin embargo todas ellas están cegadas por lo que este sector del edificio, al igual que le sucedía a la ermita de Santa Ana, está falta de luz, pues sólo la recibe nada más que a través de una ventana semi circular situada encima de la portada de poniente.

Volviendo de nuevo al análisis del exterior diremos que el templo tiene dos entradas, una situada en su flanco sur y coincidiendo con la segunda capilla-hornacina y la segunda en el hastial de poniente. La primera decora su exterior con una portada típicamente bolibariana, -aunque su estado de conservación es realmente lamentable-; se trata de un arco de medio punto entre pilastras toscanas, un entablamento muy sobrio, por encima y en el centro un clipeo entre dos aletones con el escudo del patrocinador de la obra, D. Juan de Avila, y rematando el círculo y todo el conjunto una sencilla cruz florenzada de tradición medieval. Este diseño, casi con los mismos elementos, lo emplea Martín de Bolívar en la iglesia abacial alcalaína, concretamente en la capilla colindante con la puerta de acceso al coro; pero es que, incluso, el diseño de la portada de poniente de dicho templo alcalaíno es muy similar a ésta de Carcabuey, sólo que aquel modelo está mucho más enriquecido.

Si esta portada lateral de Carcabuey la podemos clasificar como típicamente manierista, aunque con algunos resabios platerescos como es su coronación o remate, la -portada- que adorna su entrada de poniente es de una gran sencillez y sobriedad, un arco de medio punto entre pilastras cajeadas; un sencillo entablamento; en las enjutas unos pequeños discos lisos y coronando sus esquinas, justo por encima del eje de las pilastras, pequeños pináculos. A primera vista da la impresión de que el modelo de esta portada es posterior a la obra bolibariana; sin embargo cuando se observa detenidamente su composición y se compara con otros trazados de Bolívar, sin mucho riesgo se le puede atribuir también él de esta portada, donde repite, con mayores proporciones y más enriquecimiento -por ejemplo los pináculos de las esquinas- el encuadre que utiliza para las ventanas de la cabecera de Illora.

Curiosamente esta portada de los pies, al igual que su homónima de la iglesia abacial alcaláina, va situada entre los dos contrafuertes de entibo de la nave de la iglesia -los únicos que quedan al exterior en la planta del templo- y, como en la iglesia mencionada, fueron, muy a posteriori, unidos en su parte superior por un gran arco carpanel, rematando el conjunto un piñón. Creo que tal obra, realizada a base de ladrillo y mortero -al igual que la última parte de la torre y su cuerpo de campanas-, se haría a finales del siglo XVII o comienzos del XVIII, cuando se llevó a cabo la gran remodelación general del templo.

Finalmente si tuvieramos que hacer una valoración del edificio dentro del conjunto de templos edificados coetáneamente en la antigua Abadía alcaláina, este destacaría por su originalidad, que tiene su apoyo en dos razones básicas: primero porque conocemos su autor y sus ejecutores materiales y en segundo lugar porque, pese a que haya sido alterada su fisonomía

nomía en algunas de sus partes -por ejemplo, su cabecera- la nave del edificio con sus grandes capillas-hornacinas entre altos y robustos - estribos, el doble nivel de altura para los tejados -uno para la dicha nave y otro para las capillas laterales-, así como la existencia de ventanas bajo lunetos en la base de la bóveda -motivos todos ellos que se repiten en otros templos de la jurisdicción abacial- nos están indicando, como se comentó en la introducción a este trabajo- la posible existencia de una escuela de arquitectura renacentista en esta comarca que puede tener su origen en el gran Martín de Bolívar y que, - entre otras, estas notas citadas pueden ser algunas de sus connotaciones y características más genuinas.

1. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. Página 234.
2. AROCA, Angel. 1986. Páginas 18-19.
3. Debo esta noticia al Cura Párroco de esa localidad D. Rafael Serrano Ortiz.
4. QUINTANILLA BASO, M<sup>ra</sup>. del Carmen. 1979. Página 115
5. IBIDEM, página 225.
6. A.H.P.J. Legájo 4557. Folios 495-495 vt<sup>o</sup>.
7. A.N.G. Sección Histórica. Protocolos de Moclín. Sala IV. Escri bano Alonso Vázquez. Folios 808-809 vt<sup>o</sup>.
8. MADOZ, Pascual. 1846. Tomo V. Página 544.

D. La Portada lateral de la Parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.

D. 1. Introducción.

Una de las iglesias más hermosas y originales del conjunto arquitectónico priegueño, donde no todo es barroco dieciochesco sino que también existe un importante grupo de edificios renacentistas, tanto civiles como religiosos, es, sin duda, la Parroquia de la Asunción de Priego, tradicionalmente conocida como la Iglesia Mayor.

El templo, necesitado de un estudio profundo y detallado -el más completo hasta ahora lo han realizado el profesor D. Manuel Pelaez del Rosal y D. Juan Rivas Carmona (1)-, está situado en el casco histórico de la ciudad, a las puertas del interesantísimo barrio medieval de la Villa y fue considerado a lo largo de los siglos como el segundo en importancia de toda la Abadía, después del Templo-Madre de la Mota.

La iglesia, mimada y protegida por los abades, los feligreses y los señores de la villa -conquistada la localidad en 1341, fué cedida en 1370 a la Casa de Aguilar y elevada a marquesado en 1501 (2)- ha tenido la gran fortuna de que su interesante patrimonio artístico en piezas ornamentales, tales como retablos -el mayor es una obra clave del renacimiento-, pinturas, orfebrería, etc., haya llegado, casi en su totalidad, a la actualidad.

El edificio nos ofrece una planta de salón con tres amplias naves y una hermosa cabecera con una profunda capilla mayor rectangular. Las naves, separadas por arcos apuntados que descansan en lisos pilares poligonales, se cubren con armaduras de madera, ocultas, desde mediados del siglo XVIII, tras las actuales y pesadas bóvedas barrocas, que le están quitando diafanidad y elegancia al interior. Y en el ángulo noroeste del templo se levanta airosa una singular torre, por su acento militar, construida, igualmente, en tiempos del abad D. Juan de Avila, cuyo escudo campea por encima de la portada de acceso a la misma.

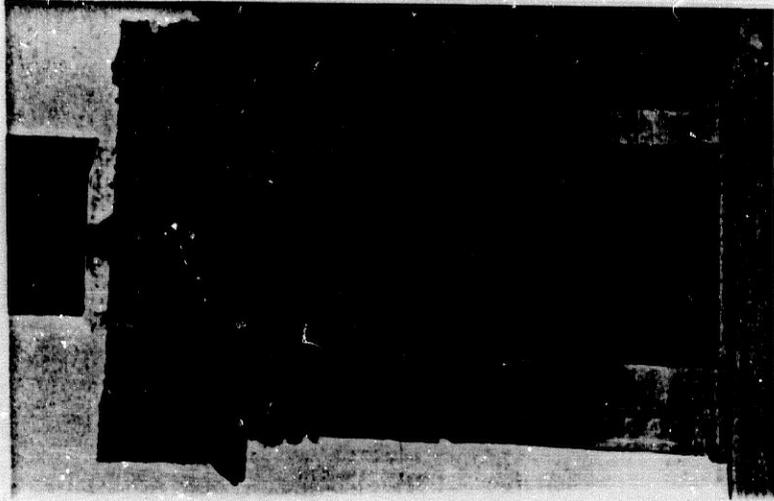
Nos encontramos, como ya se apuntó, con un modelo de iglesia de tradición gótico-mudéjar, que alcanzó un gran desarrollo en Andalucía a finales del siglo XV. Ignoramos quien fue el autor de las trazas -aunque el profesor Peláez del Rosal piensa que hubo de existir una fábrica anterior a esta gran iglesia (3)-; tal vez haya que pensar de nuevo en el gran Martín de Bolívar, el arquitecto predilecto del promotor de las obras del templo, el abad D. Maximiliano de Austria. Aunque en esta localidad, en concreto, por su gran magnitud, tamaño y porque desarrolló una fecunda actividad constructiva, tuvo que existir "in situ", una importante nómina de canteros, alarifes, si no naturales del lugar, sí, al menos, vecindados y vinculados a la misma; -tenemos documentados algunos a finales del siglo XVI, como un tal Pedro de Alcalá -quizás el apellido sea toponímico-, maestro mayor de las obras de esta iglesia de la Asunción (4) y a principios del siguiente a Alonso González, consuegro de Ginés Martínez de Aranda (5).

#### D.2. La portada en sí.

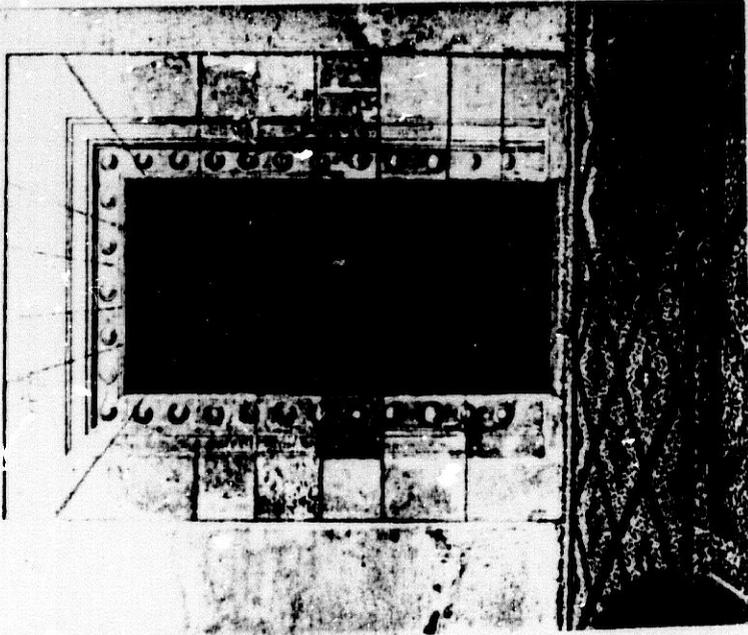
Sea cual fuere la posible intervención de Martín de Bolívar en esta hermosa fábrica parroquial -tal vez con el tiempo podamos desvelar tan interesante incógnita-, lo que sí podemos garantizar es que esta portada -la lateral sur- es un diseño típicamente bolibariano. Además, por fortuna, -uno de los mejor conservados y de más subida calidad. Abierta en dicho muro -en la nave de la epístola-, pone en comunicación la iglesia con una de las plazuelas más íntimas y recoletas de toda la localidad: la de Santa Ana; -donde se encuentra, desde hace algunos años, la original fuente que en 1567 contrató el maestro de cantería Juan de Riaño por 150 ducados para la Carrera del Aguila (6).

Se concibe como un esbelto y elegante arco de triunfo de un solo vano y ático. El arco de medio punto, muy sencillo, está flanqueado por finas pilastras cajeadas, que llevan en su fuste el motivo decorativo típico de Bolívar, a saber los pequeños círculos. En las albanegas medallones con -

PORTADAS BOLIBARIANAS



En la Asunción de Priego de Córdoba



En el Hospital Real de Granada

bajorrelieves: en él de la izquierda el busto de San Pedro, muy deteriorado, y San Pablo en él de la derecha, mejor conservado. En el entablamento no hay nada digno que resaltar y coronando el conjunto un sencillo medallón, entre finas aletas, con el escudo del gran abad D. Juan de Avila, -rematado por una cruz florenzada y en las esquinas, coincidiendo con el capitel de las pilastras, pequeños pináculos renacentistas.

Como hemos visto, este modelo bolibariano nos lo hemos encontrado, -con algunas ligeras variantes, en otros varios lugares de la jurisdicción abacial, como en la capilla mayor de Moclín, en la portada de poniente de de la iglesia mayor alcalañina -sólo que aquí el esquema básico está mucho más enriquecido- y en la portada lateral de Carcabuey, que, aunque es de todas la peor conservada; sin embargo, es la más semejante a ésta de -Priego, hasta el punto que debió de ser su precedente más inmediato, si -bien no tiene tanta elegancia y armonía de proporciones. Así pues creemos que la portada de Priego la podemos considerar como el más completo y ejemplar diseño manierista de Martín de Bolívar, tal vez la última materialización de un mismo tipo de modelo que el artista había ido perfeccionando a lo largo de su carrera profesional en tierras de la Abadía.

## N O T A S

1. PELAEZ DEL ROSAL, Manuel. Y RIVAS CARMONA, Jesús. 1986. Páginas, 279-331.
2. QUINTANILLA RASO, María C., 1979. Páginas, 59, 147 y 188.
3. PELAEZ DEL ROSAL, Manuel. 1976. Página, 2.
4. A.H.P.J. Legajo, 4732. Folios, 49-50.
5. A.H.P.J. Legajo, 5746. Folios, 30 vtº.-33 vtº.
6. A.H.P.J. Legajo, 4666. Folios, 136 vtº.-137.

## E. La Parroquia de San Pedro Apóstol de Castillo de Locubín.

### E.1. Introducción

De la villa de Castillo de Locubín, situada a muy pocos kilómetros al norte de Alcalá la Real, podemos decir que, a partir de la Baja Edad - Media, su historia corre paralela a la de esta gran ciudad, a la que estuvo vinculada desde el año 1341, en que ambas localidades fueron conquistadas por Alfonso XI -primero se conquistó Castillo de Locubín, como paso previo a la conquista de Alcalá la Real, pues por Castillo le tenían que llegar a los ejércitos reales las vituallas necesarias para resistir el largo asedio y el ataque a la Mota alcalaína- (1). Y en esta situación de dependencia jurídica va a permanecer hasta 1835; si bien, durante algunos momentos, fue de realengo o de señorío (2).

No obstante ese paralelismo histórico no implica, necesariamente, una total identidad, pues muchas veces la intrahistoria de muchos de estos anejos es tan rica y fecunda en hechos y acontecimientos como la de la misma "metrópoli". Este puede ser el caso de Castillo de Locubín y hemos llegado a esta conclusión después de haber revisado detenidamente - sus ricos protocolos del Archivo Histórico Provincial de Jaén, en donde se nos confirma que las actividades mercantiles, agro-ganaderas, sociales, etc., en estas fechas que nos ocupan, hubieron de alcanzar un alto grado de diversificación y volumen económico.

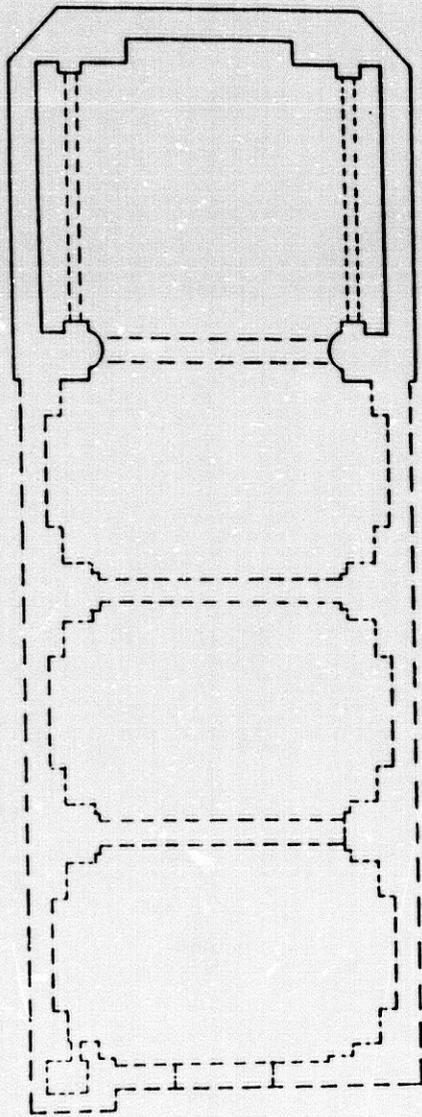
No vamos a entrar aquí a analizar, desde el punto de vista histórico, el periodo en cuestión. Ello se sale de los límites, previamente establecidos; solamente queremos insistir en el hecho de su vinculación, - tanto en lo civil como en lo eclesiástico a la Ciudad de la Mota, lo que va a condicionar que todas las obras públicas, tanto de un signo como - del otro, tendrán por patronos o comitentes al Abad o al Cabildo Municipal según el caso.

PLANTA DE LA IGLESIA DE S. PEDRO APÓSTOL. CASTILLO DE LOCUBÍN (JAÉN)

(SEGUN LAZARO GILA MEDINA)

LEYENDA:

- Trazo continuo: cabecera, traza de Alonso Barba, 1575.
- Trazo discontinuo: resto de la iglesia, finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Torre de mediados del siglo XVI.



N — S

0 2 4 8

## E.2. Estado de la cuestión y algunos interrogantes previos.

Así pues sería la Iglesia de Alcalá la Real la obligada a dotar a la localidad de una parroquia -el edificio religioso por excelencia- capaz de atender, con total desahogo a la feligresía castillera. En este sentido, a priori, podemos decir que, los responsables de llevar a buen puerto esta ineludible obligación, cumplieron con creces su cometido; ya que el templo de S. Pedro Apóstol, construido durante gran parte del siglo XVI y las primeras décadas del siguiente, es una obra de fábrica de evidente calidad. Y ello, pese a que la guerra civil le --- afectó profundamente al perder en la contienda no sólo la mayor parte de sus piezas ornamentales, como retablos, imágenes, pinturas, etc., sino que, incluso, la misma estructura arquitectónica del edificio se vió, profundamente, dañada, por lo que tuvo que ser sometido, después de la guerra, a un vasto proyecto de restauración.

Sin embargo, no son estos los únicos reveses sufridos por el hermoso templo castillero en el presente siglo, sino que en la actualidad su interior ofrece un estado deplorable, pues todo él -muros, arcos, pilastras, etc., ha sido pintado con la más variada gama de colorines, sin ningún criterio estético y sin respeto alguno a su noble cantería.

Más, por otro lado, no es éste el único edificio religioso existente en Castillo de Locubín, sino que o bien la devoción popular o la iniciativa del Abad hicieron surgir otros varios, la mayoría ya desaparecidos, tales como la ermita de Jesús Nazareno, aún subsiste aunque - muy transformado-, la de San Antonio o la de la Inmaculada, algunas de ellas verdaderas iglesias. Así debió de suceder con ésta última, -en -- gran medida obra del gran Ginés Martínez de Aranda-, hasta el punto que cuando, a petición del Abad D. Pedro de Moya, los canuchinos deciden -- fundar en Castillo de Locubín, aceptaron esta ermita para su iglesia -

conventual (3).

Edificaciones religiosas que, en definitiva, al igual que la nueva iglesia parroquial, se construirían a partir del siglo XVI, cuando, tras la conquista de Granada, la difícil vida de estos núcleos de población de la frontera empieza a normalizarse. Mientras tanto, es decir desde el mismo momento de la conquista de la villa en 1341 y hasta, aproximadamente, 1535 en que se iniciarían las obras de la actual iglesia, debió de existir un primitivo templo de reducidas dimensiones, aunque lo suficiente para satisfacer las necesidades espirituales de su limitada población.

El gran incremento de vecindario que experimentó esta zona a partir de la conquista de Granada y tras la regularización de la vida ciudadana, insisto en ello, impulsarían al Abad D. Juan de Avila a reemplazar el viejo templo medieval por otro nuevo más acorde con las crecientes exigencias sociales y que seguirá los gustos artísticos imperantes en ese momento. Así pues, nos encontramos aquí con otro proyecto edilicio que tuvo como patrono y promotor a este gran Abad de origen abulense, a cuyo celo pastoral se deben gran número de obras de arte en toda la Abadía. Hasta tal punto que lo podemos comparar con su paisano, también era de Avila, el prelado jiennense D. Alonso Suárez de la Fuente el Sauce, quien gobernó la diócesis durante algunos de los años del pontificado de D. Juan de Avila en Alcalá la Real y que ha pasado a la historia de Jaén con el nombre del "obispo constructor". Pues ambos impulsaron con denodado entusiasmo la labor edilicia en sus respectivas diócesis y el enriquecimiento de sus templos con las más variadas obras de arte.

No obstante, antes de adentrarnos a analizar con todo detalle el templo en sí, hay que advertir que el edificio actual es fruto de un largo proceso constructivo, el cual, aproximadamente, va desde 1535 en que se iniciaron las obras de sustitución o enriquecimiento del viejo templo,

hasta el año 1632 en que Juan de Aranda y Salazar lo concluye con la edificación de la nave de la iglesia. Si bien, muy posteriormente, ya adentrado el siglo XVIII, se le añadiría una capilla cuadrada a cada lado de la capilla mayor por lo que, en la actualidad, la cabecera ofrece una clara macrocefalia y la planta general del edificio presenta una pseudo-cruz latina al tener el brazo de levante muy poco desarrollado.

Este largo proceso constructivo, de casi 100 años de duración, no implica necesariamente que, durante todo él, la actividad edilicia fuera continuada; evidentemente no es así, sino que por muy diversas razones, de entre las que sobresale, la misma manera de programar la edificación del templo, hubo también largos periodos de inactividad.

La iglesia presenta muchos interrogantes, no sólo en cuanto a los distintos maestros que en ella intervinieron sino, incluso, en lo relativo a la cronología de las distintas partes del edificio. Pero de todos ellos el fundamental y clave sería ¿qué se pretendía cuando se iniciaron las obras hacia 1535?, ¿acaso enriquecer la fábrica del viejo templo, allí existente, con la construcción de diversas dependencias, tales como la torre, aunque se terminó posteriormente?, o ¿tal vez la idea del abad D. Juan de Avila era la de construir un nuevo templo, ajeno totalmente al anterior, aunque las adversas circunstancias no lo hicieron posible nada más que en el cuerpo bajo de la torre, pues el maestro de cantería, Simón Pérez, en quien se remató la obra no cumplió lo acordando, -- por lo que la Iglesia procedió judicialmente contra él?.

La aceptación de una u otra hipótesis no resulta nada fácil; sin embargo una serie de indicios nos llevan a inclinarnos por la primera. Es decir la del enriquecimiento paulatino del templo, sustituyendo sus distintos sectores por otros nuevos, lo cual nos daría como resultado fi--

nal el encontrarse con un templo totalmente nuevo.

Así pues, si observamos las distintas partes que lo conforman, tenemos que la más antigua es, como se ha señalado, el cuerpo bajo de la torre; hacia 1575 se iniciaron las obras de la capilla mayor, traza y diseño del gran arquitecto jiennense Alonso Barba. Esta obra no tenía como fin sustituir a otra anterior, sino que se trata de una dependencia nueva para añadir a la nave primitiva. Por último y algo avanzado el siglo XVI, el arquitecto castillero, después gran maestro del barroco jiennense, Juan de Aranda y Salazar se obligaba a edificar la actual nave de la iglesia, desde los cimientos y derribando todo lo anterior. El documento en cuestión publicado hace algunos años por el profesor Martín Resales (4) y en el que se incidirá posteriormente, es bastante explícito pues no hay duda alguna de que se trata del actual cuerpo de la iglesia y en sustitución de otro primitivo.

El problema ahora está en saber a qué momento correspondía la nave que se iba a derribar: pues o era de la iglesia bajomedieval o de una hipotética nave hecha en tiempos de D. Juan de Avila. De nuevo nos vuelve a salir el doble interrogante que ya nos hemos planteado, habiéndonos inclinado por la primera solución.

Además abona esta idea el hecho de que al no disponer la fábrica parroquial de Castillo de Locubín de los medios económicos suficientes para afrontar la edificación continuada y total de un nuevo templo -en varias ocasiones su mayordomo tuvo que recurrir, previa licencia del Abad, al préstamo- así de esta manera le sería mucho más llevadera y fácil la materialización de cualquier proyecto constructivo. Siendo el resultado final, como ya se ha apuntado, igualmente, el mismo; es decir, el lograr un templo totalmente nuevo.

De este modo, podemos decir que, hoy por hoy, la gran mayoría de los interrogantes que nos planteaba el sufrido templo castillero, en gran medida y al menos en conjetura, han quedado solucionados. Más no sólo ha sido labor nuestra, sino que esta iglesia en los últimos tiempos ha sido objeto de varios estudios.

Comentándolos, brevemente, diremos que el primero, incluido en un pequeño libro de la Srt<sup>a</sup>. Concepción Castillo Castillo sobre esta localidad, carece de todo interés, pues se limita a recoger las noticias y datos aportados por investigadores anteriores (5). En 1980 la Srt<sup>a</sup>. Carmen Juan Lovera, en un pequeño artículo sobre "Aportaciones de Castillo de Locubín a la arquitectura del Siglo de Oro", entre otras muchas cosas, afirmaba, sin aportar fuente documental alguna, que Ginés Martínez de Aranda dejó su huella en la iglesia castillera (6). Pocos años después, el profesor D. Pedro Galera Andreu hacía un sucinto, pero muy interesante, estudio formal del edificio, encuadrándolo dentro del ámbito artístico alcalaíno (7). A continuación, en 1984, basandome en los protocolos notariales, publiqué un pequeño artículo, donde analizaba los momentos más importantes de la construcción de la capilla mayor (8) y por último en 1985, el, ya citado, profesor D. Francisco Martín Rosales nos ofrecía, en un sencillo trabajo de programa de fiestas, una gran cantidad de noticias sobre la edificación del cuerpo de la iglesia (9).

Con todo ello, hemos podido establecer las distintas etapas de la construcción del edificio; a partir de ahora todos los hallazgos documentales que se puedan aportar nos ayudarán a enriquecer y completar nuestro conocimiento sobre dichos periodos, en los cuales aún hay bastantes lagunas.

### E.3. Estudio histórico-artístico del monumento.

El templo, excluyendo las capillas añadidas en el siglo XVIII en la

cabecera, nos ofrece una planta rectangular de una sola nave. Una planta de cajón si se prefiere, -de 34'03 metros x 9'3-, muy simplificada, -- pues la cabecera, típica de estas estructuras -capillas-hornacias añadidas al crucero- aquí están mínimamente desarrolladas.

Dos partes se advierte, con toda claridad, en su interior, por un lado la nave o cuerpo de la iglesia -de 24'4 metros de larga-, dividida en tres tramos, cubierta con una bóveda de medio cañón con lunetos y en cada uno de ellos una ventana circular u ojo de buey. Los arcos fajones descansan en unas sencillas pilastras arquitrabadas, estando todas ellas unidas por una gran cornisa, que señala el comienzo de la bóveda. A ambos lados, en los muros perimetrales y entre los estribos exteriores de las pilastras, pequeñas capillas-hornacias -3 a cada lado- y que, al igual que sucede en el cuerpo de la iglesia abacial alcalaína, desarrollan en su interior otro arco escalonado.

La capilla mayor, que muy bien puede desempeñar el papel de crucero al ir el presbiterio situado en un hermoso arco abierto en su testero, es una pieza de gran interés. El acceso desde la nave se efectúa a través de un arco toral doble, arrancando, igualmente, de pilastras, pero éstas llevan adosadas en su frente una semicolumna toscana. En sus laterales norte y sur se abren sendas capillas-hornacias, de muy reducidas dimensiones, mientras que en él de levante se abre el gran arco, ya citado; más corto que las capillas laterales, aunque más profundo, donde va el presbiterio y antiguamente un retablo. Se cubre la capilla mayor con una deliciosa cúpula sobre pechinas, decoradas con pequeños triángulos moldurados, mientras que el interior de la media naranja lo hace con una serie de nervios cruzados formando pequeños rombos. Estos motivos geométricos, junto con las deliciosas ménsulas que cuelgan bajo los arcos to-