creative commons
LICENSE 3.0 UNPORTED.

La capilla mayor y el crucero de la iglesia de San Jerónimo de Baza

The chancel and transept of the church of San Jerónimo de Baza

Juan Manuel Segura Ferrer | César Valero Segura
seguraferrer@hotmail.com | csar.vale@gmail.com
Grupo de investigación "Metodología y documentación para el estudio del Patrimonio Histórico Andaluz" (HUM-286). Universidad de Granada | Colegio Público "Sagrado Corazón de Jesús", Lorca (Murcia)

Recibido: 15 de noviembre de 2015 · Revisado: 6 de mayo de 2017 · Aceptado: 28 de mayo de 2017

Resumen

La cabecera de la iglesia de San Jerónimo, obra destacada de la transición de la arquitectura tardogótica al Renacimiento en Andalucía Oriental, se levantó en el segundo lustro de la década de los años treinta del siglo XVI, tras el gran terremoto que sufrió la ciudad de Baza. Será en los siglos XVII y XVIII cuando finalice la construcción del templo tras el levantamiento de su única nave, fachada principal y capillas laterales.

Palabras clave: Arquitectura religiosa; Tardogótico; Renacimiento.

Identificadores: San Jerónimo (Baza); Gibaja, Rodrigo de; Covarrubias, Alonso de.

Topónimos: Baza (Granada); España.

Periodo: Siglo 16.

Abstract

The head of the church of San Jerónimo, a remarkable work of the transition from the late Gothic architecture to the Renaissance in Eastern Andalusia, rose in the second luster of the thirties of the sixteenth century, after the great earthquake that suffered the city of Asset. It will be in the seventeenth and eighteenth centuries when the construction of the temple is finished after the lifting of its only nave, main façade and side chapels.

Keywords: Religious architecture; Late Gothic; Renaissance.

Identifiers: San Jerónimo (Baza); Gibaja, Rodrigo de; Covarrubias, Alonso de.

Place Names: Baza (Granada); Spain.

Period: 16th. Century

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

Segura Ferrer, J. M., Valero Segura, C. (2017). La capilla mayor y el crucero de la iglesia de San Jerónimo de Baza. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada,* 48: 51-71.

Introducción

Tras el terremoto de septiembre de 1531 la ciudad de Baza quedó asolada y la mayoría de sus iglesias parroquiales y conventuales en ruinas, incluida la del monasterio de San Jerónimo. El conjunto monacal debió quedar destruido por completo, tal y como indica una de las peticiones enviadas a la Corte (Olivera, 1995: 98).

Pasado el gran seísmo se desarrollará una febril actividad constructiva por toda la urbe, evidenciando un nuevo panorama artístico, más cercano al mundo del Renacimiento, rastreable no solo en los testimonios conservados sino a través de los documentos que han sobrevivido en distintos archivos. Durante dicho periodo la producción arquitectónica manifiesta una dualidad formal, mientras las estructuras continúan siendo de tradición gótica el nuevo estilo se deja sentir en lo decorativo y superficial. En los diferentes contratos de cantería y carpintería se observa una creciente adopción de programas renacientes y el manejo de algunos términos de una nueva terminología. Fruto de este período renovador es la capilla mayor y crucero de la iglesia de San Jerónimo, construcción de singular importancia en el contexto de la Historia del Arte bastetano y andaluz.

Conjunto palaciego y conventual

Los Enríquez-Luna, la familia más poderosa de la ciudad y del norte del Reino de Granada, prestaron una particular atención a Baza, el centro de asentamiento familiar desde el que gobernaban sus extensos señoríos granadinos y almerienses, población en la que se instalaron y fundaron un gran mayorazgo, urbe dónde levantaron un hospital y promovieron la fundación de tres importantes centros monacales, destacando el de San Jerónimo junto a su residencia palacial, lugar dónde ubicaron el panteón de los fundadores. Desde finales de la Edad Media, siempre a partir de las formas ensayadas por la corona, la nobleza encontró en lo funerario un conjunto de manifestaciones propicias para proyectar la memoria del finado y reforzar la imagen del linaje.

El monasterio formaba parte de un proyecto más ambicioso que tenía como objetivo construir un conjunto palaciego y conventual anexo, emulando los idearios arquitectónicos ya implantados en destacados focos cortesanos. Como era habitual en las residencias de la alta nobleza, a imitación de la casa real, se estableció un pasadizo que comunicaba con una tribuna situada en el templo conventual desde donde los fundadores visualizaban ampliamente el presbiterio y presenciaban los actos religiosos desde un lugar privilegiado.

Tipología funeraria

Antes de iniciar el estudio de la capilla mayor y crucero de este templo hemos de indicar que sigue una tipología funeraria muy concreta que condiciona y define de forma clara

y rotunda su traza. Desde el último tercio del siglo XV existían tres modelos distintos de enterramiento de la elite española: en las capillas mayores, en capillas independientes y en los cruceros, siendo esta última opción la escogida en San Jerónimo.

Sigue el modelo toledano desarrollado, por la primera generación de artistas tardogóticos, en el monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo (1476-1492), obra de Juan Guas, prototipo relacionado con fundaciones reales que se extenderá por toda la península durante el último cuarto del siglo XV y parte del XVI, incluido el recién conquistado Reino de Granada, dónde destaca la capilla Real, lugar de enterramiento de los Reyes Católicos, sobrinos de los Enríquez. Esta tipología estaba teniendo éxito en iglesias conventuales, entre otros motivos, porque presentaba en la cabecera tres capillas en lugar de una. Entre los conventos que escogieron esta solución señalar el de San Jerónimo en Granada y el la Piedad en Guadalajara (1526-1530), quizás el modelo que marcó el diseño de Baza, ambos fundados por familiares de los Enríquez.

Tras esta introducción y presentación de la tipología implantada pasamos a realizar una visión general de la cabecera, seguiremos con un análisis de cada una de las partes que la configuran y finalizaremos con unas pinceladas sobre el tracista.

Visión general

El primer tercio del siglo XVI fue el escenario de un momento artístico marcado por unas tendencias arquitectónicas en las que se observa un diálogo entre los últimos coletazos del gótico y el incipiente repertorio decorativo renacentista basado en el mundo romano importado de Italia.

En 1525, pocos años antes de presentar las trazas de este templo, se publicaba en Toledo el tratado de arquitectura de Diego de Sagredo "Las Medidas de lo Romano", libro que influyó en los cambios estilísticos de los artistas españoles. Los arquitectos de este periodo creerán estar haciendo obras "del romano" introduciendo molduras y columnas clásicas en edificios de espíritu fundamentalmente medieval. La idea de Antigüedad Clásica se había extendido más en los elementos decorativos que en las plantas y las cubiertas de los templos.

Esta tipología tardogótica, con decoración del nuevo estilo, debió encajar a la perfección con la nueva imagen que pretendía dar la orden y la familia Enríquez, una arquitectura con pasado, con raíces pero renovada y esplendorosa, igual que su linaje, uno de los más importantes del sudeste español, enraizado directamente con las casas reales de Aragón y Castilla y con el papado, tras el enlace de una de las hijas del matrimonio fundador con el hijo del papa Alejandro VI.

Es el interior donde se producen las mayores novedades. Su traza refleja el interés del arquitecto por acercarse al mundo clásico a través de elementos constructivos y ornamentales "al romano" propios de este periodo de transición, destacando, en todo momento, por la utilización de una decoración delicada y comedida, en perfecta adaptación a la construcción.

1. Vista general de la cabecera

El maestro hizo correr una imposta, a modo de entablamento, sobre los muros perimetrales de toda la cabecera en busca de una mayor integración mural, elemento clasicista tendente a reforzar la unidad visual del templo, utilizado como soporte para un discurso simbólico, cuyo texto conmemorativo desconocemos al estar actualmente tapado por una capa de pintura. Puede considerarse una adaptación de la epigrafía árabe a la arquitectura cristiana, recurso que tiene su más claro antecedente en la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo y en otros templos conventuales, caso de la Piedad en Guadalajara. Para crear una mayor cohesión hace fundir los capiteles de las pilastras y semicolumnillas con las molduras del entablamento.

Utiliza la solución más sencilla y recurrente para embeber los nervios de las bóvedas en los muros, ménsulas de perfil renacentista con molduras decorativas a base de motivos vegetales (hojas, flores y frutos). Suelen tener un carácter ornamental, aunque den otra apariencia.

2. Ménsulas

Como afirmara el historiador Gómez Moreno se cubre todo el espacio con bóvedas de "bella crucería gótica"[1] que ayudan a conseguir unidad espacial y uniformidad de diseño, al estar todas ellas a la misma altura y al seguir un esquema con predominio de

1 Instituto Gómez Moreno, Granada (IGM, Granada), Legajo CXXVII, nº 2136.

nervios rectos, formando estrellas de cuatro, siete y ocho puntas, algunas de diseños muy similares a las de la iglesia colegial bastetana. En el primer tercio del siglo XVI se seguían construyendo bóvedas de crucería estrellada, por el peso de la tradición tardogótica y por imposición de los comitentes, la mayoría de las veces. Alonso de Covarrubias, Diego de Siloé, y la gran mayoría de los arquitectos renacentistas de España, seguirán utilizándolas. Las claves fueron barrenadas dejando al descubierto los bacines.

3. Vista general de las bóvedas de la cabecera

Con este recurso no se introducen las estructuras clásicas del Renacimiento italiano en las cubiertas. Estas bóvedas están en realidad tabicadas (de tabiques doblados), siendo sus nervios falsos. Fernando Marías, al igual que Chueca, creen que esta solución no era considerada contraria a lo antiguo si eran de rampante redondo (Marías, 1983: 250). Muchos artistas del momento creían estar ejecutando obras puramente "al romano". Desde nuestro punto de vista están vinculadas al ámbito castellano.

Capilla mayor

La iglesia comenzó a construirse siguiendo la costumbre habitual de iniciar las obras por la cabecera. El 11 de enero de 1535 los canteros vizcaínos Juanes y Juan de Sasín contrataron el levantamiento de la capilla mayor, con 5.000 varas de piedra de la cantera de Bácor (Magaña, 1978: 450). De poca profundidad, se concibe como un espacio destacado con el que se cierra el eje del templo.

Su estructura poligonal, con gruesos contrafuertes y bóveda de crucería, la encuadran dentro de la arquitectura gótica española que había creado cabeceras con presbiterios pentagonales, tipología muy habitual en la archidiócesis de Toledo, de la que dependió la Abadía de Baza hasta 1544. El juego animado de su formato pentagonal resalta el espacio que la configura y la fuerte unidireccionalidad de la única nave.

Al presbiterio, situado sobre una plataforma elevada, se accede a través de una elegante escalinata mutilada en la actualidad. El padre Santos, el cronista de la orden jerónima (s. XVII), aseguraba que la capilla estaba solada de ricos mármoles blancos (Magaña, 1978: 450), afirmación corroborada por Gómez Moreno, quién señalaba que la solería había sido destrozada por los franceses, quedando sólo las gradas de los escalones[2]. Muy probablemente el espacio que queda debajo fue utilizado como cripta.

El maestro hizo correr una imposta, sobre los muros de la capilla, en la que se conserva una inscripción (tapada por pinturas posteriores) que debe estar escrita en latín y hacer referencia a la fundación del convento por los Enríquez-Luna.

Se cierra la capilla con bóveda estrellada de siete puntas y ocho claves. Presenta la peculiaridad de dirigir cuatro puntas hacia el ochavo y tres hacia el crucero, teniendo como precedente más evidente las de las capillas absidiales de la catedral de Astorga (León), obra de Simón de Colonia. Los nervios, al tomar contacto con los muros perimetrales, forman arcos ojivales apoyados en ménsulas.

En 1578 se le aplicaba un zócalo de azulejos de diversos colores que recorría todo su ámbito, fabricado por el alfarero local Juan Jiménez (Castillo, 2009: 191). Este elemento cerámico parece que se utilizó en otras partes del templo, caso del coro[3].

Crucero

El crucero, de planta cuadrada, es el espacio más simbólico, importante y mimado por sus dimensiones y decoración. Se reviste de finas galas clásicas y se cubre con una gran bóveda estrellada bajo cuya clave central se colocó la lápida sepulcral que sellaba la tumba del fundador, formando parte de un programa de exaltación de la imagen de

2 IGM, Granada, Legajo CXXVII, nº 2136.
3 IGM, Granada, Legajo CXI, f. 93.

poder de los Enríquez-Luna a través de la presencia de sus sepulturas y sus heráldicas como elementos principales.

Está configurado por cuatro pilares estructurados con esbeltas pilastras cajeadas y finísimas columnillas de orden semicorintio ornamentadas con cierta libertad a la hora de la elección del molduraje, utilizando motivos sacados de diversas fuentes, destacando por su elegancia y delicadeza, respirando en todo momento serenidad y armonía.

El 19 de abril de 1536 se contrataba con tres canteros (Juan García, García y Juan García) la construcción de los cuatro pilares del crucero con piedra de buen grano, sin salitre y muy bien labrada, por el dinero que a Rodrigo de Gibaja, el maestro que dirigía las obras, le diesen, más 2 ducados, en los que se incluían la talla de los capiteles. Además, habían de sacar (de la misma cantera) la piedra necesaria, 50 varas, para labrar los entablamentos, siguiendo el molde aportado. Por cada vara el maestro encargado pagaría 3 reales[4]. Quizás la contrata no se ejecutó en ese momento. Cómo afirma la profesora Lázaro en la obra participaron Juan de Arceaga y Pedro de Guía, según las declaraciones de ambos canteros en el pleito seguido entre el monasterio y la iglesia Mayor. Dicha historiadora afirma que Sancho de Urrutia, y Juan y Juanes de Sasín, extrajeron la piedra. Los trabajos estaban terminados en 1540, año en el que se alude a estas obras como algo pasado y finalizado (Lázaro, 2005: 354).

Se asientan estos pilares sobre pedestales decorados con acanaladuras rellenas con bastoncillos hasta media altura, tipología utilizada por algunos maestros castellanos del momento.

En cuanto al empleo de la pilastra, y semicolumnilla, decir que al arquitecto le interesó hacer valer la plástica rotunda de estos soportes, recurriendo a los órdenes clásicos para configurarlos. Soportes entendidos al modo albertiano, como el mayor ornamento de la arquitectura, cargados de prestigio simbólico: auténtica proclama clásica. Al liberarlos de su función sustentante se convierten en el principal elemento ornamental y energético, prestándole al crucero un elegante y potente claroscuro clásico. El artífice utiliza delicadas y finas semicolumnillas en las esquinas para suavizar las duras aristas de los pilares, solución de origen gótico.

La idea de ubicar rosetas en relieve a lo largo del cajeado de las pilastras (como en el intradós de los cuatro arcos del crucero) es un elemento común en ciertos artífices castellanos del primer tercio del siglo XVI, muy habitual en Toledo y Guadalajara. En este aspecto es importante señalar que Juan Guas, el arquitecto más representativo del estilo hispano flamenco, utilizó dicho elemento en el convento de San Juan de los Reyes de Toledo. Lo podemos encontrar en las jambas y arco de la puerta que comunica la escalera principal del monasterio con el claustro, en los parteluces de la planta baja de dicho patio y en la misma iglesia.

Sobre las pilastras, y columnillas, capiteles de orden corintio, corona de hojitas envolviendo el vaso, equino de ovas y dardos y un ábaco sin tallar como remate, elemen-

4 Archivo de Protocolos de Granada (APG, Granada), Baza, Diego del Puerto, ff. 200-201. Creemos que se refiere a los pilares del crucero.

tos todos ellos de corte clásico. Creemos que su precedente más evidente está en una de las variantes del primer Renacimiento difundidas en España[5].

4. Crucero. Pedestales de los pilares

Sobre los capiteles descansan los arcos y los nervios que configuran la bóveda que cubre el crucero. El arrancar directamente del capitel, y no de un entablamento sobre éste, es otro elemento que nos acerca a la escuela toledana y nos aleja de la granadina. Los nervios están repartidos a razón de tres por pilar, conformando una estrella de terceletes de ocho puntas con diecinueve claves, utilizando nervios combados -curvos- en el centro, en clara intención de resaltar el polo. Un abovedamiento de simbología cristiana (aludiendo a la bóveda celeste, al sacrificio de la misa, a la simbología del número 8, etc.).

5 Un diseño similar lo tenemos en los capiteles alcarreños utilizados por Lorenzo Vázquez, el empleado en la planta baja del patio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara. Carecen los capiteles de San Jerónimo, si las comparamos con las anteriores, del estriado vertical del tambor.

5. Crucero. Capiteles sobre pilastras y semicolumnillas

El ilustre historiador Gómez Moreno, en su visita de 1891, señalaba que en medio del crucero estaba el sepulcro mutilado del fundador. Una tumba exenta y de lecho, de poca altura, cómo símbolo de sometimiento. La lápida era de mármol blanco, en forma de pirámide turca de poca altura. Estaba adornada con molduras y una especie de garras de fieras en los ángulos. En la cubierta, cuya mitad faltaba, exhibía la cruz de Santiago, a cuyos pies debía estar, en su diseño original, el escudo de don Enrique, y alrededor, en dos zonas, su epitafio en confusas letras alemanas, que incompleto como se hallaba decía así: "Aquí yace el ilustre y muy mag fico señor do enrriqu enrriqu q sea glia aya tio del rey [...] comedador mayor de león que fundo y doto este monesterio y el de sat francisco y el santa elisavet y el hospital [...] a de mil qnitos y qatro"[6].

Como otros miembros de su linaje los Enríquez de Baza se mostraron acordes con las prescripciones canónicas que no veían correcto las sepulturas altas. Por ello escogieron

6 GM, Granada, Legajo CXXVII, nº 2136.

una tumba de poca altura, sin obstaculizar la visión del altar mayor, sin impedir el adecuado desenvolvimiento de las ceremonias religiosas.

No podemos terminar el análisis de este espacio sin aludir a un elemento que suele definir las iglesias de la orden, nos referimos a la reja (hoy desaparecida) que debía estar situada delante del crucero, aislándolo de la nave, lugar de los fieles, creando un ámbito privado. Cómo en muchas ciudades españolas debió ser arrancada durante la invasión francesa o bien durante la desamortización. El hierro debió reutilizarlo el ejército napoleónico como materia prima para elaborar balas y herrajes de los caballos, como sucedió con las rejas de la casa principal de Joaquina de Luna y Alarcón, familiar de los Enríquez, sita en la calle Cava Alta nº 1, tras instalarse en ella el cuartel de la compañía de granaderos lanceros polacos (Segura, 2007: 653).

Capillas del crucero

A ambos lados del crucero se disponen capillas simétricas de poca profundidad. La decoración, sin enturbiar la limpieza de los paramentos, se reduce a los elementos estructurales y poco más: pilares y arcos que las separan del crucero, línea de la imposta, ventanas y escudos de los fundadores ocupando un lugar preferente.

El paramento de estas capillas aparece recorrido por un entablamento liso coronado por una línea de ovas y dardos, el cual debió ser utilizado como soporte de un discurso simbólico, cuyo mensaje desconocemos al estar actualmente tapado por una capa de pintura. La inscripción debe contener un texto conmemorativo relacionado con los fundadores, quizás el lema familiar: "Reyes de Nos e Nos non de Reyes". Ambos linajes estaban relacionados con casas reales de la península ibérica, tanto de Castilla como de Aragón.

Los únicos vanos de la cabecera se disponen en estas capillas, en los centros de los paramentos norte y sur. Una ventana abocinada de medio punto decorada con doble banda de casetones con rosetas de cinco pétalos, elemento decorativo recurrente que engalana igualmente las pilastras cajeadas (y arcos del crucero) y algunas de las ménsulas en las que se apoyan los nervios de las bóvedas.

Estas ventanas juegan un papel destacado en la iluminación de la cabecera, acrecentando el protagonismo del crucero, lugar reservado para los sepulcros de los fundadores, potenciándolo como uno de los focos principales de atención, no sólo por la luz que aportan sino porque ésta resalta visualmente los elementos decorativos que impregnan este privilegiado espacio, marco en el que debió realizarse de forma periódica un fastuoso ceremonial de vísperas, funerales y misas de réquiem por los patronos.

En los testeros de levante de ambas capillas se disponen los escudos heráldicos del matrimonio fundador, en alusión clara al orgullo de su linaje. Pregonan el rango y la importancia social de sus poseedores, insignia de nobleza y poder. Además de ocupar un lugar preferente constituyen elementos decorativos de primer orden por su belleza y notable presencia, convirtiéndose en un punto focal que merece una mención es-

pecial. Los Enríquez-Luna no sólo estaban emparentados con varias casas reales, eran los mayores latifundistas del Reino de Granada, con extensos dominios situados en las provincias de Granada y Almería (Tristán, 2007: 601-603). Fueron los señores de Cortes, Senescastro, Orce, Galera, Tahali, Lucainena y Sierra de Filabres.

6. Crucero. Ventanas. Doble banda de casetones con rosetas

Estas notables piezas heráldicas, de gran tamaño, se convierten en las protagonistas de los testeros de levante y resumen la trayectoria familiar e histórica de ambas casas nobiliarias, la unión de estas dos estirpes con otras importantes dinastías, lo que hizo preciso una combinación de las armerías de los linajes más destacados con los que había emparentado hasta principios del siglo XVI. Se resolvió recurriendo al invento castellano por excelencia: el cuartelado heráldico.

Nuevamente el tracista introduce elementos *"al romano"*, láureas renacentistas que enmarcan los escudos encastrados en los centros de los tímpanos de los arcos apuntados que configuran la bóveda. En ocasiones son símbolo de abundancia ligado a conjuntos de carácter triunfal y a monumentos funerarios, como imagen de vida y muerte. Están configuradas por hojas, flores y frutas entrelazadas: piñas (símbolo de la vida eterna) y peras, las cuales debieron estar relacionadas con la resurrección y con la creencia en la de abundancia del más allá. Su antecedente más evidente, por el formato y ubicación, está en la iglesia del monasterio de San Antonio de Mondéjar (Guadalajara), obra trazada en 1497 por Lorenzo Vázquez.

Aunque era habitual colocar las armas de los personajes que están financiando las obras, en nuestro caso se exhiben las del matrimonio fundador. El edificio se levantó tras el fallecimiento de los comitentes, como consecuencia del hundimiento del primer templo tras el terremoto de 1531. La cabecera se construyó durante el periodo en el que vivía don Enrique Enríquez, el III, su nieto.

En la capilla del evangelio el escudo cuartelado de don Enrique Enríquez, el fundador. En él se resume la historia familiar de este caballero y las de los linajes con los que habían entroncado sus antepasados más cercanos: los Quiñones y los Mendoza. El primer cuartel alude a los Enríquez: escudo mantelado a ambos lados, con castillo de oro aclarado en azur. En la mantel, que es de plata, león rampante, de gules. La mayoría de los colores y metales descritos en este blasón, y en el siguiente, son genéricos, dado que ambas piezas ni tienen ni conservan policromía, si exceptuamos el azul presente en varios puntos de los escudos y láureas que los bordean.

Los antecedentes de Enrique Enríquez de Quiñones se remontan a la casa de Trastamara. Dicho señor era biznieto del rey Alfonso XI de Castilla, hijo de Fadrique Enríquez de Mendoza, almirante de Castilla y de su segunda mujer, Teresa de Quiñones. Su hermanastra se convirtió en la esposa del rey Juan II de Aragón por lo que fue tío de Fernando el Católico. Los Enríquez estuvieron muy vinculados con los oficios de la casa real, los primogénitos fueron almirantes de Castilla (cerca de 200 años) y la rama de Baza mayordomos, responsables del abastecimiento del palacio y de la administración de las finanzas reales.

En el segundo y cuarto cuartel las armas de la madre de nuestro comitente, Teresa de Quiñones, condesa de Melgar, jaquelado de quince piezas, siete veros en azur y plata y ocho de gules[7]. En el tercer cuartel las armas de los Mendoza, las de doña Juana, abuela de don Enrique: en campo de gules una banda de sinople perfilada de oro.

7 Lo habitual es plasmarlo en un solo cuartel, no en dos.

7. Escudo de Enrique Enríquez de Quiñones

Los nervios de las bóvedas de ambas capillas se unen por cinco claves formando estrellas regulares de terceletes con cuatro puntas. Los nervios de los frentes del levante y poniente, al tomar contacto con los muros perimetrales, forman arcos ojivales apoyados en ménsulas. En los últimos estudios sobre Juan de Colonia, y sus trabajos en Burgos, se comienza a asegurar que fue éste quien introdujo en Castilla la bóveda de terceletes y cinco claves. Los nervios diagonales quiebran los cruceros en el entorno polar para abrir los ángulos, teniendo sus antecedentes más claros en varias bóvedas de las naves laterales de catedral de la Astorga, obra de Simón de Colonia[8].

La capilla de la epístola cuenta con un bello escudo cuartelado relacionado con doña María de Luna, esposa del fundador. El blasón resume la historia familiar de dicha señora, las heráldicas de los linajes con los que habían entroncado sus antepasados más cercanos: los Manuel, los Ayala y los Herrera. El primer cuartel alude a los Luna, una de

8 Otro ejemplo lo encontramos en una de las bóvedas de la iglesia parroquial de Albalate de Zurita, obra de Covarrubias.

las ocho casas nobiliarias más importantes de Aragón: en campo de gules un creciente ranversado de plata y punta del mismo metal. Este linaje había emparentado con la casa real aragonesa. María de Luna (1438-1406), prima del padre del contestable (1390-1453), abuelo de nuestra comitente, fue reina de Aragón, tras su casamiento con Martín I.

A pesar de la caída del linaje tras el ajustamiento del contestable en 1453, la corona, a propuesta de varios consejeros, restableció la memoria del valido, devolviendo a sus descendientes títulos y dignidades. La situación comenzó a cambiar, de forma evidente, tras el matrimonio de la hija de don Álvaro con un miembro de la familia Mendoza, los grandes aliados de los Reyes Católicos.

Poco sabemos de la relación de María de Luna con la corona. Es muy posible que completase su educación en la corte con la reina Isabel pues tenían edades similares (Lázaro, 2003b: 203-262). Fue una de sus damas de compañía y desempeño, durante un tiempo, las funciones de camarera mayor (Palacios, 1980: 71). Es de resaltar que el cronista Hernando del Pulgar sólo menciona a tres damas acompañando a la reina en la llegada de la comitiva real a Baza tras la reconquista: Beatriz de Bobadilla, su consejera, María de Luna y Teresa Enríquez, la Loca del Sacramento, sobrina de su esposo. Nuestra comitente estuvo muy vinculada con otras damas de la corte. Su hermano Álvaro, el primogénito, caso con Isabel de Bobadilla, hermana de la consejera, y una de las hijas de éste, María de Luna y Bobadilla, desempeño las mismas funciones.

8. Escudo de María de Luna

En el segundo y cuarto cuartel las armas de la madre de la comitente, doña Elvira de Ayala y Herrera, hija del señor de Ampudía y mariscal de Castilla. Por los Herrera dos calderas de oro con cabezas de sierpe de sinople por asas y bordura del mismo color con ocho calderas de idéntico metal. Por los Ayala dos lobos pasantes de sable (el uno sobre el otro) en campo de plata y bordadura de gules con diez aspas de oro. En el tercer cuartel la heráldica de los Manuel: león rampante y brazo alado de oro con espada de plata[9]. El abuelo de doña María tuvo relaciones extramatrimoniales con una dama castellana, Margarita Manuel de Villena, con la que tuvo varios hijos. Pedro, el primogénito, padre de nuestra comitente, recibió en herencia el señorío de Fuentidueña (Segovia).

Aunque las capillas colaterales del crucero no debieron ser concebidas como recintos funerarios, con el paso de los años se usaron con dichos fines, utilizadas como enterramiento de algunos familiares de los fundadores y allegados. La capilla del evangelio se convirtió en enteramiento de uno de los descendientes de don Enrique, el de su biznieto Juan, mientras que la de la epístola fue para el licenciado Juan Marín de Tovar, personaje muy vinculado a doña María, posiblemente el administrador del mayorazgo y el que le llevaba los pleitos que ésta mantuvo con el obispado de Almería por el cobro de diezmos y rentas (hábices y excusados) de sus señoríos en las poblaciones de la Sierra de los Filabres[10]. Esta última debió reubicarse en otro lugar cuando en su paramento sur se abrió una puerta de comunicación con la sacristía que comenzó a levantarse en 1588 por los canteros Jusepe Díaz y Luis Antón, convirtiéndose, a partir de este momento, en espacio de paso (Magaña, 1978: 451). Presentaba esta portada de acceso (hoy tapada) un aspecto muy clásico, con pilastras y entablamento de friso dórico[11].

Como nos relatara Gómez Moreno, en la capilla del evangelio había un sepulcro más pequeño, de la misma forma del principal y también incompleto, en cuya cubierta se distinguía la cruz de Santiago y el escudo del mayorazgo y alrededor este epitafio: "Aquí yace don Juan Enríquez, biznieto de don Enrique Enríquez tío del Rey Católico D. Fernando, Mayordomo Mayor de la Reina y Príncipes de España, mujer e hijos del [...] Gentilhombre y Comendador del Campo de Montiel. Fallesció año de MDXCI a IX de junio" (Magaña, 1978: 453). Esta lápida fue labrada en 1595 por un cantero que comenzaba a destacar en el panorama arquitectónico del sudeste: Damián Pla. El 3 de julio del mencionado año Francisco Ramón, mayordomo de don Juan, encargaba la lápida por 32 ducados, de los que el maestro ya había recibido 16. Una lápida de nueve palmos de ancho, cuatro de largo y seis de grueso[12].

Ambas tumbas, la del fundador y la de su bisnieto, debieron ser abiertas y mutiladas durante la ocupación francesa, siendo en ese momento cuando se rompieron las lápidas que sellaban las sepulturas. Adueñadas de Baza, las huestes napoleónicas se dedicaron a la devastación y rapiña, extremando su pillaje en los conventos que convertían en cuar-

9 Éste a su vez está subdivido en otros cuatro cuarteles: 1º y 4º de plata, con león rampante, de gules y 2º y 3º de gules, un brazo alado de oro con una espada de plata (guarnecida en oro) en la mano.

10 Desconocemos si en dicha capilla estuvo enterrando algún otro miembro del linaje Enríquez-Luna.

11 IGM, Granada, Legajo CXXVII, nº 2136.

12 APG, Granada, Baza, Cristóbal Ordoñez, 1595, ff. 214v-215.

teles, llegando a profanar las sepulturas de los ilustres guerreros que allí descansaban, con el agravante de que lo que no podían robar lo destrozaban. El historiador Magaña da a entender que el convento de San Jerónimo, debido a la fama que tenía la orden por su riqueza, fue uno de los que más sufrió el saqueo y expolio de todo tipo de patrimonio y obras de arte por las tropas galas (Magaña, 1978: 100).

Gómez-Moreno nos cuenta que antes de la exclaustración hubo un pleito entre el monasterio y el duque de Abrantes, descendiente de los Enríquez, resulta del cual dicho señor perdió el patronazgo por no haber atendido a la conservación de la capilla. Igualmente reseñaba, en sus notas, que no hacía mucho tiempo el mencionado noble abrió la sepultura y extrajo la espada y las espuelas de oro que llevaba el fundador[13].

Descrito el interior de la cabecera pasamos al exterior. Presenta un aspecto macizo y sobrio de "cantería bien construida" como ya señalara el ilustre historiador[14]. Destaca por la verticalidad de sus muros y potentes contrafuertes y por el juego de volúmenes, de variado formato, que configuran las distintas capillas. Todo ello le presta al conjunto un aspecto gotizante muy habitual en el paisaje castellano, especialmente toledano, véase por ejemplo la iglesia parroquial de Tembleque (Toledo).

Los contrafuertes son vigorosos, lisos y sin molduración, solución escogida para resistir el empuje de las bóvedas interiores. Se angulan en la capilla mayor y en las esquinas de las naves colaterales del crucero. Son de sección rectangular y ascienden rectos, sin disminuir en grosor desde el suelo hasta acabar por debajo de la cornisa[15]. Quedan rematados por taludes de piedra labrada para la caída de las aguas. Toda la cabecera esta coronada por una moldura de piedra labrada de orden toscano, solución afín al clasicismo para el que los muros de un edificio era obligado terminasen en cornisa.

El tracista

En 1907 Gómez Moreno apuntaba, tras una segunda reflexión, que la cabecera de San Jerónimo debió ser diseñada por el mismo maestro que presentó las trazas de la iglesia colegial bastetana, obras que revelan un solo autor, un mismo tiempo y carácter[16]. Afirmaba que quién tales edificios proyectara era un buen profesional, trazando con la elegancia ojival, en cuyo gusto fue educado. Lo que no sabía en ese momento es que dicho artífice se encontraba aún en un periodo de transición, en el que estaba asimilando el nuevo estilo más en los elementos decorativos que en las plantas y las cubiertas. Por último, señalaba que esta obra tiene bastantes similitudes con construcciones castellanas, muy distinto de lo que en Granada, a la sazón, se veía.

13 IGM, Granada, Legajo CXXVII, nº 2136.
14 IGM, Granada, Legajo CXXVII, nº 2136.
15 Uno de los contrafuertes de la capilla del evangelio esta mutilado.
16 IGM, Granada, Legajo CXXVII, nº 2133. En las anotaciones de 1891consideraba que en las obras de cantería (las levantadas en la primera mitad del siglo XVI) intervino un sólo maestro pero en la revisión de 1907 (anotada a lápiz) afirma que hubo dos.

En la elección del tracista del nuevo templo de San Jerónimo debieron tener un peso vital tanto el linaje patrocinador, los Enríquez-Luna, como la orden de los Jerónimos. Muy probablemente tuvieron presente a los maestros más destacados que estaban trabajando para la orden y para el arzobispado de Toledo, del que dependía Baza, y a los que se encontraban presentado proyectos en la cuidad en esos momentos, existiendo un arquitecto que cumplía todos estos requisitos: Alonso de Covarrubias, aunque hasta el momento no ha aparecido ninguna documentación que señale quién fue el tracista. Tanto la planta como los elementos constructivos y decorativos analizados en este artículo señalan a un maestro castellano, apuntando nuestra investigación al artífice mencionado anteriormente, aunque hay historiadores, caso de la profesora Soledad Lázaro (Lázaro, 2005: 353-354), que atribuyen el diseño a Rodrigo de Gibaja, quién probablemente solo estuvo en calidad de ejecutor, llevando a cabo las trazas del arquitecto.

Los Enríquez eran partidarios de escoger a maestros destacados para la realización de las obras relevantes, tanto de la ciudad como las relacionadas con sus fundaciones más importantes. En 1529 don Enrique Enríquez, el III, se ofrecía a intentar localizar a Francisco Florentín con el objetivo de que viniese a dirigir la construcción de la colegiata bastetana, desconociendo que dicho artífice ya había fallecido (Lázaro, 2003a: 515-516). Todo ello demuestra el interés de la familia por el arte del nuevo estilo procedente de Italia y por los arquitectos de renombre que estaban implantándolo, caso de Alonso de Covarrubias, artífice que llego a fundir, en sus primeras etapas, estructuras góticas con decoración renacentista.

Para realizar el proyecto de construcción de la iglesia colegial bastetana, tras el terremoto de 1531, se le llamó por ser uno de los mejores maestros de traza e obra de cantería que había en Castilla, presentándose en la ciudad en mayo de 1533. Su presencia fue aprovechada para la reconstrucción de la muralla y, muy probablemente, para trazar la iglesia de la orden más poderosa de la urbe y del norte del Reino de Granada, los Jerónimos. Es importante recordar que hasta 1544 Baza, y su Abadía, estuvo incluida en los límites geográficos de la antigua archidiócesis de Toledo, muy relacionada, por tanto, con los maestros de arquitectura vinculados con dicho arzobispado, caso de Covarrubias, dependiente de las iniciativas arquitectónicas de los prelados toledanos desde la década de 1520, siendo nombrado maestro mayor de obras de dicha circunscripción eclesiástica desde 1534 hasta 1566.

En este periodo el maestro había asimilado, en cierta medida, la corrección lingüística epidérmica del Renacimiento pero no sus fundamentos teóricos. Se encontraba en una nueva etapa, caracterizada por el gran cambio estilístico producido tras la publicación de libro de Sagredo y tras con su encuentro, en tierras alcarreñas, con la obra de Lorenzo Vázquez.

En la década de los años treinta estaba vinculado a la orden de San Jerónimo. En junio de 1535 se firmaba el contrato, con las condiciones y trazas de Covarrubias, para levantar una de las pandas del claustro de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara), la casa madre de la orden jerónima, en la que se utilizan elementos decorativos propios

del maestro en los años treinta, elementos que se repiten en el templo bastetano: rosetas en el intradós de las arquerías... Recurso que podremos encontrar en otros edificios toledanos en los que trabajo el arquitecto, caso de la escalera y claustro del convento de Santa Cruz.

Cabe igualmente señalar a varios familiares de los Enríquez-Luna que contrataron al maestro, hecho que pudo favorecer que éstos lo recomendaran o simplemente comentaran lo satisfechos que estaban con su trabajo. Nos referimos a Teresa Enríquez, sobrina de don Enrique y a su mecenazgo en la colegiata toledana de Torrijos (1509-1518) y a Brianda de Mendoza y Luna con la construcción de la iglesia conventual de la Piedad de Guadalajara (1526-1530). Esta última señora y nuestra comitente eran nietas de Álvaro de Luna, condestable de Castilla.

El diseño de esta obra lo podríamos encuadrar dentro de su etapa de transición estilística (1526-1542), lo que algunos historiadores denominan como su segunda obra de transición (Santos y Santos, 2003: 125 y ss). Creemos que el artífice estaba en ese momento en el que seguía arquetipos básicos que usaba repetidamente, con pequeñas variaciones.

La planta, con cabecera poligonal, está muy vinculada a la escuela goticista castellana, especialmente a la toledana, solución seguida tanto por los hermanos Egas (maestros y tíos políticos del arquitecto) como por Juan Guas en San Juan de los Reyes de Toledo. El mismo Covarrubias la utilizó en muchas de sus obras, entre los años veinte y cuarenta, caso de las iglesias conventuales de San Clemente el Real de Toledo (1534) y la Piedad de Guadalajara, quizás el edificio que marcó, en líneas generales, el diseño del templo bastetano.

A nivel decorativo San Jerónimo guarda ciertas similitudes con obras castellanas de las provincias de Toledo y Guadalajara en las que intervino de Alonso de Covarrubias. Los pedestales estriados son un elemento utilizado en trabajos realizados antes y después de la construcción de nuestro templo. Los podemos apreciar en el claustro de San Pedro Mártir en Toledo (1541) y en el templo conventual de la Piedad de Guadalajara, muy similares a los de Baza.

Las pilastras cajeadas, extraordinariamente esbeltas, con rosetas en relieve, están dentro del sello inconfundible del maestro de los años treinta. Están presentes en la iglesia de la Piedad de Guadalajara, en la colegiata de San Benito Abad de Yepes (1534) y en la iglesia conventual de San Clemente (Toledo). En cuanto a los capiteles el artífice interpretó el modelo corintio, como hicieran otros maestros. Recuerdan a una de las variantes del tipo alcarreño o mendocino, con el característico collarino de hojitas y equino de ovas y dardos, diseño utilizado por Lorenzo Vázquez en la planta baja del palacio de Antonio de Mendoza en Guadalajara[17].

En cuanto a la imposta, formada por un entablamento liso coronado de línea de ovas y dardos, fue un elemento covarrubiano muy habitual de este periodo. Lo podemos en-

17 Una variante similar la utilizó el maestro en las capillas absidiales del templo parroquial de Yepes.

contrar, entre otras, en la iglesia conventual de la Piedad de Guadalajara (1526) y en la parroquial de Yepes (1534).

El arco encasetonado con rosetas, utilizado en las ventanas de las capillas del crucero, lo utilizó Covarrubias sobre la portada del templo de la Piedad de Guadalajara, en la sacristía de las cabezas en Sigüenza (1532-1534) y en los arcos de la capilla de los Reyes Nuevos (1531-1534) en la catedral de Toledo. Los casetones con rosetas están presentes en sus primeros trabajos, caso de la portada de la colegiata de Torrijos (Toledo), obra atribuida al maestro. En relación a las bóvedas nos remitimos a lo comentado en el artículo.

Conclusiones

Tras el análisis formal de los elementos constructivos y decorativos, y las comparaciones estilísticas realizadas, podemos afirmar que estamos ante una obra vinculada con la escuela castellana, apuntando nuestra hipótesis hacia Alonso de Covarrubias o a su círculo más inmediato. De esta opinión era el historiador Manuel Gómez Moreno, quién consideraba que el artífice de esta obra debió ser el mismo que trazó la iglesia colegial de Baza.

La planta, con cabecera poligonal, está dentro de la órbita de dicha escuela y fue una solución seguida, entre otros, por el maestro de Torrijos en muchas de sus obras levantadas entre los años veinte y cuarenta del siglo XVI, caso del convento de la Piedad de Guadalajara, obra con la que mantiene varios elementos en común.

La configuración de los pilares del crucero, con esbeltas pilastras y columnillas, igualmente es muy castellana. La idea de ubicar rosetas en relieve a lo largo del cajeado de las pilastras (como en el intradós de los cuatro arcos del crucero) es un recurso utilizado en varios artífices de este reino en el primer tercio del siglo XVI, común en obras de Toledo y Guadalajara.

El arrancar los arcos, y nervios que configuran las bóvedas, directamente del capitel, y no de un entablamento sobre éste, es otro elemento que nos acerca a la escuela toledana y nos aleja de la granadina.

En cuanto a las bóvedas recurre a una tipología habitual en maestros asentados en la Castilla del tránsito del final del Gótico al primer Renacimiento, contando varios de los diseños utilizados (capilla mayor, brazos del crucero) como precedentes más evidentes los de las capillas absidiales, y naves laterales, de la catedral de Astorga (León), obra de Simón de Colonia.

Referencias bibliográficas

Castillo, J. (2009). *Baza. Guías de Historia y Arte*. Granada: Diputación.

Lázaro, M. S. (2003a). Aportaciones documentales para el estudio de la iglesia mayor de Baza y sus primeros maestros de cantería. En *Actas del II Coloquio del Seminario*

de Estudios "Sociedad, Iglesia y Cultura". (Guadix, 2001). *Iglesia y Sociedad en el Reino de Granada (ss. XVI-XVIII)* (pp. 511-523). Granada: Diputación y Universidad.

Lázaro Damas, M. S. (2003b). Poder y mecenazgo nobiliario en Baza: Doña María de Luna. *Péndulo, 4*, 203-262.

Lázaro, M. S. (2005). Patronazgo y arquitectura en el monasterio de San Jerónimo de Baza. En *Actas del Congreso Internacional "Campesinos, nobles y mercaderes: Huéscar y el Reino de Granada en los siglos XVI y XVII"*. (Huéscar, 2004). (pp. 345-360). Huéscar: Ayuntamiento.

Magaña, L. (1978). *Baza histórica.* Baza: Asociación Cultural de Baza y su comarca.

Marías, F. (1983). *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631).* Toledo: Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.

Olivera, C. (1995). *La actividad sísmica en el Reino de Granada (1487-1531). Estudios históricos y documentos*. Madrid: Editorial Grafos, S.L.

Palacios Sánchez, J. M. (1980). El célebre y caballeroso linaje de los Luna, en su entronque con el señorío de la villa riojana de Cornago y la ilustre familia aragonesa de los Fantoni y Benedi. *Berceo,* 98, 55-78.

Santos, A., y Santos, A. C. (2003). *Alonso de Covarrubias, el hombre y el artífice*. Toledo: Editorial Azacanes.

Segura Ferrer, J. M. (2007). *Baza, de la Ilustración al Historicismo: urbanismo, arquitectura y artes plásticas*. Universidad de Granada.

Tristán, F. (2007). Enrique Enríquez, el primer repoblador de los Reyes Católicos. En *Actas del Congreso Internacional: "Los señoríos en la Andalucía Moderna. El marquesado de los Vélez"*. (Vélez Rubio, Vélez Blanco y María, 2007). (pp. 581-603). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.