



El arquitecto Juan de Ochoa. 1554-1606

Juan Luque Carrillo

El arquitecto Juan de Ochoa. 1554-1606



Juan Luque Carrillo

El arquitecto Juan de Ochoa.
1554-1606

JUAN LUQUE CARRILLO



Diputación
de Córdoba

CÓRDOBA, 2020

Diseño y fotografía de portada: Valentín Moyano

Imprime: Departamento de Ediciones, Publicaciones y BOP. Diputación de Córdoba

ISBN de autor: 978-84-09-27900-5

Depósito Legal: CO 1347-2020

A mi padre,
in memoriam

Agradecimientos

A través de estas líneas quiero expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas, entidades e instituciones que, de un modo u otro, han contribuido a la realización de este trabajo, permitiéndome el acceso a sus respectivos archivos y la toma de las oportunas fotografías que acompañan al texto. El trabajo que hoy se publica constituyó en su día mi tesis de doctorado, defendida en la Universidad de Córdoba el 23 de octubre de 2019 ante el tribunal presidido por el profesor Hidalgo Fernández y compuesto por los doctores Galera Andreu, Sartor, Rivas Carmona y Pereira Couthino. La tesis fue realizada bajo la dirección de las profesoras Raya Raya y Castillejo González, quienes me ofrecieron sus conocimientos y un justo apoyo en la estructuración y redacción del texto, otorgándome siempre la máxima libertad a la hora de abordar el tema.

Deseo, en primer lugar, expresar mi más sincero testimonio de gratitud al señor don Fernando Cruz-Conde y Suárez de Tangil, Canónigo Arcediano de la Catedral de Córdoba, quien se excedió en facilitar mi labor investigadora durante la fase predoctoral, gratitud que debe ser extendida a los doctores Villar Movellán y Dabrio González, a quienes debo muchas de las ideas contenidas en el trabajo. A las respectivas direcciones y personal encargado de los Archivos Histórico-Provincial, Archivo General del Obispado, Archivo Catedralicio y Archivo Municipal de Córdoba, por sus cálidas acogidas y servicio prestado en beneficio de la investigación. A los señores curas párrocos de las iglesias de Córdoba y de aquellos pueblos que aparecen citados en el texto. Agradezco también a los doctores arquitectos Imanol Iparraguirre y Sebastián Herrero la realización de los dibujos que facilitan la lectura arquitectónica de los edificios que abordamos. Así mismo, mi más sincera gratitud a la Dra. María de los Ángeles Raya Raya, profesora, maestra y persona de infinita constancia que ha dirigido

este trabajo con gran perseverancia y cariño, aún cuando hubo momentos en que las dificultades se hacían insalvables. Sus sabios consejos quedaron fijados en mi mente.

Finalmente, mis más expresivas gracias a la Excma. Diputación Provincial de Córdoba, entidad que tan generosamente ha financiado la publicación del trabajo, y de modo especial a su Vicepresidenta, doña Felisa Cañete Marzo, persona de gran amabilidad que, pese a sus muchas obligaciones, ha accedido a presentar el trabajo. Y por supuesto, agradezco el continuo estímulo y la desinteresada ayuda prestada por mi familia, amigos y antiguos compañeros de licenciatura, quienes han contribuido felizmente al logro final de la obra.

Siglas utilizadas

A.C.C.	Archivo Catedral de Córdoba
A.G.O.C.	Archivo General del Obispado de Córdoba
A.H.N.	Archivo Histórico Nacional
A.H.V.	Archivo Histórico Viana
A.H.P.C.	Archivo Histórico-Provincial de Córdoba
A.M.A.F.	Archivo Municipal de Arcos de la Frontera
A.M.C.	Archivo Municipal de Córdoba
A.M.E.	Archivo Municipal de Écija
A.M.ES.	Archivo Municipal de Estepa
A.M.L.R.	Archivo Municipal de La Rambla
A.M.P.C.	Archivo Municipal de Priego de Córdoba
A.P.N.S.A.S.	Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Santaella
A.P.S.A.C.	Archivo Parroquial de San Andrés de Córdoba
A.P.S.J.T.S.C.	Archivo Parroquial de San Juan y todos los Santos de Córdoba
A.P.S.C.	Archivo Parroquial del Sagrario de Córdoba
A.P.S.P.	Archivo Parroquial del Salvador, Pedroche

Índice

Presentación	XIII
Felisa Cañete Marzo	
Prólogo	XV
María de los Ángeles Raya Raya	
Introducción	13
1. CÓRDOBA EN EL SIGLO XVI	25
Del auge a la crisis: evolución de la centuria	29
El ambiente literario y artístico. Principales manifestaciones.	47
Ambiente gremial de los canteros cordobeses.	82
2. EL ENTORNO FAMILIAR	89
Martín de Ochoa (Ca. 1516-1580), padre y maestro de cantería	92
Incursión en la Catedral	94
La lucha por un nombre	97
Trabajos de colaboración	99
La última voluntad	101
La familia sin Martín	106
3. DE LA INFANCIA A LA JUVENTUD. 1554-1576	109
Noticias de la infancia	111
El examen de cantero	120
4. PERSONALIDAD ARTÍSTICA	131
5. EL PERIODO DE MADUREZ	143
El éxito profesional	145
La sombra de la muerte	154
Homenaje a un protector	157
El triunfo de la obra hidráulica: Écija y su Fuente de las Ninfas	167
Toma de contacto con la Catedral	179
Configuración del nuevo espacio representativo cordobés: la Cárcel y "Pared Blanca" de la Plaza de la Corredera	158
Maestro en arquitectura de torres	195

6. LOS TIEMPOS DE LA PROSPERIDAD. 1589-1595	215
Los nuevos trabajos	217
Últimas nupcias: María de Clavijo	230
Un cadalso para la causa inquisitorial de 1595	232
7. LA DÉCADA FINAL. 1596-1606	239
Las obras de fin de siglo	241
Juan de Ochoa, maestro examinador de arquitectura	249
1598-1602. La consumación de un proyecto: el obispo Reinoso y el nuevo coro y crucero de la catedral de Córdoba	251
El negocio de la Casa de las Comedias	283
El final de la carrera	291
8. FALLECIMIENTO DEL ARTISTA	315
Testamento e inventario de los bienes	317
Después de la muerte	323
Los herederos: María de Clavijo y Luis de Ochoa	324
9. CRONOLOGÍA Y DOCUMENTOS	329
Conclusiones	349
Bibliografía	355

Presentación

D^a. Felisa Cañete Marzo

Vicepresidenta de la Diputación Provincial de Córdoba

La arquitectura clasicista andaluza es, sin duda, un tema de referente actualidad cultural. Para probar este aserto, baste mencionar los recientes estudios que sobre las arquitecturas regionales del Renacimiento han visto la luz en los últimos años, completando así la labor que iniciaron en este campo los profesores Alberto Villar Movellán, Pedro A. Galera Andreu o Teodoro Falcón Sánchez.

En este estado de conocimientos, la ciudad de Córdoba, emplazada entre la Alta y la Baja Andalucía, ofrece un interesante número de obras y conjuntos arquitectónicos del siglo XVI de espectacular belleza, a lo que se añadía el ser cuna de uno de los arquitectos más geniales del Renacimiento Andaluz, Hernán Ruiz II, maestro de una serie de canteros cordobeses que trabajaron en la segunda mitad de la centuria y protagonizaron la eclosión de la corriente clásica, caso de su propio hijo Hernán Ruiz III o Juan de Ochoa. La obra de este último artista ha merecido en los últimos años la atención de la profesora María de los Ángeles Raya, quien le ha dedicado sagaces estudios y menciones.

Mas la contribución de Juan de Ochoa a la arquitectura moderna cordobesa parecía un asunto complejo cuando, en 2013, Juan Luque Carrillo defendió en la Universidad de Sevilla el primer trabajo monográfico sobre su vida y obra, si bien el encuentro con la bibliografía existente reveló numerosas lagunas y errores historiográficos. Paralelamente, el encruzamiento de influencias procedentes de los dos grandes focos artísticos andaluces -Sevilla y Granada-, hizo necesario discernir el perfil de las personalidades de estos maestros que, unidos a los grandes nombres de la arquitectura, colaboraron en el desarrollo del arte y urbanismo en la Córdoba del quinientos. Fruto de esta necesidad historiográfica, presentamos el libro *El arquitecto Juan de Ochoa. 1554-1606*, trabajo centrado en la figura de este arquitecto que obtuvo, además, el rango profesional de oficial de ingeniería. Sus encargos fueron patrocinados por los más importantes mecenas del momento y, a nivel estilístico, su obra significó la definitiva consagración del arte “a la manera del renacimiento italiano” en nuestra ciudad. Además, sus cargos en dirección de obras para el Consistorio, Obispado y Catedral, permitieron al maestro experimentar con originalidad las principales soluciones constructivas y evolucionar estilísticamente según la moda clásica imperante.

Destaca en esta obra la atención concedida al ambiente socioeconómico de Córdoba en el siglo XVI, a partir del cual el autor conectará con las principales manifestaciones artísticas del momento y sus artífices más señeros, entre ellos Martín de Ochoa, su padre, origen de la vocación y primer maestro en la materia. Sin embargo, cobra interés la clasificación de la obra de Juan de Ochoa en función de sus naturalezas y

etapas cronológicas. Para mayor comprensión y lectura por parte del lector, el autor ha sabido separar la aportación religiosa de la civil, y especificar aquellos otros encargos relacionados con la ingeniería hidráulica.

El conocimiento exacto de su producción y las circunstancias que marcaron su evolución son un claro reflejo del esquema vital de la época. Aunque gran parte de su producción ha desaparecido con el paso del tiempo, existe un porcentaje de la obra (sobre todo religiosa) donde puede advertirse sus principales características y estilo con el que cerró una de las etapas de mayor enjundia para la ciudad: el siglo XVI.

Para la historia de los maestros canteros en España, este libro se ofrece con caracteres muy específicos, por lo que sin duda habrá de tener descendencia. Córdoba - la humanista en la pluma del racionero y pintor Pablo de Céspedes- es asimismo la espléndida Córdoba de la arquitectura y sociedad del Renacimiento. Su mentalidad, religiosidad e interpretación del arte quedan de manifiesto en las páginas de este libro.

Prólogo

María de los Ángeles Raya Raya

El final siempre es llegar a la meta. Es lo que se ha hecho en esta ocasión, de manera ordenada, enlazando la documentación para poder dar una visión total de un artista cuya personalidad desaparecía entre los alarifes y arquitectos que trabajaron en Córdoba durante el siglo XVI: Juan de Ochoa, maestro tímidamente citado en algunos manuales de arte al tratar la Catedral de Córdoba, cuando se llevan a cabo las obras de cerramiento a finales de la centuria. Hacía falta mucho más, era necesario descubrir quién era el personaje y porqué se le había encargado la fábrica final del crucero, una obra ingente que había ocupado desde 1523 hasta 1607, en que se da por acabada y en la que intervinieron numerosos maestros. Por ello cuando Juan Luque me sugirió la idea de estudiar a Juan de Ochoa, me pareció un gran reto, pues se ha de conocer la arquitectura cordobesa en todas sus manifestaciones y en manos de sus principales artífices, lo cual nos lleva a estudiar no sólo a los Hernán Ruiz, sino también a otros canteros que participaron en la evolución de las construcciones erigidas en la ciudad a lo largo del quinientos.

Juan Luque era la persona idónea para llevar a cabo esta investigación; los comienzos fueron lentos pero fructíferos, la lectura de los documentos no siempre resultó fácil pero el carácter y personalidad del investigador no se agotaron, al contrario, se iban fortaleciendo cada vez que hallaba un nuevo original, logrando pergeñar la identidad de Juan de Ochoa, su preparación artística y capacidad para afrontar los más variados trabajos.

Sin embargo, no todo ha sido fácil durante el proceso. La que escribe enfermó severamente y, como consecuencia del estado de salud, las fuerzas se fueron agotando poco a poco. Pero meses después logré superar la enfermedad, y en parte gracias a la ayuda y comprensión de Juan Luque. Indudablemente el trabajo era suyo, pero supo compartir conmigo los avances y dudas; ambos debatíamos sobre cuestiones interpretativas, analizábamos las posibles dificultades, participábamos de los logros, contrastábamos la documentación, etc. Como resultado de todo ello, hoy se puede valorar un trabajo bien realizado.

Un proyecto de estas características demanda desarrollar una metodología apropiada. Hay puntos de coincidencia con investigaciones realizadas en otros territorios, aunque en el caso que nos ocupa podemos advertir algunas novedades. Una metodología no es suficiente si no alcanza resultados positivos, y en esta ocasión han sido logrados satisfactoriamente.

La obra está estructurada en una serie de capítulos que van despejando el mundo que conoció Ochoa, desvelando sus relaciones, aprendizaje y evolución. No olvida el

ambiente histórico y social donde el maestro desarrolló su formación artística, capítulo muy interesante por cuanto da una visión muy completa del siglo XVI. A continuación nos adentra en el importante mundo de los gremios, en concreto en el del alarifazgo, donde Ochoa fue examinado en 1574 para ejercer la profesión de cantero, si bien en los últimos años logró alcanzar, además, el rango profesional de maestro examinador. Socialmente asistimos a una etapa transcendental en la historia de la ciudad de Córdoba, ya que su boyante economía de mediados de siglo giró hacia un declive en el último tercio del cual no se recuperaría hasta décadas después.

En este libro se nos concede la posibilidad de valorar la personalidad de un gran arquitecto e ingeniero cuya obra se enriquece y define con todo tipo de proyectos. Para entender su vida hay que conocer el entorno familiar; su padre era un maestro de cantería cercano para la Iglesia. Para el joven Juan de Ochoa fue su primer maestro, quien precisamente le enseñó una de sus facetas artísticas más significativas: el dibujo técnico. El trabajo diario con Martín fue de gran relevancia, pues le permitió tener un contacto directo con el mundo de la construcción, aprendiendo a extraer la piedra de los yacimientos y a saber localizar las mejores canteras de la provincia, así como a trabar conocimientos con los más afamados maestros y artistas del momento y a relacionarse con las principales élites de la ciudad.

El autor es minucioso en su trabajo, sigue un orden cronológico, comenzando su estudio por la infancia y juventud, momentos importantes en su formación, puesto que se adentra en el campo de la ingeniería hidráulica de manera ejemplar, buscando el amparo de Hernán Ruiz III, con quien había colaborado Martín en algunas obras. El resto de la producción del arquitecto evoluciona según el transcurso de la centuria.

En la vida de Juan de Ochoa hay muchos momentos significativos que se patentizan en proyectos de gran envergadura, como es la construcción de la monumental portada del Palacio de Viana, antigua casa solariega de los Gómez de Figueroa, donde se puede valorar su evolución artística y la mutación del concepto arquitectónico que culminó en obras posteriores, caso de las cubiertas del crucero y coro, o de la portada del trascoro de la Catedral.

Por todo ello, invito al lector a leer con detenimiento este magnífico trabajo, elaborado con esmero y con importantes interrogantes historiográficas, algunas descubiertas por Juan Luque, otras aún “en el tintero”, y todas ellas en común y decidida sintonía a la hora de reconocer a Juan de Ochoa no como un simple cantero o alarife, sino como algo mucho más. El tiempo lo fijará en su sitio.

Introducción

Los estudios sobre el siglo XVI en general y sobre sus manifestaciones artísticas españolas en particular, han significado desde tiempo atrás un atrayente incentivo para los historiadores. Afortunadamente, esta atracción se ha visto incrementada en las últimas décadas, como lo demuestra una serie de publicaciones que tiene como tema central el análisis y difusión del arte del Renacimiento en la Península Ibérica. En el caso de Andalucía Occidental los estudios han sido abundantes, dirigidos principalmente hacia las tres grandes artes, si bien la arquitectura ha sido la más beneficiada; recordemos, a título de ejemplo, muchos de los números de la colección Arte Hispalense, publicada por la Diputación Provincial de Sevilla, *La arquitectura del Quinientos* de Villar Movellán, *El lenguaje arquitectónico en el Renacimiento andaluz* de López Guzmán, *Hernán Ruiz el Joven* de Alfredo J. Morales, *Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento* de Galera Andreu, *La vida de los edificios* de R. Moneo, etc., aparte de otros temas que se han elaborado como trabajos de tesis doctorales, como *Forma, espacio y estructura en la transición del renacimiento cordobés. Tradición e innovación en la arquitectura de Hernán Ruiz "el Viejo" (h. 1479-1547)*, de Pilar Gimena.

En menor proporción encontramos también una serie de autores interesados por el estudio de las artes plásticas en el siglo XVI, que hace tiempo iniciara el profesor don José Hernández Díaz. Modernamente hemos de recordar algunos trabajos de Porres Benavides y Rojas-Marcos González, así como algunos estudios centrados en zonas concretas, especialmente los dedicados a las guías artísticas de cada provincia andaluza, además de las tesis de doctorado que sobre materias pictórica y escultórica se están elaborando o acaban de realizarse, entre las que cabe destacar *Pablo de Céspedes. Estudio de los procesos de producción y asimilación entre Italia y España; entre el Renacimiento y el Barroco*, de Pedro M. Martínez Lara. Todo ello demuestra, pues, el evidente interés que suscita aún hoy el mundo artístico del periodo renacentista y particularmente la arquitectura del siglo XVI en la ciudad de Córdoba.

No obstante, los estudios sobre arquitectura son escasos si se tiene en cuenta la gran nómina de maestros canteros que vivieron y trabajaron en el siglo XVI en Córdoba; muchos de ellos al servicio de grandes mecenas particulares, otros colaborando en proyectos patrocinados por los cabildos de la ciudad bajo supervisión técnica de sus respectivos maestros mayores, otros destacando en las labores prácticas de la extracción de la piedra, etc. Este vasto mundo permanece aún sin estudiar en su

mayor parte. Existen, evidentemente, muy buenos trabajos parciales, sobre todo acerca de las figuras de Hernán Ruiz I y II, pero quedan todavía muchas otras personalidades que permanecen ocultas en los distintos archivos de la ciudad, cuyo estudio arrojaría importante luz sobre este periodo artístico y facilitaría el estudio global de la arquitectura del quinientos en Córdoba, así como su influencia en las construcciones posteriores. Aunque el camino pueda parecer lento, sólo el análisis profundo de figuras concretas permitiría recrear algún día la esperada visión de conjunto.

Por ello, nuestro trabajo sobre Juan de Ochoa sólo pretende ser un aporte más a los estudios que intentan aclarar el panorama de la arquitectura cordobesa del siglo XVI, mediante el análisis de una de las personalidades artísticas más interesantes de la ciudad, que logró cierta supervivencia gracias a su evolución y adaptación al ritmo estético que marcó el transcurso de la centuria.

Desde que en el año 2014 nos planteamos definitivamente la necesidad de abordar la tesis doctoral, nos sentimos claramente atraídos por la figura de este arquitecto, a quien ya conocíamos más directamente por su intervención en el crucero y coro de la Catedral de Córdoba, cuyo estudio había sido objeto de nuestro trabajo fin de Máster, defendido en la Universidad hispalense el 3 de diciembre de 2013.

La personalidad del artista aparecía compuesta por una gran multiplicidad de facetas relacionadas con el Humanismo, la teoría y la práctica del arte, así como en directa relación con los procesos de producción y asimilación de los nuevos planteamientos estéticos surgidos en Italia, y que fueron paulatinamente asimilados en territorio hispano durante las décadas centrales del siglo XVI. Resultaba, por tanto, un sujeto fundamental en gran cantidad de aspectos. En consecuencia, se puso de manifiesto la idoneidad de Juan de Ochoa como elemento a abordar, dada la evidente necesidad que existía de realizar un enfoque global y actualizado sobre su figura. Además, se trataba de un personaje cuyas especiales circunstancias han permitido abordar gran cantidad de aspectos distintos, esenciales para la comprensión de su producción y de la etapa humanista que abordamos.

El encuentro con la bibliografía existente nos reveló que, si bien existían noticias documentales y literarias acerca de los trabajos del artista, no eran especialmente abundantes y en algunos casos desencadenaban problemas de identificación

documental, siendo muy pocas las referencias biográficas y noticias acerca de sus obras, sobre todo durante el período 1574-1590.

La personalidad artística de este arquitecto había pasado muy desapercibida para la crítica cordobesa anterior a nuestro siglo, a pesar de tratarse de una figura que trabajó incesantemente para las principales empresas constructivas de la ciudad, reuniendo por tanto un numeroso legado arquitectónico tanto en la capital como en algunos pueblos de la provincia y alrededor. Excepcionalmente, el historiador cordobés Rafael Ramírez de Arellano comenzó a abordar a finales del siglo XIX la figura de Ochoa, dando a conocer tímidamente algunas de sus principales obras y estilo artístico. En sus trabajos de recopilación documental para el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, el autor recoge algunas noticias referentes a sus primeros trabajos y obras concertadas durante la década de 1580; según el erudito, Ochoa fue un buen maestro de cantería y técnico especializado en trabajos de ingeniería hidráulica pero, casualmente, lo confunde con Hernán Ruiz III al atribuirle algunos trabajos de la Catedral en mancomunidad, más otros encargos civiles hoy desaparecidos. Sin embargo, sí estuvo acertado en otras obras, como la capilla mayor parroquial de Santaella o su intervención en el desaparecido claustro del convento de San Pablo de Córdoba, de las que informa incluso de sus importes.

Ciertamente, esta primera aproximación de Ramírez de Arellano hacia la figura de Ochoa dio a conocer la identidad del personaje. En su “Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba”, dentro de la *Colección de documentos inéditos para la historia de España*¹, el autor volvió a plantear una breve semblanza biográfica del maestro, con opiniones muy acertadas que, como se verá, eran ciertas. Sin embargo, el enfoque planteado por el autor no terminaba de aclarar con exactitud el papel del artista.

Años después, en repetidos artículos para el mencionado *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*², Ramírez de Arellano profundizó en la figura de Juan de Ochoa, ofreciendo ahora un mayor número de noticias y datos concernientes a contratos de obras, citando incluso una serie de referencias documentales que han facilitado ahora

¹ RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: “Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba”, en: *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Madrid, 1893.

² RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1900. pp. 109-117.

nuestra revisión archivística. No obstante los esfuerzos seguían siendo insuficientes. Quizá lo más curioso en torno al silencio del maestro fuese su temprana muerte, unida a la larga vida y fama de su gran competidor -Hernán Ruiz III-, lo que contribuyó a diluir su memoria, hasta el punto de que se le acabó estudiando solo como maestro mayor de obras del Ayuntamiento y arquitecto que puso fin a las obras del crucero y coro catedralicios, sin valorar con suficiente rigor científico su aportación al campo de la arquitectura civil/residencial y brillantes trabajos de ingeniería hidráulica.

Más adelante, en los años setenta del siglo pasado, José Valverde Madrid publicó el artículo “Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa”³, trabajo donde el autor seleccionó una serie de datos extraídos en su mayoría de los protocolos notariales de la ciudad, con el fin de esbozar una breve narración monográfica del personaje y la proyección de su obra en el ambiente de la Córdoba del último tercio del siglo XVI. En esta ocasión, Valverde Madrid sorprendió por incorporar, entre otros datos inéditos, la fecha de nacimiento del artista, a raíz del hallazgo de su partida bautismal en el archivo parroquial de El Sagrario de la Catedral de Córdoba, y la fecha de la redacción del testamento ante el escribano Francisco Martínez de Molina.

Sin embargo, después de este estudio de Valverde Madrid, el interés por la figura de Juan de Ochoa cayó en una especie de letargo del que no se recuperó prácticamente hasta finales del siglo pasado, figurando en la mayoría de los casos como complemento a los estudios de conjunto sobre cuestiones de arquitectura moderna cordobesa, y nunca como figura aislada de reconocimiento o con suficiente categoría artística. Este aspecto ha sido recientemente paliado gracias a nuestro trabajo “Aproximación a la figura de Juan de Ochoa: arquitecto e ingeniero hidráulico español del siglo XVI”, publicado en la revista *Atenea* de la Universidad de Concepción (Chile)⁴, donde hemos constatado numerosos datos del personaje tanto desde el punto de vista biográfico, como desde el profesional, separando su obra religiosa y civil de los encargos de ingeniería. Lo más interesante de este trabajo es, probablemente, la cantidad de datos y referencias de archivo que logramos recopilar, la mayoría extraídos del Archivo Histórico-Provincial.

³ VALVERDE MADRID, J.: “Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa”, en: *Revista Omeya*, (14), Córdoba, 1970, s/p.

⁴ LUQUE CARRILLO, J.: “Aproximación a la figura de Juan de Ochoa: arquitecto e ingeniero hidráulico español del siglo XVI”. En *Atenea*, Revista de ciencias, artes y letras de la Universidad de Concepción, Chile, 515 (2017), pp. 97-114.

A raíz de los trabajos sobre arquitectura publicados por los profesores J. Camón Aznar⁵, F. Chueca Goitia⁶ y A. Bonet Correa⁷, el desarrollo de la historia del arte español quedó incrementado por la aparición en la década de 1980 de muchos departamentos de universidades que, repartidos por toda la geografía nacional, colaboraron en el conocimiento y difusión de las nuevas investigaciones y proyectos universitarios mancomunados. En el caso de Andalucía, a las dos grandes universidades existentes -Sevilla y Granada-, se sumaba ahora Córdoba, con los profesores Villar Movellán, Dabrio González y Raya Raya, quienes aportaron nuevos conocimientos a la historiografía artística zonal, según el método y sistema de la escuela sevillana. A partir de este momento no faltaron estudios al respecto, y las publicaciones sobre este tema comenzaron a ser cada vez más frecuentes. De este modo, en 1986, el profesor Villar Movellán daba a conocer su trabajo sobre “la arquitectura del Quinientos” de la Colección *Córdoba y su Provincia*⁸, donde el autor sembró las directrices que habían de seguirse para abordar en profundidad el estudio del tema, elaborando un análisis de la corriente renacentista separado por fases cronológicas y destacando sus principales obras documentadas hasta entonces.

Hay asimismo varias tesis de licenciatura que inciden en aspectos que definen la arquitectura cordobesa del siglo XVI, considerándolas de gran interés por lo que pueden suponer de aporte documental o de análisis estilístico para obras muy concretas. Tal es el caso de *La arquitectura civil en el siglo XVI en Córdoba*⁹, defendida en 1976 por Francisco González Luque. En ella, el autor ofrece una amplia visión de la Córdoba que, a través de sus construcciones civiles, experimentó la evolución de la corriente tardogótica a los nuevos y modernos principios culturales del Humanismo, durante las primeras décadas del quinientos.

⁵ Véase: CAMÓN AZNAR, J.: “La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI” En *Summa Artis*, Vol. XVII, Madrid, 1959.

⁶ Véase: CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la arquitectura española: Edad Moderna y Contemporánea*, Madrid, 1965.

⁷ Véase: BONET CORREA, A.: *Morfología y ciudad: urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*. Barcelona, 1978.

⁸ VILLAR MOVELLÁN, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en: *Córdoba y su Provincia*, T. III. Córdoba, 1986. pp. 209-233.

⁹ GONZÁLEZ LUQUE, F.: *Arquitectura civil del siglo XVI en Córdoba*. Memoria de Licenciatura Inédita. Universidad de Sevilla, 1976.

Posteriormente, en 1989, el profesor Marías Franco dio a conocer su estudio sobre *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*¹⁰, obra fundamental donde el autor abordó un amplio análisis sobre la arquitectura española del Renacimiento a partir de la constatación de la existencia de un “biligüismo” -modo gótico y modo a lo romano- en el que la dialéctica entre la tradición tardomedieval y el italianismo imperante en la época, cobra un especial protagonismo. Sin duda, se trata de una obra clave para iniciar el estudio de la arquitectura del siglo XVI en España, que sienta las bases del tema y ofrece las pautas necesarias para comprender sus complejidades.

También en 1989 veía la luz el estudio realizado por V. Nieto Alcaide, Alfredo J. Morales y F. Checa Cremades sobre la *Arquitectura del Renacimiento en España: 1488-1599*¹¹, donde los doctores se remontan al origen del movimiento para explicar cómo surge y se proyecta la corriente renacentista en nuestro país, analizando la renovación del gótico en el proceso de implantación de obras y modelos italianos que, en muchos casos, no dejaron de ser meras trasposiciones de muchas de sus soluciones. Lejos de aparecer en un ambiente marcado por la continuidad de las tradiciones artísticas, la corriente renacentista surgió en Andalucía en un contexto donde las formas góticas habían experimentado una importante renovación, primeramente en construcciones aisladas y esporádicas, sin lograr mayor proyección, hasta que la generación de arquitectos de mediados del XVI cultivó un lenguaje más uniforme y homogéneo, desde los primeros planteamientos simplistas en los que todo se englobaba bajo la común denominación de “arquitectura plateresca”, a los intentos por diferenciar las distintas etapas y soluciones constructivas.

Más recientemente y como consecuencia del auge de las historias regionales, se ha editado una amplia colección que, bajo el título de *Proyecto Andalucía*, reúne más de treinta tomos centrados en el estudio global de la antropología, ciencias naturales, geografía, literatura, economía, historia y arte que integran el devenir histórico de Andalucía. La serie sobre “los artistas andaluces y artífices del arte andaluz”¹² supone la puesta al día de las principales figuras que han definido el arte andaluz y también de los

¹⁰ MARÍAS FRANCO, F.: *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1989.

¹¹ NIETO ALCAIDE, V., MORALES MARTINEZ, A. J. y CHECA CREMADES, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España: 1488-1599*. Madrid, 1989.

¹² GALERA ANDREU, P.: “Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento”, en: RUBIO LAPAZ, J. (coord.): *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. T. XXXVII. Sevilla, 2011.

que, siendo naturales de Andalucía, trasladaron su arte más allá de sus fronteras. El estudio sobre los canteros cordobeses abordado por el profesor Galera Andreu encuadra a Juan de Ochoa en la órbita cordobesa del último tercio del Quinientos. Junto a estas publicaciones, cabe reseñar importantes estudios sobre arquitectos y maestros canteros en particular, elaborados por profesores tan cualificados como los ya citados Alfredo J. Morales, Villar Movellán, Cruz Isidoro o Falcón Sánchez, entre otros muchos.

Dentro de este sentir, de este deseo de promocionar la figura del artista, hemos publicado actualmente dos artículos científicos sobre los trabajos de Juan de Ochoa para el II Señor de Villaseca -don Luis Gómez de Figueroa-, y sobre un interesante proyecto para la ejecución de un cadalso para el auto de fe acontecido en Córdoba en el año 1595. En ambos estudios consideramos muy acertada la intervención del maestro pues, si bien ya resultó novedosa y original en su momento, nos ha servido ahora de gran ayuda para “reconstruir” el lenguaje y principales características que definieron su vocabulario artístico¹³.

Llegados a este punto cabe preguntarse qué queda aún por hacer en cuanto a nuestra materia se refiere. Ciertamente mucho, extensible además a todos los niveles que abordamos en relación a nuestro sujeto. El conocimiento de la arquitectura cordobesa es todavía bastante insuficiente. Existen provincias que, aún gozando de la autoridad de figuras destacadas, necesitan ser estudiadas y analizadas, puestas al día en su producción arquitectónica. Una vez que se haya realizado esta tarea, se podrá abordar el análisis global de la arquitectura española del quinientos y su transición hacia la llamada etapa barroca, uniendo los aportes logrados en cada región española. De este modo quedaría analizado y sistematizado de manera muy completa uno de los más interesantes capítulos de la Historia del Arte en España.

Así pues, ante nosotros se abría un amplio campo de investigación documental, a través del cual suponíamos que se podría lograr un conocimiento más profundo y dilatado, y no solo de la figura de Juan de Ochoa, cuyo “modus vivendi” podría ser un claro exponente de la vida artística cordobesa, sino también de toda una serie de canteros contemporáneos que en mayor o menor grado hubiesen entablado contactos

¹³ CASTILLEJO GONZÁLEZ, I. L. y LUQUE CARRILLO, J.: “Juan de Ochoa y su contribución a la arquitectura efímera del quinientos: un cadalso para el auto de fe cordobés de 1595”, en: *Arte y Patrimonio*, 4 (2019), pp. 98-107; LUQUE CARRILLO, J.: “Sobre el maestro de cantería Juan de Ochoa y sus trabajos para el II señor de Villaseca, don Luis Gómez de Figueroa y Córdoba”, en: *Ámbitos. Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 41 (2019), pp. 25-33.

con el maestro. A este respecto hemos de hacer mención a la formación del arquitecto, junto a su padre, el también maestro de cantería Martín de Ochoa, con el que aprendió el oficio, asimilando de forma práctica las técnicas constructivas y adiestrándose en el dibujo como paso previo en sus composiciones.

Nuestra principal fuente de información para la elaboración del trabajo ha sido el Archivo Histórico Provincial de Córdoba, riquísimo e inagotable arsenal informativo de la vida de la ciudad en los siglos pasados. Con el material extraído de los protocolos notariales hemos realizado la semblanza biográfica y artística del personaje, poniendo de relieve los lugares donde residió, las personas con que se relacionó (fuesen o no artistas), sus matrimonios, hijos y obras que fueron trazadas por sus manos.

Para la biografía del artista, antes de su primer matrimonio con María de Gibaja, las principales fuentes informativas han sido el Archivo de la Parroquia de El Sagrario de Córdoba y nuevamente el Histórico-Provincial, así como algunas de las publicaciones a las que ya hemos hecho referencia. Otros archivos de gran utilidad han sido los del Obispado, el Municipal, el Catedralicio, y diferentes archivos parroquiales, tanto de la ciudad como de los distintos pueblos en los que hay o hubo obras del maestro. Nuestro estudio se ha centrado primordialmente en el análisis de los datos obtenidos en los mencionados archivos, sobre todo en los protocolos cordobeses que van de 1557 a 1611, particularmente en los legajos correspondientes a los oficios de las collaciones en que habitó el artista.

Al tiempo que recopilábamos material en los citados archivos nos dedicamos a completar todos los testimonios que sobre el artista y sus obras se conservaban en las fuentes impresas. A partir de esas bases hemos intentado dar una visión de cómo pudo ser el vivir y el obrar cotidiano de este maestro de cantería en la Córdoba de su tiempo.

Temáticamente, el trabajo ha sido estructurado de forma tripartita: biografía, trayectoria profesional y estudio analítico de la obra. Dentro de cada capítulo se han creado, a su vez, los correspondientes apartados y epígrafes estimados, del modo que nos ha parecido más claro y unitario.

Tras el tema introductorio de Córdoba en el siglo XVI, hemos añadido a las noticias ya conocidas, el ambiente familiar en que se formó el maestro, analizando la obra paterna y valorando la influencia que ésta ejerció en la evolución del aprendizaje

del joven artista. Sus primeros años de formación, el ambiente de la ciudad hacia los comedios de la centuria y su vida personal, son también abordados en este bloque, demostrando además la relación con muchos de sus compañeros profesionales. En suma, hemos pretendido dar una visión humana y realista del personaje a través de sus diferentes etapas, de modo que surgiera la figura de Ochoa ante nosotros con la mayor nitidez y rigor científico posibles.

En el capítulo dedicado al estilo hemos analizado los elementos constitutivos del lenguaje artístico del maestro con el fin de extraer de sus obras aquellos rasgos comunes y definitorios que marcaron su modo de trabajar. En este contexto hemos valorado su labor como arquitecto de obras religiosas, de espacios domésticos y civiles y de proyectos relacionados con la ingeniería hidráulica. En cada caso hemos destacado en la medida de lo posible las interrelaciones con los canteros coetáneos, así como su trascendencia de cara al arte de época posterior en el medio local, frente a las afirmaciones de las fórmulas herrerianas convencionales. Por lo que se refiere a cuestiones estrictamente tratadísticas, por razones obvias, hemos limitado nuestro estudio a las fuentes más cercanas al maestro.

Finalmente hemos realizado el catálogo sistemático y razonado de las obras de Juan de Ochoa, donde planteamos un breve resumen de los caracteres esenciales de cada una, dejando constancia incluso de las que han desaparecido, con la bibliografía y documentación existentes acerca de las mismas.

Entre las novedades aportadas por la investigación consideramos muy interesante la interrelación existente entre el artista y algunas de las personalidades más distinguidas del cabildo catedralicio cordobés, al igual que su amistad con el señor don Luis Gómez de Figueroa, Caballero Veinticuatro y II Señor de la Casa de Villaseca, quien se convirtió desde primera hora en uno de sus grandes amigos y mecenas. Por otro lado, se conocían sus vinculaciones con algunos canónigos de la catedral: dos de ellos fueron sus padrinos de bautizo incluso, los mismos que al finalizar la centuria le encargaron la edificación de su capilla funeraria en el templo mayor cordobés. Sin embargo, a raíz de las investigaciones documentales, podemos decir que esta relación no fue la única, ya que los contactos con el racionero Pablo de Céspedes fueron frecuentes e intensos -sobre todo a partir de 1590-, contactos que también se establecieron con figuras como los doctores Alfonso de Miranda, José Alderete, el

licenciado Damián de Vargas y el propio obispo don Francisco de Reinoso y Baeza, entre otros.

Pero sin duda, de particular interés, es la relación que el maestro mantuvo con el también cantero Blas de Masavel: joven al que enseñó el oficio de cantero e inculcó las principales técnicas constructivas de finales del quinientos, hasta el punto de educarlo en el rango de oficial y nombrarlo colaborador en varios encargos, algunos de ellos relacionados con la Diócesis. Ambos maestros llegaron además a compartir importantes lazos de amistad, que se verían manifestados al fin de los días de Ochoa, como queda expresado con suficiente claridad en su testamento, donde Masavel es nombrado albaceas para cumplir su última voluntad.

Otro dato interesante a destacar, ahora convenientemente revisado, es la contribución de Juan de Ochoa a la definición, más que una puesta al día, de un particular tipo de arquitectura. Corrían los primeros años del siglo XVII cuando el maestro recibió el encargo de edificar la primera gran *casa de comedias* construida en la ciudad de Córdoba. Este encargo, promovido por el cabildo municipal cordobés, colocó a Ochoa en la vanguardia de este tipo de edificaciones en la España del seiscientos, por delante incluso de los corrales madrileños y cronológicamente anterior al de la Olivera de Valencia, aunque en la actualidad solo se conserve de ella la documentación original y el solar convertido, desde 2003, en sede del Colegio Oficial de Enfermería de la ciudad.

En definitiva, esta vinculación de Ochoa con las principales empresas constructivas de la Córdoba del quinientos, abre ante nosotros un amplio abanico de posibilidades de cara al estudio de la arquitectura renacentista en la ciudad, sus influyentes promotores, élites sociales, gusto estético y, de modo muy particular, el reflejo de la cultura humanista italianizada y su evolución en el articulado contexto andaluz de época moderna.

1. Córdoba en el siglo XVI



[1] *Córdoba, 1572*. Dibujo de Joris Hoefnagel para la Enciclopedia *Civitates Orbis Terrarum*. Es una vista muy somera y no muy representativa de la Córdoba del Quinientos, pero se puede apreciar en ella el antiguo trazado musulmán y cristiano medieval de la Villa y la Ajerquía.

La historia de la ciudad de Córdoba en el siglo XVI resulta, en determinados aspectos, un tema de suficiente relevancia pendiente de profundizar y abordar en detenimiento, dada la falta de estudios en los que se ofrezca una visión de conjunto sobre sus más variados aspectos históricos. Esta escasez de trabajos lógicamente dificulta un análisis de síntesis donde recoger los principales matices y circunstancias históricas que marcaron el transcurso de la centuria.

No obstante, a pesar de estas limitaciones, en el presente capítulo intentaremos abordar un estudio aproximado sobre Córdoba en el siglo XVI, su situación de gran hostilidad en el marco económico y los numerosos desajustes demográficos que influyeron, indudablemente, en el pensamiento, arte y mentalidad de la época. Para articular este estudio nos ha sido de gran utilidad la valiosa *Colección Vázquez Venegas*, así como algunas fuentes impresas más recientes, entre las cuales destacaremos las publicaciones del historiador Juan Aranda Doncel y los estudios de los profesores José Manuel Escobar Camacho y Juan Francisco Rodríguez Neila, entre otros. Señalar la importancia de la recopilación documental llevada a cabo por el canónigo de San Hipólito resulta primordial pues, como bien es sabido, este trabajo resultó clave para aquellos historiadores cordobeses de los siglos XIX y XX que comenzaron a indagar en la historia moderna de la ciudad. Asimismo destacaremos los estudios que, sobre algunos aspectos sociológicos, llevaron a cabo los profesores Antonio López Ontiveros -centrados en la evolución demográfica-, y Bartolomé Yun Casalilla, quien profundizó en el terreno específicamente social y situación económica del momento.

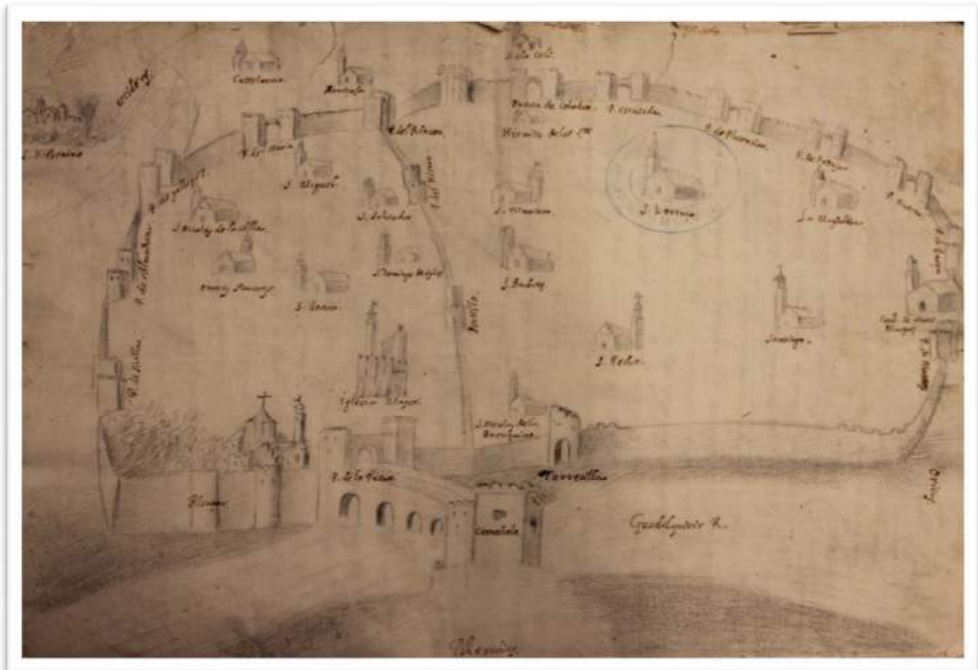
Para una mejor clasificación de la materia, hemos estructurado este capítulo en dos epígrafes; el primero, centrado en la evolución histórica de la centuria, donde se abordarán aspectos básicos de la ciudad y sus habitantes; su sociedad, religiosidad y cultura, destacando el auge (sobre todo económico) que experimentó la urbe en la primera mitad del siglo, frente a la profunda recesión que atravesó en las décadas finales. De modo más específico, en el segundo apartado analizaremos el ambiente literario y artístico que envolvió a la ciudad, destacando principalmente la influencia del Humanismo como sistema de vida y su proyección en la cotidianidad de los cordobeses.

1.1. Del auge a la crisis: evolución de la centuria

Durante el siglo XVI Córdoba experimentó el momento culminante de su desarrollo en la Edad Moderna. La actividad urbana de sus más de 50.000 habitantes se concentró en dos núcleos fundamentales: uno, junto a la entrada principal de la ciudad, paralelo al río, ennoblecido por edificios emblemáticos de la Iglesia y la Corona; y el otro, en torno a la calle de la Feria, dotado de edificios como el Ayuntamiento, la Plaza de la Corredera o los conventos de San Pedro y San Pablo, entre otros.

La ciudad del quinientos heredó y mantuvo vigente su división urbana medieval, que contemplaba la Villa, o vieja Medina, y la Ajerquía, con 14 circunscripciones (barrios) cuyos límites coincidían con los de las respectivas parroquias. En la Villa se ubicaban las collaciones de San Miguel, el Salvador, Santo Domingo, San Nicolás de la Villa, San Juan, *Omnium Sanctorum* y Santa María, mientras que en la zona baja -la Ajerquía-, se encontraban los siete barrios restantes: San Andrés, Santa Marina, San Lorenzo, la Magdalena, Santiago, San Pedro y San Nicolás de la Ajerquía¹⁴. Al igual que en la Edad Media, la Villa y la Ajerquía siguieron separadas por un muro cuyo desarrollo se extendía desde la Cruz del Rastro hasta la Puerta del Rincón, comunicadas mediante una serie de callejas creadas para favorecer el tránsito peatonal. La pujanza económica que experimentó Córdoba durante la primera mitad de la centuria se concentró, sobre todo, en San Pedro, Santa María y San Nicolás de la Ajerquía pues, muchos de los forasteros que atravesaban la ciudad en dirección a Sevilla o a Castilla, circulaban por las calles de las dos últimas collaciones y descansaban para pernoctar en sus mesones.

¹⁴ ESCOBAR CAMACHO, J. M.: “Notas sobre el repartimiento urbano de Córdoba”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 107 (1984), pp. 161-172.



[2] *Dibujo de Córdoba en los siglos XVI y XVII.* Colección Vázquez Venegas, tomo V, 035-7; 049, s/f. Archivo Catedral de Córdoba. En la ilustración se advierte la distribución urbana en collaciones y esquema morfológico de la ciudad heredado de la tradición medieval, destacando sus principales parroquias y sistema defensivo perimetral.

La fuerte expansión demográfica protagonizada durante los dos primeros tercios del quinientos favoreció, indudablemente, el aumento del número de viviendas. Los caseríos se apiñaron en todas las collaciones, con edificaciones prolongadas en algunos casos incluso a *extramuros*. La ocupación del suelo crecía de forma diaria, hasta el punto de tener que edificar en terrenos imposibilitados, tales como las proximidades de las murallas, donde la normativa legal impedía levantar inmuebles.

Fueron muy escasos los espacios abiertos, y muy abundantes las callejas estrechas y sin salida; un urbanismo caótico y hasta laberíntico, evocador de un pasado medieval aún vigente en las primeras décadas del quinientos. A raíz del crecimiento económico del primer tercio del siglo, el Municipio emprendió una importante serie de obras de ampliaciones en calles y barrios. Las actas capitulares conservadas en el

Archivo Municipal de la ciudad informan al respecto y destacan, entre otras decisiones, “el ensanche de la calle que va desde la yglesia de Sant Nycolas a la Puerta Gallegos [...]”¹⁵, según acuerdo del 12 de octubre de 1575. También se puso en marcha el arreglo de las murallas y sus principales torres, proyecto al que quedó muy vinculado Juan de Ochoa desde 1593, ocupándose de analizar sus estados de conservación y emitir los respectivos planes de intervención con sus condiciones de trabajo.

La segunda mitad de la centuria trajo consigo el embellecimiento de la urbe, mediante la colocación de varias fuentes con fines tanto decorativos como específicamente funcionales y prácticos, surtiendo de agua a los vecinos de las distintas collaciones. Junto a estas obras impulsadas por el Municipio, otras importantes muestras arquitectónicas religiosas y civiles, muchas de ellas patrocinadas por poderosos mecenas, perfilaron la nueva imagen de la ciudad moderna del XVI.

De modo paralelo, la trayectoria demográfica cordobesa en el siglo XVI presenta unos contrastes muy acusados. El estudio del profesor José I. Fortea, basado en una prolija recopilación de censos, padrones locales y registros parroquiales, establece las líneas evolutivas que definen las distintas etapas en que se divide la centuria. Así, durante el periodo 1500-1530, se constata un débil crecimiento cuyas causas parecen incidir en las malas cosechas y su repercusión en las familias dedicadas al sector económico primario.

No obstante, a partir de 1530 se inició una importante expansión demográfica prolongada hasta mediados de la década de 1580. El incremento demográfico queda recogido en las estadísticas de los padrones municipales, debiéndose este espectacular aumento a la elevada tasa de natalidad y al saldo positivo de los movimientos migratorios, hallando una importante representación de emigrantes gallegos, asturianos y leoneses que, en muchos casos, llegaron a formar importantes colonias que aportaron riqueza cultural a la población cordobesa del momento.

Nuevamente, la década de 1580 marcó una línea divisoria de un cambio de tendencia demográfica que comenzó a generalizarse a partir de la epidemia de peste del año 1582-83. El ritmo de la natalidad perdió fuerza y el miedo de la población, junto con las cuantiosas pérdidas, marcó el declive del anterior aumento poblacional. Esta

¹⁵ Archivo Municipal de Córdoba (A.M.C.). Actas Capitulares, 12/10/1575, fol. 521.

situación y estancamiento demográfico podría entenderse, de algún modo, como el preludio de la gran crisis demográfica que marcó el transcurso de la centuria siguiente, advirtiéndose una especial virulencia en los años centrales del siglo.

Aún así, el espíritu de la Edad Media seguía estando muy presente en la Córdoba del siglo XVI, en concreto en su sociedad, dividida en rígidos estamentos caracterizados por una marcada severidad, igual que en el Antiguo Régimen. Aristocracia y clero constituían los grupos privilegiados, frente a los integrantes del pueblo -o estamento llano-, donde figuraban personas con unos niveles económicos muy dispares, lo mismo que ocurría (aunque a la inversa), entre los nobles y eclesiásticos, en función de sus niveles de riquezas. Junto a estos tres estamentos básicos, completan la pirámide de la sociedad cordobesa los extranjeros y, en menor porcentaje, los marginados.

Las familias que componen la aristocracia local suman una cifra muy reducida y representan un mínimo porcentaje en el conjunto de los habitantes de la ciudad, gozando de una elevada posición adquirida por sus recursos económicos, que les convertían en verdaderos patrocinadores de obras pías y caritativas con las que colaboraban en el plano espiritual, aportando bienes para la dotación de fiestas religiosas, ayudando económicamente en la fundación de conventos, beaterios, hospitales, etc.

Este poder económico quedaba además reforzado con el político, ya que los miembros de la aristocracia monopolizaban las veinticuatrias del cabildo municipal, jugando un papel muy activo en el control de la vida local y actuando en beneficio propio para salvaguardar sus intereses. Éstos eran los hijosdalgos que, careciendo de señoríos y sin pertenecer a ninguna orden, participaban de lleno en el gobierno municipal, gozando de unos crecidos ingresos que reportaban sus propiedades rústicas y urbanas.

Un peldaño más bajo en la escala nobiliaria ocupaban los caballeros pertenecientes a órdenes militares. La concesión de hábitos experimentó un importante incremento a finales de la centuria y durante toda la primera mitad del siglo siguiente, debiéndose nuevamente este hecho a las dificultades por las que atravesaban las arcas reales en estas décadas. El porcentaje más alto de nobles que poseían esta distinción, correspondía a aquellas familias que poseían el hábito de la Orden de Santiago, sin duda la orden de mayor prestigio debido al reducido número de concesiones. La orden de

Calatrava también ocupaba un lugar destacado, mientras que la de Alcántara representaba el porcentaje menos relevante.

El otro estamento privilegiado era el clero, grupo que durante todo el siglo XVI aumentó sus efectivos humanos, aunque realmente su porcentaje en la población cordobesa era muy bajo. En el seno del clero secular se podían distinguir dos grandes categorías, en función del volumen de los bienes e ingresos particulares: el primer grupo englobaba a los titulares de la Diócesis y a los capitulares. Estos niveles de riquezas, salvo casos excepcionales, descendían sensiblemente en párrocos, coadjutores, beneficiados y capellanes. No obstante, el Obispado de Córdoba fue uno de los más importantes de toda España por el valor de sus rentas anuales, que ascendían a unos 40.000-50.000 ducados aproximadamente, según estudio del profesor Aranda Doncel¹⁶.

Estas rentas solían estar gravadas con una serie de pensiones que gozaban determinados clérigos a título particular, o bien aquellas diócesis más pobres, destinando una parte de los ingresos a servicios económicos y donativos a la monarquía, construcción y reparación de los templos, fundación de obras pías y limosnas a los pobres en tiempos de carestía. Como comprobaremos más adelante, las obras de Juan de Ochoa en el crucero y coro de la Catedral ocasionaron grandes gastos y, junto a la labor de socorro de los más desfavorecidos, el cabildo catedralicio llegó a consumir prácticamente las rentas de los años 1597 a 1603¹⁷.

Se conocen con bastante precisión los bienes y el estado de las arcas episcopales a mediados del siglo XVI, momento en que las rentas alcanzaron unos niveles muy elevados, como certifican los prolijos inventarios redactados por funcionarios reales a la muerte de don Leopoldo de Austria en 1557, donde se recogen elevadísimas sumas de dinero destinadas a las obras del Palacio Episcopal, a la residencia rural de la Alameda del Obispo, a las labores de agricultura y ganadería y, por último, a la jurisdicción de la villa de Fuente Obejuna, en favor del prelado¹⁸.

Las sustanciosas rentas de la Diócesis de Córdoba constituyeron, pues, un singular atractivo con el que se premiaba a personas de alta clase, carentes de méritos propios o con una dilatada carrera eclesiástica. El ejemplo más llamativo lo tenemos en

¹⁶ ARANDA DONDEL, J.: *La época moderna (1517-1808)*. Córdoba, 1984, p. 42.

¹⁷ *Ibid.* p. 43.

¹⁸ *Ibid.*

don Leopoldo de Austria, nombrado titular de la silla de Osio en virtud de su parentesco con el emperador Carlos. Caso similar fue el del dominico fray Juan de Toledo, elegido directamente sin haber regentado otros obispados, lo mismo que ocurrió con el hijo del Marqués de Villena, don Francisco Pacheco, que solo había tenido con anterioridad una prebenda de canónigo en Jaén. Pero por lo general, las personas nombradas para regir la Diócesis de Córdoba, tenían acumulada una gran experiencia al frente de obispados más modestos, o bien habían prestado servicios en organismos estatales, realizando todos una brillante labor al servicio de la mesa capitular y manteniendo su prestigio a nivel peninsular.

Era, por tanto, el cabildo catedralicio cordobés uno de los más importantes de todos los reinos peninsulares. Los estatutos elaborados en 1577 por el obispo fray Bernardo de Fresneda, aluden expresamente a los miembros que se repartían los 58 beneficios existentes, destacando las ocho dignidades que figuraban a la cabeza: deán, arcediano de Córdoba, maestrescuela, arcediano de Castro, chantre, arcediano de Pedroche, tesorero y prior. Había 20 canonjías, una destinada al mantenimiento del tribunal del Santo Oficio, 10 raciones y 20 medias raciones. Asimismo, se contabilizaban 12 capellanes de la veintena que tenían la misión de cantar en el coro y colaborar en los servicios del culto.

Los integrantes del clero regular arrojaban unas cifras muy superiores a las del secular. Junto a las fundaciones de época medieval, en el siglo XVI se crearon nuevas comunidades localizadas tanto en el interior como en los alrededores de la ciudad, muchas de ellas protegidas por los prelados o con ayudas económicas de la nobleza. Con todo, a principios del quinientos, figuraban en la ciudad varias órdenes masculinas: los dominicos, con los conventos de san Pablo y el de *Scala Coeli*; los franciscanos, asentados en el convento de san Pedro el Real, y los Recoletos de la misma Orden, en san Francisco de la Arruzafa. Los de la Orden Tercera de san Francisco se hallaban en muy precarias circunstancias a las afueras de la ciudad, hasta que a comienzos del XVII se trasladaron al convento de Madre de Dios¹⁹. También estaban presentes los mercedarios, agustinos, carmelitas y trinitarios. Precisamente en esta última comunidad profesó en 1600 Luis, hijo primogénito de Juan de Ochoa.

¹⁹ Sobre este tema véase: DOBADO FERNÁNDEZ, J. e YLLESCAS ORTÍZ, M.: *Córdoba: ciudad conventual* (catálogo de la Exposición). Córdoba, 2014.



[3] Portada de la iglesia del antiguo convento de San Roque, Córdoba. Fue fundado por San Juan de la Cruz en 1586 para la comunidad de los Carmelitas Reformados. En 1613 fue abandonado y convertido en Colegio de teología “Buen Pastor”.

Del mismo modo encontramos, repartidas por toda la ciudad, varias órdenes femeninas que habitaban un total de nueve conventos. Las franciscanas tenían cuatro: Santa Clara, Santa Cruz, Santa Inés y Santa Isabel de los Ángeles. Les siguen las dominicas, con tres: Santa María de Gracia, Regina y Santa Catalina que, en 1588, al trasladarse a un nuevo emplazamiento, cambió de advocación y se le dio el título de Jesús Crucificado. Finalmente las religiosas jerónimas, las benitas y bernardas ocupaban los conventos de Santa Marta y Santa María de las Dueñas respectivamente. A estas fundaciones, se sumaron nuevas comunidades a lo largo de toda la centuria. Las religiosas agustinas fundaron en el barrio de san Lorenzo y, años después, habitaron en el convento de Santa María de las Nieves. Las de san Francisco de Paula se localizaban en la calle de Jesús y María, y las carmelitas descalzas en la de Santa Ana. Para estas dos últimas comunidades, Juan de Ochoa realizó una serie de obras y reparaciones entre

los años finales del siglo XVI y los primeros del XVII. Al mismo tiempo, las benitas y bernardas aumentaron el número de casas: Encarnación Alta y Concepción²⁰.



[4] Patio de recibo del monasterio de la Encarnación, Córdoba, de religiosas cistercienses. Primer tercio del siglo XVI.

Pero a pesar de todo, el grueso de la población cordobesa lo formaba el denominado estado llano, con niveles socioeconómicos muy dispares. Mercaderes, funcionarios, labradores, artesanos y miembros de profesiones liberales, representaban un nutrido número dentro del estamento. Estos últimos eran quizá los más valorados dentro del grupo, e incluía por un lado los hombres de leyes -abogados, procuradores, notarios y escribanos- y los que desempeñaban actividades ligadas a la sanidad, tales como médicos, cirujanos y boticarios.

²⁰ OLMEDO SÁNCHEZ, Y.: “Los conventos femeninos en la evolución de la trama urbana de Córdoba”, en: *Actas del Congreso: La Clausura femenina en España* (coord. Francisco Javier Campos). T. 1, 2004, pp. 269-292.

También en el conjunto de la población cordobesa quinientista hay que destacar la presencia de extranjeros. De todos ellos, los portugueses formaron sin duda la colonia más numerosa, a tenor de la información proporcionada en los registros matrimoniales en las distintas parroquias. En términos numéricos les siguen los franceses, italianos y muy pocos flamencos, todos ellos trabajando en ocupaciones muy diversas y en condiciones también muy desiguales.

Por último, las minorías marginadas deben su existencia a la habitual práctica de la mendicidad en las calles cuando las necesidades económicas eran de extrema exigencia. Estos efectivos marginados eran fundamentalmente los gitanos y los esclavos, para quienes la situación era realmente alarmante en épocas de carestía, hambre y epidemias. Junto a este sector verdaderamente necesitado, señala el profesor Aranda Doncel la presencia de un buen número de pícaros y truhanes, de quienes la literatura del Siglo de Oro Español aporta innumerables anécdotas en el caso de Córdoba²¹. Éstos actuaban frecuentemente en los barrios de mayor vitalidad económica, siendo lugares predilectos las plazas del Potro y de la Corredera²².

Pero sin duda, el aspecto más dispar en la sociedad cordobesa del siglo XVI es el económico, analizado en detalle por el profesor José I. Fortea. A grandes rasgos podríamos señalar distintas fases que marcaron las pautas generales de su evolución: en el primer tercio tuvo lugar un tímido despegue que, consolidado con los años, se detuvo a finales de la centuria. Así, los últimos años del quinientos presentan una situación bastante delicada, considerada por muchos analistas el germen de la gran crisis del seiscientos.

Por tanto, a pesar de los múltiples y graves problemas, los inicios de la Edad Moderna en la ciudad de Córdoba quedaron marcados por un claro periodo de experimentación económica, coincidiendo con un momento en que, según Yun Casalilla, se produjo una intensa crisis de subsistencia con su consecuente conflictividad social²³.

²¹ ARANDA DONCEL, J.: "La esclavitud en Córdoba durante los siglos XVI y XVII", en: *Córdoba. Apuntes para su historia*. Córdoba, 1981. pp. 149-170.

²² ORTIZ JUÁREZ, J. M.: "Córdoba y los cordobeses en la literatura picaresca del Siglo de Oro", en: *Anales del Instituto Nacional de Bachillerato Luis de Góngora*, 3 (1972), pp. 79-90.

²³ YUN CASALILLA, B.: *Crisis de subsistencias y conflictividad social en Córdoba a principios del siglo XVI: una ciudad andaluza en los comienzos de la Modernidad*. Córdoba, 1980. p. 34.

El impulso económico del primer tercio de siglo se debió en parte a la potenciación agropecuaria. De un lado, la superficie dedicada a cultivos aumentó, especialmente el de la vid; y de otro, tuvo lugar un proceso de adhesionamiento que supuso un incremento de las zonas dedicadas a pastos. Córdoba se presenta, pues, como una aglomeración rural apoyada en el sector primario como pilar fundamental de su economía, destacando también las actividades mercantiles y artesanales de larga tradición bajomedieval, obteniendo el artesanado un peso indiscutible frente a las actividades de mercado, base de la referida expansión en las décadas posteriores.

Paralelamente, la industria del cuero jugó un papel destacadísimo en la economía del momento, sobre todo las empresas de los cordobanes y guadamecés, que gozaron de un extraordinario prestigio tanto nacional, como internacional. Los primeros, dada su duración y flexibilidad, fueron empleados con fines prácticos: calzado, bancos, sillones, arcones y otras piezas de mobiliario de la época. Los guadamecés, en cambio, se labran en pieles de ovino curtidas y se decoran con aplicaciones doradas y policromadas, utilizándose en palacios y construcciones civiles para cortinas, alfombras y cubrir las paredes. También estaban presentes en las iglesias, figurando en retablos, frontales de altar y doseles de cuero pintados²⁴.

La producción del guadamecés quedó reglamentada con las ordenanzas de 1501, reformadas en 1528 para combatir los fraudes y falsificaciones que amenazaban el prestigio y seguridad de la tradición artesanal. Precisamente por la madurez con que se trató el contenido de estas leyes, el guadamecés gozó de un elevado protagonismo dentro de la industria quinientista cordobesa, extendiéndose incluso a las primeras décadas del XVII, según estudió Alors Bersabé²⁵.

Otro de los sectores artesanales que contribuyeron a la expansión económica del siglo XVI fue el del metal, destacando especialmente los trabajos de platería, impulsados felizmente por la excelente acogida de sus manufacturas. Las aportaciones realizadas sobre la platería cordobesa se ocuparon, sobre todo, de las grandes obras maestras que, por lo general, son piezas de orfebrería religiosa que encierran un

²⁴ FORTEA PÉREZ, J. I.: “La industria textil en el contexto general de la economía cordobesa entre finales del siglo XVII y principios del XVIII: una reactivación fallida”, en: *Actas del II Coloquio de Historia de Andalucía*. T. 1: Andalucía Moderna. Córdoba, 1983. pp. 443-465.

²⁵ Sobre este tema véase: ALORS BERSABÉ, M. T.: *El gremio cordobés de guadamecileros y su producción durante los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral dirigida por el prof. Fernando Moreno Cuadro. Córdoba, 2012.

interesante valor artístico. Sin embargo, la producción de joyas alcanzó un considerable volumen y constituyó la base de los trabajos hechos por los orífices.

Gracias a la relación de plateros inscritos en la Congregación de San Eloy, se pueden extraer ciertos datos que nos informan de los niveles de ocupación en el sector. Si bien el registro como hermanos de la susodicha cofradía gremial no era obligatorio, seguramente un alto porcentaje de artesanos dedicados a este sector, formaría parte de ella. Entre 1586 y 1600 se incorporaron 22 miembros a los 114 que constituían en aquel momento la Congregación²⁶. Aparte de sus obligaciones religiosas, el gremio de plateros de San Eloy era una institución defensora a ultranza de los intereses económicos y prestigio de los orfebres afincados en la ciudad de Córdoba, unidos por un fuerte espíritu de hermandad y solidarizándose ante cualquier medida municipal que fuera en contra del ejercicio profesional²⁷.

²⁶ ORTIZ JUÁREZ, D.: “El libro registro de hermanos y actas de visita de la Congregación de San Eloy”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 93 (1973), pp. 71-116.

²⁷ MERINO CASTEJÓN, M.: “Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 26 (1930), pp. 57-86.



[5] *Virgen de los Plateros*. Juan de Valdés Leal. 1654-56. Museo de Bellas Artes, Córdoba. La obra fue encargada por el gremio de plateros de Córdoba para presidir un altar situado en la antigua calle de la Pescadería, actual Cara. En 1841 fue retirada de su homacina y entró a formar parte de la colección pictórica custodiada en el Museo de Bellas Artes provincial.

Junto a estas actividades reseñadas, la Córdoba del siglo XVI albergó un voluminoso contingente de artesanos que desempeñaban los más variados oficios. Sin embargo el sector secundario tenía sus pilares básicos en la producción textil, cuero y metal que, a la vez, nutrían un intenso comercio, destacándose el de las sedas y paños, con interesantes exportaciones a Portugal y una actividad menos relevante a nivel europeo, salvo en el caso de los envíos de materia prima -lanas- a Flandes e Italia²⁸.

Los cordobanes y guadamecés también se exportaban a los mismos ámbitos territoriales, con la peculiaridad de que la demanda nacional y europea era en este caso

²⁸ FORTEA PÉREZ, J. I.: *Córdoba en el siglo XVI: las bases demográficas y económicas de una expansión urbana*. Córdoba, 1981. pp. 399-406.

mayor. La nobleza andaluza acudía a Córdoba para contratar la decoración de sus mansiones, concertándose igualmente obras con Italia, Francia y, en menor medida, el Nuevo Mundo. De hecho, muchas piezas de guadamecés se enviaron a lo largo de todo el siglo XVI para decorar las estancias vaticanas, al igual que se tienen documentadas otras muchas exportaciones al centro de Europa. Lógicamente, estas actividades mercantiles y artesanales fueron las que mejor definieron la expansión económica de Córdoba a lo largo del quinientos, aunque no se puede obviar la importancia del sector agropecuario en este momento.

En líneas generales, la producción agrícola debió experimentar un incremento considerable a juzgar por la intensidad del proceso roturador que, a la vez, guarda una estrecha relación con la trayectoria demográfica. El aumento de la superficie cultivada provocó serios abusos, ya que masivamente se empezaron a ocupar tierras baldías, con numerosos cortijos dedicados, en la zona de la Campiña, al cultivo del cereal y del olivo. La mayoría de los grandes propietarios pertenecían a las familias de la aristocracia local y del clero. Tanto el cabildo catedralicio como las órdenes religiosas, poseían extensas superficies, reservando un pequeño porcentaje a los mercaderes y a diversas profesiones liberales.

En conclusión, los distintos sectores de la economía cordobesa muestran una vitalidad que reflejan su expansión constatada a lo largo de toda la centuria del XVI. Sin embargo, en las dos últimas décadas la brillante trayectoria quedó truncada; la boyante industria textil entró en una acentuada fase de postración; la platería atravesaba una etapa difícil, a juzgar por el brusco descenso del número de orfebres inscritos en la Congregación de San Eloy; el tráfico mercantil comenzó igualmente a decaer, apareciendo un profundo malestar entre los propietarios y, por toda esta serie de circunstancias, el abastecimiento a la ciudad presentó serios problemas. En definitiva un panorama desalentador que afectaba, con mayor o menor intensidad, a la mayoría de las actividades.

Esta situación se agravó aún más con el proceso inflacionista que provocó una fuerte subida de los precios, afectando incluso de forma directa en los artículos de primera necesidad y más demandados por los vecinos. La centuria se despidió sin signos aparentes de recuperación cuando, ya en el siglo XVII, la decadencia general

comenzó a ser más acusada y violenta, incidiendo en cada uno de los sectores económicos.

Finalmente completaremos este epígrafe con el estudio del fenómeno religioso popular en la sociedad cordobesa del momento, aspecto de especial relevancia que nos permite profundizar directamente en la mentalidad de sus habitantes y conocer la naturaleza de muchas de sus creaciones y manifestaciones artísticas.

De entrada, debemos recordar cómo las distintas etapas del cristiano del siglo XVI quedaban todas controladas por la Iglesia, desde que recibía el sacramento del bautismo hasta la administración de la extrema unción. La vigilancia ejercida por esta institución no significaba en modo alguno la manifestación de sentimientos ficticios, puesto que la mayoría de la población se identificaba plenamente con la ideología católica.

Indudablemente el Concilio de Trento representó una nueva orientación. Por un lado aparecieron nuevos aires litúrgicos renovadores mientras que, por otro, quedó definida una actitud frente a la cuestión protestante. Desde mediados del siglo, Córdoba vivió ciertos intentos de transformación, relacionados directamente con la fructífera labor evangelizadora de san Juan de Ávila, el paso fugaz de santa Teresa de Jesús y la creación del Colegio-Seminario de San Pelagio²⁹. Al mismo tiempo, parroquias, conventos, ermitas y hospitales ofrecían cobijo a innumerables hermandades fundadas en honor de las más variadas advocaciones, destacando entre ellas las dedicadas al Santísimo Sacramento y a las Ánimas del Purgatorio. Un elevado porcentaje de la población formaba parte de ellas, agrupando algunas a miembros de un mismo gremio u oficio: zapateros, sastres, carpinteros, plateros, etc. Otras, incluso, se hallaban reservadas a personas con limitaciones físicas, caso de los ciegos o enfermos de hidrofobia.

Los fines y actividades ofrecían una gran variedad. Aparte de las obligaciones estrictamente religiosas, llevaban a cabo grandes obras de caridad, tales como socorrer y ayudar a los miembros de los respectivos gremios, asistir y dar sepultura a los ajusticiados, etc., destacando cada una por matices muy singulares y actitudes piadosas.

²⁹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, D.: “San Juan de Ávila, Apóstol de Andalucía”, en: ARANDA DONCEL J. y LLAMAS VELA, A. (eds.): *Actas del Congreso Internacional: San Juan de Ávila, doctor de la Iglesia*. Córdoba, 2013. pp. 591-596.

Las cofradías penitenciales alcanzaron una gran difusión, tanto en la capital como en sus principales pueblos, fundándose bajo diversas advocaciones relacionadas con la Pasión, destacando las relacionadas con la Vera Cruz y Jesús Nazareno.



[6] *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, titular de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, María Santísima Nazarena, San Bartolomé y Beato Padre Cristóbal de Santa Catalina, fundada en el último tercio del siglo XVI. Anónimo, circa 1579. Iglesia de Jesús Nazareno, Córdoba.

De modo excepcional, durante las primeras décadas del siglo XVI se propagó una intensa devoción a la Virgen de Villaviciosa, venerada entonces en una pequeña ermita próxima al término municipal de Espiel y en torno a la cual se fundó en 1665 la actual localidad de Villaviciosa de Córdoba. El fervor de los cordobeses a Nuestra Señora de Villaviciosa estuvo en pleno auge en el siglo XVI, hasta el punto de constatarse varios traslados de la imagen a la ciudad, con el fin de obtener su protección en épocas amargas, sequías o enfermedades.

Casualmente, el hallazgo de las reliquias de los santos mártires cordobeses en 1575 en la parroquia de San Pedro, intensificó la práctica devocional en todas las capas de la sociedad y amplió el repertorio de santos cordobeses martirizados en épocas romana y mozárabe. Inmediatamente el obispo fray Bernardo de Fresneda inició los trámites pertinentes para certificar la autenticidad, o falsedad, de los restos óseos hallados, y para ello contó con el asesoramiento del cordobés Ambrosio de Morales, cronista, erudito y gran experto en materia de reliquias, quien informó positivamente sobre el hallazgo. Por ende, el prelado los convirtió en objeto de veneración y así lo refrendó en el Concilio Provincial de Toledo del año 1583³⁰.

[7] *Retrato de fray Bernardo de Fresneda*, obispo de Córdoba que en 1575 inició el proceso para certificar la autenticidad de las reliquias de los mártires cordobeses que se hallaron en la parroquia de San Pedro. Pintura de hacia 1766, fray Jerónimo de Espinosa. Óleo sobre lienzo. Palacio del Obispado, Córdoba.



³⁰ GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral y Obispado*. Córdoba, 1778, p. 484.

Sin embargo la mayoría de los cordobeses rindieron un especial culto al arcángel San Rafael, sobre todo a partir de la piadosa leyenda de su aparición en 1578 al padre Andrés de Roelas. No obstante fue en la centuria siguiente, con ocasión de la peste de 1649, cuando la figura de San Rafael cobró un verdadero protagonismo. Las masas fervorosas suplicaban al Arcángel su protección en tiempos de crisis, reflejándose esta devoción en el número de obras plásticas que, a la vez, actuaron de canales difusores ante el estado llano, iletrado en su mayoría.



[8] *Aparición de San Rafael al padre Roelas*. Antonio Álvarez Torrado, 1788. Capilla de San Agustín y Santa Eulalia de Mérida, Catedral de Córdoba.

De modo más general, la religiosidad cordobesa también quedó proyectada en otras devociones menos relevantes, aunque bastante numerosas en términos numéricos. En primer lugar destacan los santos Acisclo y Victoria, patronos de la ciudad, cuyo sepulcro se veneraba en el convento de los Santos Mártires, hasta que el hallazgo de las reliquias de los mártires sacó a la luz nuevos restos y puso de entredicho la autenticidad

de los conservados en el antiguo monasterio. Aún así, la devoción a ambos santos no desapareció. Junto a esta pareja de mártires de época romana, encontramos otro grupo de santos que despertaron un intenso fervor y que, con motivo de las grandes epidemias que azotaron la ciudad durante el XVII, aumentaron su devoción popular, caso de san Nicolás de Tolentino, san Sebastián o san Roque. Por último, las fiestas del Corpus Christi -de origen medieval-, lograron su máximo esplendor a partir del Concilio de Trento, celebrándose con una procesión de gran boato y vistosidad presidida por la expectante custodia de Enrique de Arfe, acompañada normalmente de numerosos críos y gitanos que animaban el espectáculo con sus danzas, vestimentas coloridas, músicas, cantes y demás manifestaciones folklóricas³¹.



[9] *San Acisclo y Santa Victoria*.
Cesare Arbasia. Último tercio del siglo
XVI. Parroquia de El Sagrario,
Catedral de Córdoba.

³¹ ARANDA DONCEL, J.: “Las danzas de las fiestas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII. Aspectos folklóricos, económicos y sociales”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 98 (1879), pp. 173-194.

1.2. El ambiente literario y artístico. Principales manifestaciones.

Incorporada a la corriente clásica durante los comedios del siglo XVI, la ciudad de Córdoba participó activamente en la vida cultural del Humanismo, nueva corriente de pensamiento surgida en la Florencia del Quattrocento y caracterizada por su notable admiración del arte grecorromano, frente al extinguido medievalismo teocentrista que dio paso al moderno antropocentrismo. La literatura y sobre todo el arte, fueron las dos manifestaciones de mayor expresión y que mejor reflejaron el nuevo cambio hacia la recuperación de los modelos de la Antigüedad, destacando -en el caso de Córdoba- tres figuras de gran relevancia que lograron alcanzar una sobrada proyección nacional, y cuyas aportaciones marcaron un referente en la evolución de la literatura hispana quinientista. Nos estamos refiriendo a Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573), Fernán Pérez de Oliva (1494-1531) y Ambrosio de Morales (1513-1591) quienes, junto a Pablo de Céspedes en un peldaño inferior, protagonizaron el desarrollo literario de la ciudad.

Oculto su relieve por la imagen de la polémica con fray Bartolomé de las Casas, en relación a la legitimidad de la conquista del Nuevo Mundo y el derecho real de someter a los indios americanos, la figura de Juan Ginés de Sepúlveda quizá no ha recibido de la crítica todo el estudio que merece, al tratarse de una de las personalidades españolas del modelo italiano de humanista consagrado desde los cancilleres florentinos Coluccio Salutati y Giannozzo Manetti³². Alumno de la Universidad de Bolonia y humanista en la corte papal, unió a su vinculación italiana el empleo de la lengua latina, en la que recuperó toda la pureza y propiedades de los modelos clásicos, además de una fundamental dimensión política, donde las letras quedaban al servicio de su príncipe, el emperador. Sepúlveda estuvo inmerso en todos los problemas y cuestiones determinantes de su tiempo: la educación del príncipe Felipe, la depuración de los textos evangélicos en una época en que constituían la base de una disensión religiosa, la problemática suscitada por la Colonización, el desarrollo del Concilio de Trento y su

³² SEPÚLVEDA, J. G. de: *Historia del Nuevo Mundo*. Introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez de Verguer. Madrid, 1987.

enfrentamiento luterano, la amenaza turca y todos los problemas intelectuales que sacudieron a la cultura en la primera mitad del siglo XVI³³.

Su vida ha de encuadrarse dentro del Primer Renacimiento en España, cuyo espíritu asumió íntegramente. Nacido en Pozoblanco en 1490, inició en Córdoba sus estudios de Gramática y Humanidades, para trasladarse después a la Universidad de Alcalá de Henares y al Colegio de Sigüenza, donde adquirió un profundo conocimiento de la lengua griega. En 1515 pasó al Colegio de San Clemente de los españoles en Bolonia, de cuyo fundador -el Cardenal Gil de Albornoz-, escribió más tarde una biografía en la más pura tradición renacentista. Allí obtuvo los grados de Doctor en Artes y en Teología y se relacionó con ilustres compañeros, como el propio Julio de Médicis, quien le encargó algunas traducciones de Aristóteles. Hasta el final de su vida, mantuvo constante relación con su villa natal, donde hacía realidad la vida retirada del ideal bucólico del Renacimiento. Allí precisamente, en la Parroquia de Santa Catalina, fue enterrado en 1573³⁴.



[10] Juan Ginés de Sepúlveda.
Grabado de Juan Barcelón para la
Colección *Retratos de españoles
ilustres* (Madrid: Imprenta Real,
1791).

³³ FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, J. A.: *La guerra en el pensamiento político del Renacimiento*. Madrid, 2007. p. 47.

³⁴ BENEYTO, J.: *Ginés de Sepúlveda: humanista y soldado*. Madrid, 1944. p. 72.

Como la mayoría de los humanistas, su obra, abundante y dispersa, abarcó los más diversos campos, desde el derecho a la teología, con obras de sumo interés como *Del matrimonio y las dispensas* (Roma, 1531), y *Del testimonio y los testigos* (Valladolid, 1538), ambas de contenido jurídico-político. Típicamente humanista es su importante y estudiado *Epistolario*, aunque donde destacó especialmente fue en su faceta historiográfica. Tras su *Historia del Cardenal Albornoz*, Sepúlveda justificó su cargo de cronista real con su *Crónica de Carlos V*, la *Crónica de Felipe II* y la *Crónica de las hazañas de los españoles en el Nuevo Mundo y México*, última aportación del autor al tema indiano.

A diferencia de otros humanistas españoles, destaca en Sepúlveda el uso exclusivo del latín como lengua literaria, debido a su pertenencia a toda una generación de humanistas y al propio carácter de sus obras, concebidas fundamentalmente como una reivindicación de la política española, que encontraba en el latín, como “lingua franca”, el mejor cauce para su difusión universal.

Por otro lado, el maestro Fernán Pérez de Oliva supo trazar con la línea de su perfil una figura indiscutible y emblemática del renacimiento español. Nacido en Córdoba en 1494, estudió Gramática y, a los 14 años, se trasladó a Salamanca para continuar tres años de Artes y Humanidades, hasta que marchó a la recién fundada Universidad de Alcalá y, en 1512, a la Sorbona, donde inició un largo periplo europeo de 12 años.

Su obra quedó marcada por dos ideas fundamentales: la idea central de la defensa de la dignidad de la lengua castellana, y la casi nula difusión editorial durante la vida del autor y toda la primera mitad del quinientos. Salvo el prólogo laudatorio y la adaptación de la comedia plautina, Oliva no llevó a imprenta más que *La venganza de Agamenón* (Burgos, 1528) y, años antes, durante su primera estancia en París, *Dialogus inter Siliceum, Arithmetica et Famam*, una curiosa obra escrita en términos a la vez latinos y españoles, que ofreció como prólogo al *Ars Arithmetica* (París, 1514), de su maestro Juan Martínez Silíceo.

La otra gran faceta de su producción fue el teatro, presentado con una serie de características que lo connotan como dirigido a un público culto, desde su específica vinculación universitaria hasta los propios modelos elegidos. Hay que mencionar su carácter de adaptaciones de textos reconocidos, el lenguaje alejado de toda pretensión

de verosimilitud realista y de toda nota de color popular, la acción perfectamente codificada por los esquemas clásicos, los personajes extraños a la realidad vital española y sobre todo, la defensa de la lengua castellana, factor humanista colocado por encima de la estructura dramática y los valores teatrales. Sin embargo, más que de un intento de confinar entre un reducido público culto las excelencias del arte escénico, se trataba de un intento de hacer cada vez más culto al público receptor, lo que fracasó ante el empuje de la “comedia nueva” de Lope de Vega y el absolutismo popularista que le sirvió de sustento ideológico³⁵.

Sin embargo, la figura literaria de mayor relieve en este momento fue Ambrosio de Morales, hijo de Antonio de Morales, médico y catedrático de la Universidad de Alcalá, y de Mencía de Oliva, hija del bachiller Fernán Pérez de Oliva, autor de la obra de geografía *La imagen del mundo*. Nacido en Córdoba en 1513, adquirió sus primeras nociones de Gramática junto a Alonso Fernández de Argote, abuelo paterno de Luis de Góngora. Junto a su tío, Fernán Pérez de Oliva, marchó a la Universidad de Salamanca y, a la muerte de éste, regresó a Córdoba e ingresó en el monasterio de san Jerónimo de Valparaíso. Tras su excomunión, se marchó a la joven y pujante Universidad de Alcalá, donde alcanzó la cátedra de Retórica y sirviendo como maestro particular a personajes de la talla de Pablo de Céspedes, Alejandro Farnesio, Diego de Vergara y el propio Juan de Austria³⁶.

En 1563 fue nombrado cronista real e inició su redacción de la obra *Antigüedades de España*³⁷, obra de gran carácter arqueológico paralela a la que escribiera Antonio de Nebrija con el mismo título, debiéndose a éste la introducción en España de muchos elementos renacentistas, entre ellos la pasión por la arqueología y el método científico de su desarrollo.

De forma paralela, la gran atracción ejercida por la historia entre los mejores prosistas del quinientos se debió a un impulso de doble raíz, la misma que movió las grandes realizaciones españolas del siglo, el doble plano de la realidad y la ficción, de la vida y la literatura. Entre el patriotismo y la perceptiva literaria, veracidad y belleza o utilidad y dulzura, se remite el concepto de la historia a los parámetros horacianos que

³⁵ RUIZ PÉREZ, P.: *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento*. Córdoba, 2008, p. 67.

³⁶ REDEL Y AGUILAR, E.: *Ambrosio de Morales: estudio biográfico*. Córdoba, 1908. p. 39.

³⁷ Véase: MORALES, A. de: *Las antigüedades de las ciudades de España: que van nombradas en la Corónica con las averiguaciones de sus sitios y nombres antiguos*. Alcalá de Henares, 1575.

rigieron la estética renacentista, presentando la historia en el ambiguo terreno situado entre el género literario y la disciplina científica³⁸.



[11] *Ambrosio de Morales*. Grabado de Francisco Muntaner para la obra [*Retrato de*] *Ambrosio de Morales de Cordova, continuador de la Crónica gral. de España y autor de sus antigüedades* (Madrid: Imprenta Real, 1791).

Concluido en 1583 el cuarto y último volumen de su *Crónica*, la postrera realización de Morales y una de las de mayor trascendencia fue la publicación de las *Obras* de su tío Fernán Pérez de Oliva, en las que trabajó de 1582 a 1585. En su edición, Morales no solo recopiló la práctica totalidad de la obra dispersa de Oliva, sino que dio a conocer obras inéditas en vida del autor y aún en el momento de la impresión, 1586, actuando además con un criterio editor riguroso e inteligente, descubriendo y poniendo de relieve las claves interpretativas que requería la obra de su tío. Finalmente, tal como él deseó, murió en el hospital de san Sebastián de la ciudad el día 21 de septiembre de 1591, dejando tras de sí una obra verdaderamente abundante y fecunda³⁹.

³⁸ REDEL Y AGUILAR, E.: *Ambrosio de Morales...* p. 45.

³⁹ *Ídem*. p. 41.

Esta expresión historiográfica alcanzada en las obras de Sepúlveda, Pérez de Oliva y Morales, propició el feliz desarrollo de la literatura en Córdoba durante el siglo XVI. Pero también este nivel literario tuvo como contrapartida el hecho de que su luz oscureció a otros literatos cordobeses coetáneos, prosistas sobre todo, postergándolos a un plano secundario, caso de Juan Rufo (1547-1620), Luis Carrillo y Sotomayor (1582-1610) o incluso el propio Pablo de Céspedes (1538-1608), más conocido por su carrera eclesiástica y perfil artístico, a quien estudiaremos precisamente por su faceta de pintor en las siguientes páginas.



[12] *Retrato de Pablo de Céspedes*. Anónimo. Circa 1650. *The Hispanic Society of America*, Nueva York.

El estudio del ambiente artístico en la Córdoba del siglo XVI ofrece, al igual que en la literatura, variadas y muy singulares manifestaciones de diferentes naturalezas, la mayoría de ellas concentradas en la capital y en los principales pueblos de la provincia. Indudablemente los contrastes provocados por la situación económica a lo largo de la centuria, repercutieron notablemente y -por razones obvias- tuvieron una especial incidencia en la arquitectura. La expansión del quinientos, sobre todo durante las décadas centrales, conllevó pues una potenciación de las construcciones frente a la regresión que se constata en el siglo siguiente, nuevamente por la falta de recursos económicos y de empresas constructivas capaces de patrocinar nuevos proyectos.

Sin embargo, en el resto de las manifestaciones artísticas la relación causa-efecto no se dio de forma tan notoria e incluso llegó a coincidir con un florecimiento originado, precisamente, a raíz del estancamiento económico. Un ejemplo significativo lo tenemos en el potente foco pictórico que surgió en las décadas finales del siglo, auspiciado por la fuerte demanda de obras de tema religioso patrocinadas por la Iglesia.

Una de las peculiaridades del panorama artístico cordobés del siglo XVI radicó indudablemente en la gran importancia que tuvieron las artes industriales, también denominadas menores o aplicadas. En concreto, la orfebrería y la producción del guadamecí cobraron un protagonismo especial que llegó incluso a desbordar los límites estrictamente locales, conociéndose su producción a nivel peninsular y en zonas internacionales.

La arquitectura, tanto religiosa como civil, ha dejado obras de gran significación en el marco urbano cordobés. Numerosas reformas de antiguos templos parroquiales, la edificación de conventos destinados a albergar a las diferentes comunidades instaladas en la ciudad, la ejecución de los proyectos municipales y las monumentales mansiones erigidas por las principales familias nobiliarias, dieron lugar a un variado elenco de intensa actividad constructiva durante el periodo 1530-1580, destacando la labor de muchos canteros y albañiles que trabajaron desde 1503 al amparo de las ordenanzas municipales recopiladas por el maestro alarife Pedro López⁴⁰.

La demanda de trabajo de cantero siempre corrió paralela al número de alarifes ocupados, quienes pugnaban por alcanzar el puesto de maestro mayor en algunas de las

⁴⁰ NIETO ALCAIDE, V., MORALES A. J. y CHECA CREMADES, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, 1993. p. 164.

tres instituciones que tenían habilitada una plaza para tal objeto; los dos cabildos (municipal y catedralicio) y el Obispado. El desempeño de estos cargos representaba la percepción de unos ingresos estables, así como la posibilidad de llevar a cabo proyectos de envergadura y su prestigio consiguiente⁴¹. La maestría mayor en alguna de estas tres empresas significaba, por tanto, la culminación de una trayectoria profesional -en el caso de Juan de Ochoa felizmente lograda en cada caso, como veremos-.

La labor del maestro de obras municipal no se restringía exclusivamente a la ciudad sino que, en ocasiones, también abarcaba el área territorial dependiente de la jurisdicción de Córdoba, sobre todo en los proyectos de envergadura. Y lo mismo ocurrió con los responsables de las obras catedralicias, quienes actuaban en las localidades incluidas en el marco diocesano. Por lo general, existió una estrecha colaboración entre las tres empresas, manifestada continuamente en las ayudas entre un cabildo y el otro y al propio titular del obispado.

Pero a pesar de la mencionada recesión económica y sus consecuencias en el marco constructivo, las autoridades municipales del último tercio de la centuria emprendieron importantes actuaciones, como la de 1570, que se centró en la labra de varias fuentes públicas y en la reconstrucción de los accesos al recinto amurallado de la ciudad. Junto a la fábrica de la nueva cárcel en la Plaza de la Corredera, también se iniciaron las obras del ayuntamiento en las proximidades de la Plaza de El Salvador y, ya en los primeros años del siglo XVII, la “casa de las Comedias” sobre el solar de la antigua cárcel medieval.

Ahora bien, la obra más emblemática de este periodo -entendida como una expresión de la nueva mentalidad del quinientos y deseos litúrgicos del obispo don Alonso Manrique-, fue la fábrica del crucero y nuevos coro y capilla mayor en el centro de la antigua mezquita aljama cordobesa, proyecto de envergadura que pretendía trasladar la capilla mayor y su coro desde el antiguo altar de Villaviciosa a un nuevo espacio mucho más destacado y simbólico, según los modernos ideales humanistas y estética de principios del siglo⁴².

⁴¹ MARÍAS FRANCO, F.: *El largo siglo XVI...* p. 494.

⁴² ORTI BELMONTE, M. A.: “Oposición del Cabildo municipal a la construcción del crucero de la Mezquita”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 71 (1954), pp. 271-277.

También al mismo tiempo se fueron erigiendo algunas de las capillas perimetrales del templo catedralicio y, paralelamente, el Palacio Episcopal fue sometido a continuas e importantes reformas llevadas a cabo durante los distintos episcopados, destacando las intervenciones de don Leopoldo de Austria (1541-1557) y de don Cristóbal de Rojas y Sandoval (1562-1571)⁴³. El primero impulsó notablemente las obras del crucero y las realizadas en muchos templos parroquiales tanto de Córdoba capital, como de algunos pueblos de la Diócesis, caso de Luque o Santaella. En el caso de la capital, las portadas de las parroquias de San Pedro y de San Nicolás de la Villa, son algunos de los ejemplos que corresponden a los años del gobierno de este ilustre obispo.



[13] Córdoba. Basílica Menor de San Pedro. Portada principal. Hernán Ruiz II. Circa 1542.

Al mismo tiempo, la arquitectura civil se enriqueció con las mansiones nobiliarias a través de las cuales la aristocracia local manifestaba su poder económico, centrándose en la construcción de hermosas portadas según los esquemas y proporciones clásicas, como podemos apreciar en las de las casas del Bailío, la del actual Conservatorio Superior de Música y Declamación, la de los Villalones en la plazuela de Orive, o la del Palacio de los Páez de Castillejo, actual sede del Museo Arqueológico, todas ellas de gran elegancia y ricas decoraciones con motivos y recursos que varían en función de sus cronologías.

⁴³ GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 468.



[14] Córdoba. Conservatorio Superior de Música. Portada principal. Anónimo. Circa 1551.



[15] Córdoba. Palacio de los Villalones, actual sede de la Concejalía de Cultura Municipal. Portada principal. Hernán Ruiz II (atrib.), 1560.

Resulta curioso cómo, en el caso de Córdoba, gran parte de la actividad constructiva desde finales del siglo XV y hasta principios del XVII, estuvo casi monopolizada por la saga familiar de los Hernán Ruiz, integrada por reconocidos maestros de cantería que expandieron su arte incluso fuera de las fronteras cordobesas y supieron adaptarse a cada fase estilística del arte del Renacimiento. La actividad del maestro Hernán Ruiz I, o “el Viejo”, abarcó prácticamente la primera mitad de la centuria, convirtiéndose, por sus más de 47 años de incesante actividad profesional, en uno de los más grandes e importantes canteros de la Andalucía Moderna. Formado en una familia de canteros cordobeses, tuvo además la suerte de no contar durante toda su trayectoria con maestros de su talla que pudieran hacerle sombra en Córdoba. Resulta obvio que todo lo que se le atribuye no pudo salir de su mano, y que la intervención de aparejadores, tallistas y oficiales de cantería resultó fundamental para el resultado final de muchas de sus obras. Pero es cierto que la idea de los diseños se debió a su

creatividad y que la presencia de colaboradores, lejos de hacerle sombra, contribuyó a su engrandecimiento⁴⁴.

Gracias a las instrucciones de su padre (Gonzalo Rodríguez, también maestro de cantería cordobés), Hernán Ruiz I aprendió las técnicas del gótico comúnmente llamado “estilo Reyes Católicos”, incorporándose al servicio del Municipio a partir de 1500. Solo dos años después fue nombrado maestro mayor de las obras de la catedral, siendo en adelante las obras de su cabildo y del Obispado las que absorbieron la mayor parte de su dedicación. Su estilo “gótico arcaizante”, como lo denomina J. M. de Azcárate⁴⁵, o “gótico humanista”, en palabras del profesor A. Villar, es el resultado de acomodar las tradicionales formas ojivales a las medidas del hombre en cuanto centro de la naturaleza, la nueva moda irrupida en Italia. Pero poco a poco la ornamentación plateresca fue sustituyendo a la cardina gótica y las formas medievales solo encontraron refugio en las nervaduras, que acabaron por perder su carácter funcional para convertirse en meros elementos decorativos, como último tributo a una época que parecía concluir.

Aunque la actividad civil de Hernán Ruiz I presenta un porcentaje insignificante respecto a la obra religiosa, su trayectoria comenzó y terminó precisamente con dos puentes; el de tejedores (1500) y el de Alcolea (1547), labores propias de ingeniero, que era la categoría social más valorada en el mundo de la construcción, como también demostró en la gran obra de su vida, la fábrica catedralicia, donde marcó la transición estilística e implantó definitivamente los postulados originados en la Florencia quattrocentista, con un diseño estereotónico tardogótico dotado de rica ornamentación humanista.

La valoración artística del primero de los Hernán Ruiz es muy inferior a la de los niveles alcanzados por su hijo y sucesor ya que, como afirma el profesor A. de la Banda, fue “un auténtico exponente del típico cantero medieval que, a la mediación de su vida, adoptó los cánones de un nuevo estilo, más calurosamente aceptado que racional y estéticamente asimilado [...]”⁴⁶. Sin embargo, para la profesora M. A. Raya la identidad y personalidad artística de Hernán Ruiz “el Viejo” debe ser muy tenida en

⁴⁴ VILLAR MOVELLÁN, A.: “Hernán Ruiz I”, en: RUBIO LAPAZ, J. (coord.): *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. Tomo XXXVI. Sevilla, 2011. p. 227.

⁴⁵ AZCÁRATE RISTORI, J. M. de: *Arte gótico en España*. Madrid, 1996. p. 129.

⁴⁶ BANDA Y VARGAS, A. de la: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. Sevilla, 1974. p. 16.

cuenta y valorada en el contexto tardogótico y su transición hacia el renacimiento, destacando su excepcional proyecto para la Catedral de Córdoba con el que logró convertirse, según la doctora, “en un gran matemático, geómetra e ingeniero [...]”⁴⁷.

Coincidiendo con el apogeo de la economía cordobesa, hacia 1530, el obispo fray Juan Álvarez de Toledo asumió una decidida protección del arte clásico, culto e intelectual, frente al arte gótico. Hernán Ruiz I entendió perfectamente el interés del prelado y así, en 1530, colocó orgulloso su firma junto a las armas del obispo en el ejemplar más representativo del protorenacimiento religioso cordobés: la portada de la iglesia parroquial de la Asunción de La Rambla, que sepamos, la única obra firmada por el arquitecto.



[16] La Rambla, Córdoba. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, portada principal. Hernán Ruiz I. 1530.

Fallecido Hernán Ruiz I en 1547, comenzó su hijo Hernán Ruiz II una intensa actividad constructiva que trajo consigo, como nota característica, la identificación e implantación definitiva de las formas renacentistas, convirtiéndose en el arquitecto más

⁴⁷ RAYA RAYA, M. A.: “La joya de la Catedral: el crucero. Diálogo con la arquitectura”, conferencia pronunciada el 5 de marzo de 2020 en el II ciclo de conferencias *El Templo de Córdoba*. Real Círculo de la Amistad, Córdoba (en prensa).

influyente de la Andalucía Baja durante los años centrales del quinientos. Su dominio de Vitrubio, de Serlio y de Alberti, su preocupación por la transmisión de las propias ideas, los contactos con el canónigo Pacheco y su genial capacidad e intuición para la tratadística, le convirtieron en un auténtico humanista que conectó a la perfección con el obispo don Leopoldo de Austria y con las ideas estéticas del italianizado Diego de Siloé⁴⁸.

Aparte de la huella marcada por su padre, debe advertirse en su obra la influencia de los grandes maestros andaluces de la época -aparte de Siloé-, Machuca, Vandelvira o el padre Bartolomé de Bustamante, logrando obtener en 1530 su título oficial para ejercer el oficio de cantero ante el ayuntamiento cordobés. Poco tiempo después tuvo ocasión de concluir la capilla mayor del templo de dominicas de Madre de Dios de Baena, mediante un ábside cerrado con bóveda de horno poligonal decorada con apóstoles, ángeles y querubines, concluyéndose el trabajo en 1539.

La década de 1540 marcó indudablemente su consagración como cantero en Córdoba. Tanto la nobleza, como los dos cabildos y el titular del Obispado, le encomendaron numerosos proyectos, debiéndose a este momento la magnífica fachada labrada en cantería de la casa de los Páez de Castillejo, obra concertada en mancomunidad con su colaborador y discípulo Sebastián de Peñarredonda⁴⁹.

El año 1556 marcó un punto de inflexión importante en la trayectoria profesional de Hernán Ruiz II, a raíz de su nombramiento de maestro mayor de la catedral sevillana, donde gozó de un prestigio y reconocimiento bien acreditados. No obstante, los contactos con su Córdoba natal no se perdieron en ningún momento, como lo demuestra su trabajo en la portada de Santa Catalina de la Catedral, la Capilla del Espíritu Santo que patrocinaron los hermanos Simancas, o la representativa fachada del Palacio de los Villalones que, a pesar de no estar documentada, muestra rasgos inequívocos para su atribución.

⁴⁸ GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *Diego Siloé*. Granada, 1988. p. 18.

⁴⁹ VILLAR MOVELLÁN, A. DABRIO GONZÁLEZ, M. T. y RAYA RAYA, M. A.: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba, 2005. p. 136.



[17] Córdoba. Catedral. Portada de Santa Catalina. Hernán Ruiz II, 1562-1569.
Archivo Capitular de la Catedral de Córdoba (ACCC), Colección Catedral.

Las frecuentes ausencias de Hernán Ruiz II para dirigir las obras de la mitra hispalense, obligaron a asociar al tercero de los Hernán Ruiz a la fábrica de la nueva

capilla mayor y crucero catedralicios, donde continuó fielmente la estética paterna, aunque sin alcanzar la importancia y trascendencia de la obra de su progenitor. Tanto es así que -según muchos autores-, tras la muerte de Hernán Ruiz II en 1569, el Pleno Renacimiento se diluyó en la ciudad.

La última obra del maestro en la catedral, la citada Capilla del Espíritu Santo, es una muestra destacadísima de arquitectura total, integradora del espacio y cargada de recuerdos de su padre, de Siloé y de Serlio, destacando su concepción unitaria *ex novo*, desde la reja (probablemente diseñada también por el propio maestro), hasta la cubierta, siendo la primera muestra de un concepto triunfal y trentino de actuación sobre la mezquita bien distinto del de su padre, pero usual a partir de entonces⁵⁰.

De este modo, muerto Hernán Ruiz II, llegamos a la fase final del estilo, cuya estética comenzó a apreciarse en Córdoba desde la década de 1550 en determinados juegos formales, aunque en el campo de la resolución espacial hay que esperar a la construcción de la iglesia jesuítica del Colegio de Santa Catalina (1564-1587), perfecto ejemplar de la sobriedad dictada en Trento⁵¹.

El nuevo estilo, macizo, sobrio y contradictorio, fue introducido en la ciudad por Hernán Ruiz III, hábil arquitecto e ingeniero que intentó seguir las obras de su padre en la catedral hasta donde le permitieron los obispos. A pesar de heredar el peso aplastante de la fama paterna, Hernán Ruiz III hubo de vivir el tiempo de la recesión económica y de la ausencia de empresas constructivas, lo que en parte acondicionó su trayectoria y limitó su obra. No obstante, fue un buen maestro cantero y, al igual que su padre, destacó por una especial habilidad para la ingeniería, con una obra muy apreciada en el campo de la hidráulica. Su estilo se basa esencialmente en la elaboración avanzada de los esquemas ideados por Hernán Ruiz II, dotados del diálogo seco entre macizo y vano, y entre elementos sustentantes y sostenidos, proyectándose sus formas hacia el siglo XVII en manos de la generación de los arquitectos que protagonizaron la transición hacia la nueva estética comúnmente denominada “barroca”.

Tras largos y duros años de quebrantos familiares y serios problemas con la justicia que mantuvieron al maestro obstinado durante toda la década de 1560, el año de 1571 trajo consigo la firma del concierto de una de sus obras más sobresalientes: la

⁵⁰ NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 2007. p. 405.

⁵¹ MARÍAS FRANCO, F.: *El largo siglo XVI...* p. 341.

puerta del Sagrario de la Catedral, contratada con el canónigo Juan Pérez de Valenzuela, al tiempo que comenzó también los trabajos de la Puerta del Puente, promovida por el corregidor Alonso González de Arteaga, sin duda la obra civil más monumental emprendida en el último tercio del siglo, según el profesor A. Villar la manifestación con mayor italianismo en el campo de la arquitectura conmemorativa⁵².

En estos años también construyó la desaparecida torre parroquial de Santiago, en Montilla, derrumbada a consecuencia del terremoto de 1755, y en 1777, según deseo del obispo fray Bernardo de Fresneda, trazó el Monumento Eucarístico catedralicio para las celebraciones de Semana Santa, con un proyecto derivado del primer monumento de la Catedral de Sevilla, trazado por su padre en 1559, con dos plantas decrecientes talladas por el carpintero Lope de Liaño⁵³.



[18] Parte frontal del Monumento del Jueves Santo diseñado en 1577 por Hernán Ruiz III para la Catedral de Córdoba. En 1991 fue intervenido y convertido en retablo mayor. Parroquia de El Salvador y san Luis Beltrán, Peñarroya-Pueblonuevo.

⁵² VILLAR MOVELLÁN, A.: “La arquitectura del Quinientos”... p. 225.

⁵³ LLEÓ CAÑAL, V.: “El monumento de la catedral de Sevilla durante el siglo XVI”, En: *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 180 (2004), pp. 30-48.

Recién llegado a la diócesis cordobesa, el obispo don Antonio Mauricio de Pazos (1582-1586) tuvo a bien encomendarle la construcción de la capilla de los Santos Mártires en la parroquia de san Pedro, para guardar dignamente las reliquias allí aparecidas, obra que fue sustituida siglos después por la fábrica barroca del setecientos. La intervención se completó con otras reformas en la iglesia, muestra del espíritu patrocinador del prelado, empeñado al tiempo en continuar la obra de la fábrica catedralicia. Sin embargo, es muy probable que Hernán Ruiz III discutiera con el obispo, motivo por el que quedó apartado de las obras catedralicias, aunque sin ser destituido oficialmente del cargo de maestro mayor, pues está documentalmente probado que ocupó el puesto hasta su muerte, ocurrida el 1 de julio de 1606, siendo a partir de esta fecha, y hasta el 4 de octubre del mismo año, cuando Juan de Ochoa le sucedió en el cargo.

Junto a la saga familiar de los Hernán Ruiz, debe citarse la figura de Juan de Ochoa como broche final a la arquitectura cordobesa del siglo XVI, hábil cantero e ingeniero que supo evolucionar dentro del ambiente artístico de la Córdoba del quinientos y logró contentar a las principales élites sociales del momento, mediante un estilo depurado pero rompedor y acertadamente evolucionado, como comprobaremos detenidamente en los siguientes capítulos.

Estas nuevas corrientes estéticas que penetraron en España a lo largo del siglo XVI también tuvieron su reflejo en las artes plásticas y, muy particularmente, en el campo de la escultura. En efecto, durante las primeras décadas de la centuria se mantuvo fuerte la tradición goticista, con obras notables y de apreciada calidad. Pero paulatinamente las formas del gótico se fueron mezclando con una nueva concepción estética que terminó por postergarlas, triunfando así la vuelta al mundo clásico, como en la Italia quattrocentista. En esta transformación del gusto jugó un papel importantísimo la presencia de algunos prelados, caso de los ya citados fray Juan Álvarez de Toledo y don Leopoldo de Austria, decididos defensores del humanismo y generosos mecenas del arte cordobés. Además, la llegada de artistas procedentes de distintos lugares - nacionales y extranjeros-, conocedores de las nuevas fórmulas renacentistas, contribuyó indudablemente a la asimilación y comprensión del nuevo lenguaje formal.

Según la tradición artística hispana, la mayoría de las esculturas del siglo XVI se esculpieron en madera, reservándose las de mayor calidad para las zonas nobles, y las

más usuales para los ensambles. Posteriormente las obras eran sometidas a un largo proceso de policromado, sujeto a las normas preestablecidas por el gremio y que habían de realizar maestros del oficio. En Córdoba, además de la madera, se utilizó también el yeso y el mármol, dada la riqueza y calidad del subsuelo.

El carácter esencialmente religioso de la escultura del quinientos también se reflejó en la temática, siendo muy escasos los asuntos profanos. Las fuentes iconográficas más recurrentes para los artistas fueron, por tanto, el Antiguo y el Nuevo Testamento y la literatura hagiográfica, en relación con las vidas de los santos, prefiriéndose los temas relacionados con Cristo y María, tanto en los retablos, como en las esculturas exentas.

A lo largo de la centuria del XVI se sucedieron distintas etapas en la evolución estética de la escultura cordobesa que, en líneas generales, se corresponden con los cambios detectados en las otras artes. Los primeros años, como ya se ha indicado, muestran una clara y decidida pervivencia de los modelos goticistas pero, a partir de 1520, se hace cada vez más patente la presencia de una sensibilidad diferente traducida en la aparición de formas y elementos nuevos, de inspiración clásica, que se fusionan con los tradicionales en un primer momento para luego desbancarlos y triunfar como protagonistas. Estos elementos, ejecutados con talla minuciosa y preciosista, se extienden por las superficies llenándolas completamente, cubriendo todos los paramentos y aportando un intencionado sentido del *horror vacui* a sus estructuras; la comúnmente denominada ornamentación “plateresca”, muy cuestionada por la mayoría de los autores⁵⁴.

Décadas después, hacia los comedios del siglo, el exceso ornamental del anterior periodo se redujo y surgió una especial preferencia por una serie de elementos extraídos del propio lenguaje arquitectónico, aunque usados con mero valor decorativo. Era la época de la decisiva influencia de Hernán Ruiz II y el triunfo de la fase purista del Renacimiento, momento en que las estructuras se volvieron más ordenadas, formando conjuntos de gran unidad en los que la ornamentación desempeñaba un papel complementario de la escultura o la pintura. Las imágenes se humanizaron y pasaron a lucir rasgos cada vez más naturalistas, acentuados por elegantes actitudes y suaves

⁵⁴ Sobre este tema véase: AZCÁRATE Y RISTORI, J. M.: “Escultura del siglo XVI”, en: *Ars Hispaniae*. T. 13. Madrid, 1958.

movimientos, con ropajes gráciles para el caso de las imágenes de María, que resaltaban su vertiente humana, aunque sin menoscabar su divinidad.

Finalmente en el último tercio del siglo, se aprecia un nuevo cambio que revela la existencia de otras preocupaciones estéticas de contenido más complejo. Frente a lo escultórico, ahora se prefiere el sentido arquitectónico, con actitudes que se fueron haciendo cada vez más complicadas e inverosímiles, dando vida a complejos programas iconológicos de profunda carga teológica, relacionados directamente con los postulados de Trento. Dentro de esta última etapa debe destacarse la rica personalidad del racionero cordobés Pablo de Céspedes, verdadero representante del concepto de hombre del Humanismo: pintor, poeta, teórico, gran conocedor de Italia, amigo de artistas como los Zúccaro o César Arbasia y contertulio de Pacheco y Juan de Arguijo durante sus estancias en Sevilla, al que debemos considerar uno de los puntales de la nueva estética, según se deduce de muchas de las obras impulsadas o creadas por él en la Córdoba de su tiempo⁵⁵.

Uno de los elementos más característicos de la escultura cordobesa del quinientos, quizá el que más, fue sin duda el retablo, concebido para servir de fondo al altar y de marco adecuado al Sagrario. Su misión era fundamentalmente didáctica, pues a través de sus imágenes (pintadas o esculpidas), los fieles recibían la doctrina de la Iglesia. Estructuralmente, los retablos renacentistas de fechas más tempranas revelan el intento de los maestros por destacar el papel de la arquitectura, aunque todavía carecían de una ordenación clara y sistemática de sus diferentes partes, adecuadas a los programas iconográficos. Suelen ser retablos que acusan todavía un exceso de divisiones, rasgo éste que algunos han interpretado como pervivencia del espíritu gótico, donde la decoración se encomienda a la imaginería, situada en los registros, cubriendo el resto de la estructura con ornamentación de abolengo renacentista. Los nuevos motivos decorativos, extraídos fundamentalmente de grabados y dotados de una clara ascendencia clásica, son principalmente elementos vegetales entremezclados con seres monstruosos -los grutescos-, guirnaldas, cintas, candeleros, figurillas infantiles desnudas, tondos, roleos, virtudes, etc., separándose las calles con columnas abalaustradas o pilastras ornadas con motivos de candelero, en tanto que las separaciones horizontales se solían decorar con grutescos.

⁵⁵ RUBIO LAPAZ, J.: *Pablo de Céspedes y su círculo: Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, 1993, pp. 43-44.

Las primeras obras cordobesas que muestran este lenguaje plateresco están relacionadas de modo más o menos directo con el obispo Álvarez de Toledo. Seguramente durante su episcopado se concertó el retablo de la capilla de la Antigua de Nuestra Señora de la Concepción, en la Catedral, donde se percibe ya la estructuración en tres calles, aunque no sucede lo mismo con los cuerpos, cuyas divisiones no son del todo nítidas⁵⁶.

De toda la nómina de artistas foráneos que trabajaron en Córdoba durante el siglo XVI, son pocas las obras que han llegado a nuestros días. Entre ellas destaca una pieza de verdadera calidad, considerada una verdadera joya del renacimiento cordobés, documentada por R. Aguilar como obra del escultor francés Jacques Luquin: el retablo de alabastro de la capilla de San Bernabé, obra de 1541 concertada por don Diego Fernández de Argote. La obra se compone de un retablo cobijado por un arco de medio punto, y del correspondiente frontal, con relieves de gran calidad plástica donde adquieren una gran dimensión los fondos arquitectónicos, el tratamiento de los paños y el ornamento vegetal⁵⁷.



[19] Córdoba. Catedral. *Retablo de la capilla de san Bernabé*. Jacques Luquin. 1541.

⁵⁶ DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: “La escultura cordobesa del Renacimiento”, en: AA. VV.: *Córdoba y su provincia*. T. 3. Sevilla, 1986, p. 236.

⁵⁷ AGUILAR PRIEGO, R.: “Obras en la Catedral de Córdoba durante el reinado del Emperador Carlos V (1517-1558)”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 81 (1961), pp. 115-129.

A mediados de la centuria, en torno a 1560, se detecta en la ciudad la presencia de maestros castellanos que introdujeron algunas novedades en la concepción del retablo, quizá más próximas al modo castellano, contribuyendo de forma poderosa al asentamiento de las bases de la posterior estética barroca. Son estructuras normalmente compuestas por banco, dos cuerpos y ático, con registros para pinturas y esculturas indistintamente y división de las calles por medio de columnas aristadas con el tercio inferior diferenciado y decoración añadida. Retablos como los de las capillas de la Asunción, san Nicolás de Bari y de la Natividad, todos en la catedral, son algunos de los ejemplos de esta modalidad desarrollada a mediados de la centuria.

Poco tiempo después, la retablística andaluza experimentó un cambio de rumbo auspiciado por la llegada de nuevas ideas plasmadas en obras donde aparecen los nuevos planteamientos estéticos. Es decir aparece una nueva corriente intelectual, que terminó convirtiéndose en la expresión católica del Concilio de Trento y que en España gozó de un apoyo incondicional gracias a la figura del monarca Felipe II, hombre culto, humanista y muy aficionado al arte italiano. En Córdoba, esta fase final del Renacimiento dejó algunas de sus mejores creaciones -la mayoría obra de artistas nacionales-, que sirvieron de base a los primeros postulados del arte del siglo siguiente⁵⁸.

El dispositivo arquitectónico de los retablos de este momento deriva claramente de los tratadistas italianos, bien conocidos en los talleres andaluces, especialmente Serlio, Palladio y Vignola, a los que debe añadirse la influencia del *Manuscrito de Arquitectura* de Hernán Ruiz II, que gozó de gran proyección entre sus contemporáneos. Suelen ser, por tanto, retablos que recrean diseños de portadas, a los que se añaden un repertorio iconográfico generalmente escultórico, con columnas lisas o estriadas y capiteles jónicos o corintios y, sobre éstos, un entablamento compuesto según la norma clásica por arquitrabe, friso y cornisa. Junto al repertorio ornamental tradicional, aparecen ahora elementos propios del lenguaje arquitectónico, aunque usados con una clara intencionalidad decorativa: frontones, tarjas y volutas⁵⁹. La pieza cordobesa más temprana y que mejor ilustra esta serie de características que acabamos de señalar, curiosamente no se halla en la capital, sino en la provincia. Se trata del retablo de la

⁵⁸ DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: “La escultura cordobesa del Renacimiento”... p. 243.

⁵⁹ CAMÓN AZNAR, J.: “La escultura y la rejería españolas del siglo XVI”, en: *Summa Artis*. T. 18. Madrid, 1967, p. 58.

parroquia de san Mateo de Lucena, concertado en 1570 con el escultor Jerónimo Hernández (1540-1586).

Finalmente, dentro de la catedral, deben destacarse algunos retablos que se incluyen dentro de esta estética renacentista, todos de gran valía artística y significación iconográfica, entre ellos el de la capilla de la Concepción, contratado con el escultor cordobés Francisco de Vera; el Templete de la parroquia de El Sagrario, obra de la década de 1580 del maestro flamenco Guillermo de Orta; o el monumental Retablo Mayor diseñado en 1618 por el padre jesuita Alonso Matías, que significó el final de la moda renacentista en la ciudad de Córdoba y sentó las bases de las grandes máquinas de mármol o madera que caracterizaron el barroco cordobés⁶⁰.



[20] Córdoba. Catedral. Parroquia de El Sagrario. *Tabernáculo*. Guillermo Orta. Circa 1585. Archivo Capitular de la Catedral de Córdoba (ACCC), Colección Catedral.

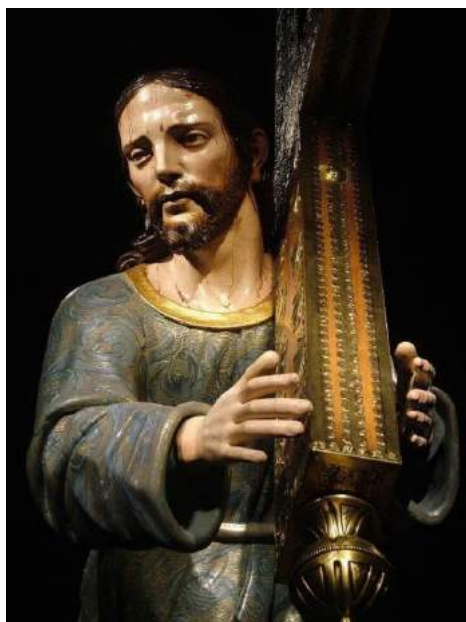
Muchas de estas características apuntadas para la decoración del retablo pueden ser válidas también para la otra gran manifestación escultórica quinientista: la escultura exenta. El sustrato clasicista que siempre ha caracterizado el arte andaluz, surgió de nuevo con fuerza y la belleza de las formas clásicas dio vida a las figuras de Cristo, la Virgen y los santos, en un intento cada vez más persuasivo de acercar la divinidad al creyente, pero sin hacerle perder su carácter sacro.

La mayor parte de la escultura cordobesa del XVI que ha llegado a nosotros está realizada en madera policromada y es fundamentalmente de carácter religioso. Son imágenes devocionales, pues a lo largo de la centuria se fundaron numerosas cofradías y hermandades de penitencia que encargaron a los escultores las representaciones de sus titulares, destinadas a ser procesionadas en sus respectivas estaciones. Este aspecto obligó a los maestros a tratar de manera diferente sus esculturas, con obligación de tener buenos conocimientos de anatomía y perfecto dominio de la técnica, para permitir la completa y total contemplación de la imagen desde cualquier punto de vista.

⁶⁰ RAYA RAYA, M. A.: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987. p. 24.

Dentro de la imaginería cordobesa renacentista se podría establecer una evolución paralela a la experimentada por el retablo. En efecto, las primeras décadas del siglo ofrecen una producción ajustada cabalmente a los planteamientos góticos, tanto en imágenes de función decorativa, como en las devocionales. Pero las novedades irradiadas en Italia provocaron un giro en la trayectoria y los artistas comenzaron a dotar a sus creaciones de rasgos, de aspectos nuevos, acordes con ese espíritu que inunda y anima el arte peninsular. Poco a poco se fueron estableciendo los cánones estéticos que, partiendo de una base clásica, dieron lugar a una imaginería poderosa y convincente, plenamente acorde con los principios defendidos en el Concilio de Trento⁶¹.

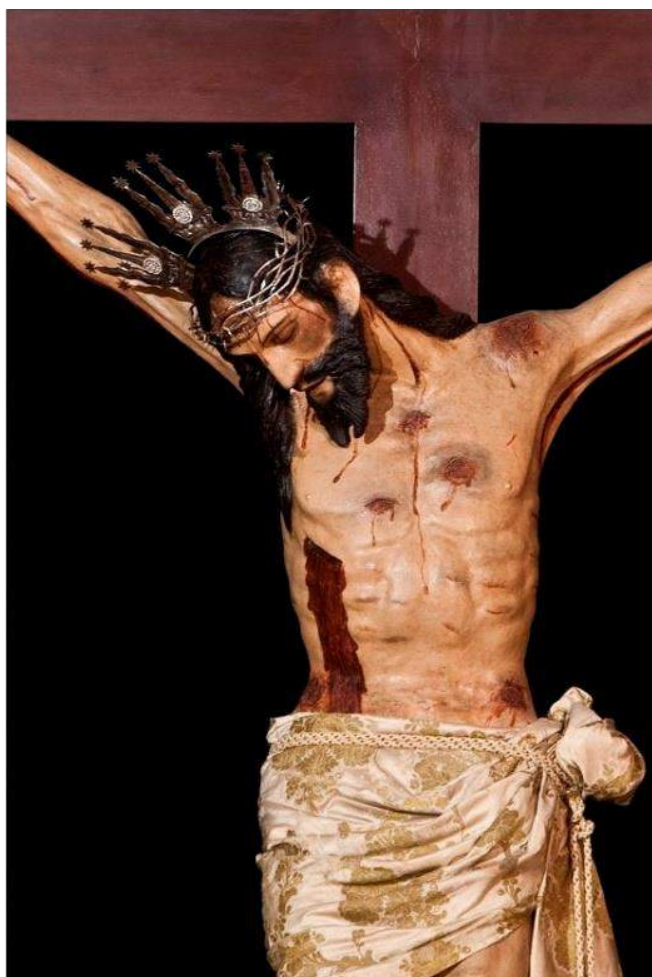
Las representaciones iconográficas más frecuentes dentro de la serie de imágenes exentas fueron las de Cristo, reducidas básicamente a dos tipologías: nazarenos y crucificados; la Virgen y los santos. Dentro de la iconografía pasionista hay que destacar la bella imagen del Nazareno de la iglesia de san Francisco de Priego de Córdoba, realizada por el escultor granadino Pablo de Rojas hacia 1592, una escultura de talla completa con túnica bellamente estofada, aunque actualmente oculta por las vestiduras postizas.



[21] *Nazareno*. Priego de Córdoba, Iglesia de san Francisco. Pablo de Rojas, 1592.

⁶¹ CHECA CREMADES, F.: *Escultura y pintura en España. 1450-1600*. Madrid, 1963. p. 93.

Un caso excepcional dentro de la imaginería cristífera cordobesa del siglo XVI lo constituye la imponente escultura del *Cristo de Zacatecas* de la parroquia montillana de Santiago, y cuyo principal interés es más testimonial que artístico. La imagen fue traída, según E. Garramiola, desde México por fray Andrés Fernández de Mesa en 1576 y viene a constituir una prueba más de los frecuentes contactos que durante el quinientos mantuvo Córdoba con las nuevas tierras descubiertas al otro lado del Atlántico⁶².



[22] *Cristo de Zacatecas*. Montilla, parroquia de Santiago.
Anónimo novohispano. 1576.

⁶² GARRAMIOLA PRIETO, E.: *Montilla: guía histórica, artística y cultural*. Córdoba, 1982. p. 118.

En cuanto a la iconografía mariana, son pocas las representaciones de la Virgen con el Niño que pueden fecharse en este periodo, al contrario de lo que sucede en épocas posteriores, lo que hace pensar que, dada la enorme devoción mariana que distingue a toda la región andaluza, es posible que hubiese más imágenes de las que conocemos y que se hayan perdido con el paso del tiempo. Entre las que nos han llegado, debemos destacar la Virgen de la Salud que preside la denominada Fuente del Rey de Priego de Córdoba, labrada en 1586 por el maestro Alonso González Bailén y que, iconográficamente, responde al modelo de Virgen de la Cabeza⁶³.



[23] *Santa Lucía*. Francisco Gutiérrez Garrido. Circa 1600. Palacio Episcopal, Córdoba.

⁶³ PELÁEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J.: *Priego de Córdoba: guía histórica y artística de la ciudad*. Salamanca, 1980. p. 457.

Por último, respecto a la iconografía de los santos, se ha de destacar que tampoco son abundantes sus representaciones en el arte cordobés del quinientos, si exceptuamos los que aparecen en los registros y hornacinas de los retablos. Una salvedad la constituye la bella imagen de *Santa Lucía* conservada en el Palacio Episcopal. Consta que presidió en origen el altar de la desaparecida capilla de santa Lucía y la Encarnación de la Catedral, habiéndose encargado su ejecución al escultor antequerano Francisco Gutiérrez Garrido hacia 1600⁶⁴. La imagen porta en las manos sus atributos característicos: la palma y la salvilla con la representación simbólica de los ojos. Ofrece un rostro delicado y sereno de finas facciones, y el cabello se recoge en un artificioso moño muy empleado en las representaciones de virtudes y que recuerda modelos extraídos de grabados centroeuropeos.

Por otro lado, en cuanto a la pintura, la característica peculiar del foco cordobés del siglo XVI fue su preocupación por el espacio, influyendo escasamente aquellas corrientes italianas provenientes de la Umbría y Toscana, donde imperaban un mayor afán por lo pagano y por el desnudo, aspectos que la España del momento no admitió dada la influencia de la Contrarreforma, y que derivó hacia un eclecticismo de formas hispano-flamencas unidas a los nuevos planteamientos renacentistas. Sin embargo, los artistas cordobeses del quinientos tuvieron un ritmo muy propio y evolucionaron al margen del resto de corrientes españolas, lo que justifica la presencia de detalles góticos en sus producciones, unidos a las nuevas tendencias⁶⁵.

El primer artista que impuso su estilo en Córdoba (y también en Sevilla) durante las primeras décadas de la centuria fue Alejo Fernández (h. 1475-1545), pintor de origen alemán asentado en Andalucía que introdujo un novedoso y moderno estilo centroeuropeo de inclinación flamenca, si bien en sus producciones codifica también rasgos característicos de las escuelas del norte de Italia, especialmente de la lombarda. Su arte puede considerarse como un puente entre dos posturas encontradas: la medieval y la renacentista. Fernández impuso a los artistas cordobeses la preocupación espacial por la creación de bellas perspectivas arquitectónicas, siendo a partir de este momento cuando se empieza a notar una mayor atención por la escena en detrimento de la figura, llegando a marcar una verdadera evolución espacial, a la que habría de sumar el interés por la creación de volúmenes y la plasmación de expresiones serenas, dulces y afables.

⁶⁴ NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba...* p. 487.

⁶⁵ RAYA RAYA, M. A.: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1988, p. 25.

En su primera etapa en la Península Ibérica, durante su estancia en Córdoba, Fernández pintó los *retablos del monasterio de San Jerónimo*, con pasajes de la vida de Cristo y del titular. También es obra suya el *Cristo atado a la columna* del Museo de Bellas Artes de la ciudad, donde se aprecia una clara preocupación por la creación de grandes escenarios con bellas arquitecturas, decoradas según la moda de la época.



[24] *Cristo atado a la columna*. Alejo Fernández. Circa 1508. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Un gran seguidor de Alejo Fernández fue Pedro Romana, que trabajó en Córdoba paralelamente a su maestro, cuya obra más significativa es *la Virgen con el Niño* del Museo de Bellas Artes de la ciudad, de composición simple y gran amplitud, donde nuevamente se le da una gran preponderancia a la arquitectura y a la perspectiva. Debió ser Pedro Romana un prestigioso pintor, porque fue a él a quien se le encargó, junto a Luis Fernández en 1488, la decoración pictórica de la iglesia de san Agustín, sin duda una de las obras más distinguidas e importantes del momento, lamentablemente desaparecida en la actualidad.



[25] *Virgen con Niño*. Pedro Romana. Primer tercio siglo XVI. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Finalmente dentro de esta generación de los pintores del espacio, destacaremos a Miguel Ruiz de Espinosa, maestro guadamecilero que, según M. Nieto, contrató en 1539 las pinturas de *la Cena*, *Cristo con los discípulos de Emaús*, *la Aparición de Cristo Resucitado a la Magdalena* y *el Martirio de San Zoilo*, para decorar el retablo de la capilla Antigua de Nuestra Señora de la Concepción de la Catedral, obras donde las

figuras y los paisajes quedan perfectamente delimitados, al tiempo que los contrastes lumínicos y la presencia del oro indican ciertos arcaísmos de origen bizantino⁶⁶.

Con esta serie de maestros estilísticamente agrupados en torno a esa generación de la recreación espacial, quedó configurado el primer periodo de la pintura cordobesa del siglo XVI, comenzando a partir de la década de 1540, una segunda etapa donde el interés por la plasmación espacial pasó a un segundo plano, advirtiéndose unas características mucho más dinámicas y cromáticas con las que quedó completamente superada la impronta medieval. En estos años centrales de la centuria, se han de citar dos pintores fundamentales: Pedro de Campaña y Baltasar del Águila. El primero, de origen belga aunque formado en Italia, dejó en la Catedral de Córdoba las pinturas del retablo de la Capilla de San Nicolás de Bari, concertadas en 1556, donde el artista rompió con las viejas normas y creó un clima idóneo para la incorporación de las nuevas ideas italianizadas.



[26] *Anunciación*. Pedro de Campaña, 1556. Retablo de la Capilla de san Nicolás de Bari, Catedral de Córdoba.

⁶⁶ NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba...* p. 404.

Tras la marcha de Campaña a su Bruselas natal, destacó en la ciudad de Córdoba la figura de Baltasar del Águila, cuya obra más significativa es la decoración pictórica del retablo de la capilla de san Juan de Letrán de la iglesia de santo Domingo de la localidad de Cabra, donde pintó los temas del *Bautismo de Cristo*, *la Transfiguración*, *san Juan Evangelista*, *santo Domingo*, *la Asunción* y *san Jerónimo*, fechados a finales de la década de 1550.

Entre los numerosos artistas italianos instalados en la Península Ibérica en el siglo XVI, algunos de ellos residentes en Córdoba, debemos citar al piamontés César Arbasia (h. 1547-1607), formado junto a Federico Zúccaro e influenciado por la impronta leonardesca de principios del Cinquencento. Gracias a su amistad con Pablo de Céspedes, Arbasia viajó a Córdoba y trabajó a partir de 1585 en la decoración de los frescos de la nueva capilla sacramental, según órdenes del obispo Pazos y Figueroa. En ella el artista pintó el ciclo de los santos mártires cordobeses, una devoción que se hallaba en esos momentos en auge y despertaba un gran fervor entre los vecinos de la ciudad⁶⁷. Junto a las representaciones de dichos personajes, pintó una serie de cartelas donde aparecen narrados sus martirios y, adaptados a los cerramientos de los lunetos superiores, cálidas escenas rurales conectadas simbólicamente con el mensaje iconográfico del templo. Además, se cree que también salieron de su mano las pinturas de *la Cena* que preside el presbiterio, y *la Oración en Getsemaní* y *la Despedida de Cristo y María*, en los hastiales de las naves correspondientes a la Epístola y Evangelio respectivamente. Se trata, en conjunto, de la expresión más genuina e internacional de la fase final del renacimiento en Córdoba; obra de gran italianismo que refleja excepcionalmente las características pictóricas de la corriente renacentista: rostros concebidos como retratos, expresiones misteriosas, ampulosidad de los trajes, gamas cromáticas, la sencillez de planos y la importancia del paisaje, son algunos de los rasgos que definen la estética del pintor⁶⁸.

Finalmente, el último tercio del siglo XVI estuvo representado por la indiscutible figura de Pablo de Céspedes, racionero de la Catedral, pintor, escultor, arquitecto, tratadista de arte, motivado humanista y poeta. Su estilo presenta una gran influencia miguelangelesca, como puede apreciarse en la importancia del dibujo y el

⁶⁷ MENOR BORREGO, B.: *El templo parroquial de El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*. Córdoba, 2003. p. 32.

⁶⁸ URQUÍZAR HERRERA, A.: *El Renacimiento en la periferia: la recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, 2001. p. 48.

colorido brillante y armonioso. Tales características aparecen expresadas en su didáctico *Poema de la Pintura*, escrito en octavas reales⁶⁹. Buena parte de la estética renacentista cultivada por el maestro es el lienzo con el tema de *la Cena*, pintado hacia 1595 para presidir el retablo de la antigua capilla sacramental de la Catedral, cuando la reserva del Santísimo pasó entre 1582 y 1586 al nuevo y actual sagrario. El momento elegido por Céspedes para la representación del tema es el de la institución de la Eucaristía, sacramento que adquirió gran relevancia y difusión a raíz de las sesiones de Trento.



[27] *Oración en el huerto*. Parroquia de El Sagrario, Catedral de Córdoba. César Arbasia. Último tercio siglo XVI.

⁶⁹ GIL SERRANO, A., “La pintura de Pablo de Céspedes”, en *Axarquía*, (4), 1982, pp. 7-19.



[28] *La Cena*. Retablo de la Santa Cena, Catedral de Córdoba. Pablo de Céspedes, circa 1595. Archivo Capitular de la Catedral de Córdoba (ACCC), Colección Catedral.

La pintura de *Santa Ana, la Virgen y el Niño con san Andrés y san Juan Bautista* de la capilla de Santa Ana de la Catedral, los lienzos de la capilla del Espíritu Santo y los del antiguo retablo mayor de la iglesia de la Compañía, son algunos de los principales ejemplos que pintó el artista entre 1585 y 1608, donde plasmó un estilo basado en la representación de cuerpos musculosos y de gran monumentalidad, mediante un dibujo muy definido, sin importar excesivamente la perspectiva, pretendiendo aumentar la riqueza ornamental e intensificar el enlace psicológico para interferir retóricamente con el espectador.

La estela marcada por Céspedes fue tenida en cuenta por un grupo de discípulos que, en el mejor de los casos, continuaron sus postulados hasta sentar las bases de un naturalismo tímido y discreto que triunfaría a partir de 1630. De todos ellos, se han de destacar Antonio Mohedano, Juan Luis Zambrano y Juan de Peñalosa, cuyas producciones deben encuadrarse ya en la primera mitad del siglo XVII⁷⁰.

Otra manifestación artística importante en Córdoba en el siglo XVI fue la orfebrería, iniciándose a partir de mediados de la centuria una etapa de gran desarrollo y vitalidad especialmente en el terreno religioso. Numerosas custodias, lámparas, cruces procesionales y diversas piezas para el culto, salieron de los principales talleres orfebres cordobeses, abasteciendo la fuerte demanda en Córdoba capital y poblaciones de la Diócesis⁷¹.



[29] *Custodia procesional*. Enrique de Arfe, 1513-1518. Capilla de Santa Teresa, Catedral de Córdoba. Archivo Capitular de la Catedral de Córdoba (ACCC), Colección Catedral.

⁷⁰ GONZÁLEZ ZUBIETA, R.: *Vida y obra del artista andaluz Antonio Mohedano de la Gutierrez (1563-1626)*. Córdoba, 1981.

⁷¹ DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: “Organización gremial de los plateros cordobeses del siglo XVI”, en: *Estudios de Platería San Eloy*. Murcia, 2003. pp. 143-160.

En las primeras décadas del siglo XVI aún pueden apreciarse ciertas formas góticas que, rápidamente, fueron abandonadas para incorporar los grutescos y otras labores ornamentales platerescas. La obra más importante de este periodo es la magnífica custodia de plata y oro del maestro Enrique de Arfe, ejecutada entre 1513 y 1518 y conservada en la capilla de santa Teresa de la Catedral. La pieza fue costeada gracias a los fondos aportados por el obispo don Martín Fernández de Angulo y miembros del Cabildo, estrenándose en la procesión del Corpus Christi del año 1518⁷².

La estética italiana se fue imponiendo y en la segunda mitad del siglo surgió un estilo caracterizado por su sobriedad -el denominado “estilo Felipe II”-, que mantuvo su vigencia durante todo el quinientos, con la particularidad de incorporar una mayor riqueza decorativa. La nómina de orfebres que alcanzaron un notorio prestigio fue relativamente amplia, destacando entre ellos a Juan Ruiz el Vandalino, discípulo de Enrique de Arfe y autor de varias custodias, hoy perdidas la mayoría. También destacó el maestro Rodrigo de León, que trabajó en el último cuarto del siglo y principios del seiscientos, de quien se conservan en el tesoro catedralicio dos bellos portapaces esmaltados donados por el Marqués de Comares en 1581⁷³.

Otro artífice importante fue Pedro Sánchez de Luque, el representante quizá más directo del llamado “estilo Felipe II”, cuya mayor parte de la producción fue ejecutada durante el primer tercio del seiscientos, destacando la cruz procesional donada en 1625 por el obispo fray Diego de Mardones a la Catedral, decorada con ricas piedras policromadas y esmaltes tallados⁷⁴.

Por otro lado, el guadamecí se convirtió en otra relevante manifestación suntuaria sometida a grandes cambios en el siglo XVI. Gracias al estudio de 2012 de la doctora M. T. Alors Bersabé, conocemos una valiosa información sobre este gremio de artesanos que gozó de una cierta popularidad a nivel nacional y experimentó un

⁷² SANZ SERRANO, M^a J.: *La custodia procesional: Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 2000. p. 39.

⁷³ MORENO CUADRO, F.: *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006. p. 45. También sobre este tema véase: VALVERDE CANDIL, M.: *Platería cordobesa*. Córdoba, 1994.

⁷⁴ AGUILAR PRIEGO, R. y VALVERDE MADRID, J.: “El platero cordobés Pedro Sánchez de Luque”, en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 85 (1963). pp. 15-73.

desarrollo muy particular, sobresaliendo maestros de una notable intuición artística que produjeron piezas de carácter realmente autóctono⁷⁵.

Fue precisamente en el siglo XVI cuando se creó el gremio de guadamecileros, regulado por una serie de ordenanzas que se mantuvieron vigentes hasta el siglo siguiente. La necesidad de crear una serie de normas para controlar el trabajo de dichos artesanos, es prueba evidente de que la producción guadamecilera experimentó un fuerte incremento, posiblemente acompañado por ciertas actividades fraudulentas que obligaron a los poderes municipales a tomar medidas para paliar dichas prácticas, siendo el mejor instrumento en este aspecto, una legislación específica con la que regir dicha corporación artesanal⁷⁶.

En los primeros años de la centuria, la producción de guadamecías comenzó su andadura hacia el éxito. En torno al medio centenar de maestros documentados en la ciudad, ejercían libremente el oficio del cuero, algunos de los cuales seguirían en activo durante la segunda mitad del siglo. Algunos de los principales artífices del primer tercio de siglo fueron Pedro de Soria, natural de Logroño; Martín López, activo entre 1520 y 1536; Tomás González de Torquemada y Francisco Fernández, este último activo desde 1515 a 1568, cuyas obras han desaparecido⁷⁷.

También entre los guadamecileros cordobeses del siglo XVI hubo varios oficiales extranjeros que, tras su asentamiento en la ciudad, entraron a formar parte del gremio y crearon sus propios talleres. Algunos de ellos fueron los maestros genoveses Antón Rodríguez de Licontra y Andrea Moreno, este último de especial prestigio entre los miembros del gremio.

El incremento de guadamecileros activos a mediados de la centuria fue verdaderamente espectacular, siendo el reflejo del fortalecimiento de una artesanía que alcanzó su mayor apogeo hacia 1550. No obstante, a partir de dicho año, comenzó a

⁷⁵ ALORS BERSABÉ, M. T.: *El gremio cordobés de guadamecileros y su producción durante los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral dirigida por el prof. Fernando Moreno Cuadro. Córdoba, 2012.

⁷⁶ ALORS BERSABÉ, M. T.: “La producción y comercialización del guadamecí en Córdoba durante el siglo XVI”, en: *Ámbitos, Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* (25) 2011. pp. 87-96.

⁷⁷ URQUÍZAR HERRERA, A.: “Pintura y guadamecías en la Córdoba del siglo XVI”, en: *Actas del II Simposium de Historia de las Técnicas: Mil años de trabajo del cuero*. Córdoba, 1999. pp. 519-534.

entreverse una sutil caída que preluiría el desolador final que tuvo la manufactura en la centuria posterior: su drástica extinción⁷⁸.

Finalmente, el arte de la rejería ha dejado obras muy interesantes en las principales capillas del recinto catedralicio cordobés⁷⁹. La del Espíritu Santo, la de la Asunción o la central de El Sagrario son algunas de las ejecutadas en el siglo XVI por el reconocido maestro rejero Fernando de Valencia⁸⁰. Esta última fue ejecutada en 1581-82 y presenta el escudo con las armas del obispo don Martín de Córdoba y Mendoza sobre el frontón partido que marca la imposta del gran arco de medio punto. El barrotaje radial del montante aparece enmarcado por las banderas policromadas tomadas a Boabdil en 1483 y que, en opinión de R. Ramírez de Arellano, figuraban originariamente en el escudo de la familia del prelado⁸¹.



[30] *Reja*. Parroquia de El Sagrario, Catedral de Córdoba. Fernando de Valencia. 1581-82. Archivo Capitular de la Catedral de Córdoba (ACCC), Colección Catedral.

⁷⁸ NIETO CUMPLIDO, M.: *Cordobanes y gadamecies*. Córdoba, 1973. p. 18.

⁷⁹ HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J. C.: “Don Fernando Carrillo, Presidente de los Reales Consejos de Hacienda e India, su testamento, inventario de bienes y el contrato de la rejería para su capilla en la Catedral de Córdoba”, en *Laboratorio de Arte* (16) 2003. pp. 427-441.

⁸⁰ MATA TORRES, J.: “Hernán Ruiz y la reja para la Capilla del Nombre de Jesús de la Catedral de Córdoba”, en *Ámbitos, Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* (27) 2013. pp. 79-85.

⁸¹ RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Guía artística de Córdoba, o sea indicación de los principales monumentos y objetos de arte que el curioso o aficionado debe visitar en esta ciudad*. Sevilla, 1986. p. 64.

A través de esta visión histórico-artística hemos pretendido contextualizar el ambiente de la Córdoba del siglo XVI, una ciudad demasiado medievalizada tanto en su mentalidad como en los terrenos cultural y sociológico pero que, poco a poco, fue progresando y adaptándose a la vida cotidiana marcada por el nuevo sistema humanista, siendo testigo del nacimiento en 1554 de Juan de Ochoa y del feliz desarrollo de la corriente clasicista que perduró hasta las primeras décadas de la centuria siguiente.

1.3. Ambiente gremial de los canteros cordobeses

A consecuencia de los numerosos pleitos interpuestos en el ayuntamiento cordobés contra las actuaciones de algunos canteros en edificios públicos, las autoridades capitulares municipales se reunieron a principios del siglo XVI con la finalidad de investigar cuáles eran las causas de tan frecuentes desencuentros que, de algún modo, afectaban indirectamente a los habitantes de la ciudad. De las deliberaciones llevadas a cabo, creyeron que uno de los más importantes motivos de aquellos conflictos era la inexistencia de una legislación precisa que determinase a qué atenerse y con la cual juzgarlos. Por este motivo, se maduró la necesidad de elaborar una normativa jurídica que afectara a esta área de la actividad urbana, por lo que encargaron al alarife Pedro López (†1539) y a una serie de canteros de la ciudad, que averiguasen si existían ordenanzas antiguas sobre el alarifazgo y, de haberlas, presentarlas en cabildo para su estudio⁸².

Con este mandamiento, López comenzó la búsqueda de ordenanzas de alarifes, encontrando unas viejas disposiciones a las que añadió algunas modificaciones y contenidos, con el fin de mejorar el ennoblecimiento y conservación de los edificios⁸³. El documento fue estudiado por don Juan Ortiz de Zárate, alcalde mayor, y por una comisión de letrados del cabildo que, por mayoría, consideró positiva aquella normativa. Una vez avalada, las autoridades de la ciudad ordenaron el 1 de febrero de

⁸² PADILLA GONZÁLEZ, J.: *El alarife Pedro López y las ordenanzas del alarifazgo de Córdoba (XV-XVII)*. Córdoba, 2009. p. 48.

⁸³ Estas Ordenanzas de Alarifes de 1503 fueron brevemente glosadas por Miguel Ángel Orti Belmonte en un capítulo monográfico dentro de la colección *Córdoba, Monumental, Artística e Histórica*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 2ª Edic. 1980, pp. 115-126.

1503 que todos los capítulos de las disposiciones recopiladas por López, fuesen tenidos por ordenanzas de la ciudad y sus alrededores⁸⁴.

Estas ordenanzas pueden considerarse uno de los más completos *corpus* que, en materia de normas de cantería, existen, compuesto por 154 capítulos en los que se compendia toda la herencia arquitectónica y urbanística medieval hispánica, desde el conocido *Libro del Peso de los Alarifes y Balança de los menestrales*⁸⁵, atribuido a Alfonso X el Sabio, a la tradición constructiva mudéjar, la legislación autóctona cordobesa, usos y costumbres anteriores a 1503, y el conocimiento práctico del propio López que contó, indudablemente, con el asesoramiento colectivo de los miembros del gremio; en suma, un tratado de gran valía que durante toda la Edad Moderna apenas sufrió modificaciones y cuyas pautas marcaron fuertemente el devenir constructivo de la Córdoba en el siglo XVI.

El texto original de estas Ordenanzas no se conserva. Todo parece indicar que el documento, tal como se recoge en el apéndice final de las copias conservadas hoy en el Archivo Municipal de la ciudad, fue redactado en un cuadernillo de sesenta y cuatro hojas de papel ceutí, en tamaño cuartilla. Es por esta razón, por lo que su conocimiento nos ha llegado mediante vía indirecta, es decir, a través de copias de las mismas⁸⁶. Para nuestro estudio hemos analizado precisamente la más antigua, redactada en los primeros años del siglo XVI, ya que las últimas ordenanzas en él copiadas se fechan en 1503, entre ellas, la propia recopilación de Pedro López, de modo que la copia debió sacarse justamente después de la promulgación de las originales. El texto muestra una cuidada letra redonda, con el contenido articulado a doble columna y epígrafes resaltados en tinta roja. Se inicia la copia con un índice de los capítulos que comprenden dicho reglamento e inmediatamente comienza el contenido de la normativa separado por capítulos, cada uno referente a distintos aspectos del alarifazgo y la repercusión de los mismos en el ambiente constructivo.

⁸⁴ PADILLA GONZÁLEZ, J.: *Op. Cit.* p. 48.

⁸⁵ Cfr. CÓMEZ RAMOS, R.: “El libro del Peso de los alarifes”, en *Actas del I simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid-Teruel, 1975, pp. 255-267.

⁸⁶ Las Ordenanzas de Pedro López nos han llegado a través de tres copias: dos manuscritas y la tercera impresa. Los textos manuscritos se conservan en el Archivo Municipal de la ciudad; el primero con el título de “Hordenanças de los alarifes” en: L-1905, sección 13ª, serie 10ª, doc. 39, pp. 131r.-168vto. El segundo, “Ordenanzas públicas de los Alarifes de la ciudad de Córdoba, sacadas del libro antiguo de Albarado”, en: L-4450 (antes Ms. 1778). El impreso se custodia en la Biblioteca Municipal de Córdoba, y lleva por título *Ordenanzas de los alarifes de esta M. N. y M. L. ciudad de Córdoba, sacada a la letra de los originales que en su archivo tiene dicha ciudad para el uso de los maestros de albañilería y cantería de ella* (Córdoba, Imprenta de Juan Rodríguez de la Torre, 1788).

El gremio de alarifes exigía una serie de requisitos para su admisión, algunos de ellos ya recogidos en el citado *Libro del Peso de los Alarifes*, aunando los oficios de cantero y albañil bajo un mismo reglamento. En él se ofrecía el perfil ideal de las cualidades que debían adornar la personalidad de los maestros que aspiraran a alcanzar el conocimiento pleno en el oficio. Tres tipos de cualidades resultaban imprescindibles para ello: unas, que podríamos denominar “morales”, entre ellas la honestidad o la honradez; otras, de proyección “social”, tales como tener buena fama o la oratoria; y en tercer lugar las propiamente profesionales, es decir poseer un dilatado saber en cuestiones del oficio. Estos alarifes debían ser nombrados por la ciudad, por lo que debían ser legales, juiciosos y lo suficientemente sabios para juzgar pleitos en la materia, jurando siempre ante el alcalde y por la honra de la ciudad.

Debían además estos aspirantes tener amplios conocimientos de geometría y conocer todas las maquinarias empleadas en la construcción, sin olvidar naturalmente las utilizadas en las arquitecturas defensivas⁸⁷. Junto a estos requisitos profesionales, el maestro debía también reunir las ya referidas cualidades morales pues, al ser reconocido públicamente para apreciar o dirigir obras, es lógico que se le exigiera no solo capacidades técnicas, sino una serie de virtudes morales que le asegurasen la respetabilidad social.

Al ingresar en el trabajo, el oficial examinado -maestro en el lenguaje gremial- debía prestar juramento del cargo, por la señal de la Cruz (formulación muy empleada en los encabezamientos de los protocolos notariales medievales y de época moderna) y por los designios de los Santos Evangelios, prometiendo el correcto y fiel uso de todo lo que en razón del oficio le fuese ordenado, bajo las penas que la ciudad impondría a los alcaldes que no cumplieran la normativa. Una vez realizado el juramento, la ciudad era la encargada de entregarles a los alarifes las provisiones correspondientes por las que se les facultaban para el ejercicio pleno del oficio. Las Ordenanzas recogen sin duda el espíritu de protección a los naturales de la ciudad y el respeto hacia sus trabajos, pues

⁸⁷ El conocimiento de la geometría era considerado como una de las bases primordiales para el ejercicio de la cantería desde el citado *Libro del Peso de los Alarifes*, donde se especifica que “tiene obligación precisa el alarife de ser sabio en la geometría”, hasta el tratado de alarifazgo de Diego López de Arenas. En: TOAJAS ROGER, M^a. A.: “Alarifes, alcaldes y maestro”, en *Diego López de Arenas, su arte y sus textos*. Sevilla, 1997, pp. 32-40.

reducen el ámbito de competencias, prohibiendo la intervención en edificios con más de dos años de antigüedad, respetando de este modo los trabajos de anteriores maestros⁸⁸.

Respecto a los derechos y salarios que cobraban los canteros por sus servicios, debemos señalar la falta de conocimiento al respecto, debido a la escasa documentación conservada en el Archivo Municipal de la ciudad, desconociendo por tanto la bonificación de sus trabajos, a lo que debemos añadir que, con el tiempo, estas cantidades variarían y quedarían fijadas en función de lo que J. Padilla denomina “labor de policía”⁸⁹, es decir, las multas que se imponían a los que contravinieran las normas legisladas.

La inspección y cuidado de los muros, torres y cercas de la ciudad era una de las principales obligaciones que contraían los canteros. Por ende, una vez jurado el cargo, éstos debían estudiar las murallas y torres y hacer saber a los regidores todo lo que apreciaran que estuviese dañado en ellas, para que éstos mandasen labrarlas y repararlas en lo que fuese menester.

Los maestros de cantería eran los encargados de medir los espacios públicos, la altura de sus edificios y determinar las medidas que había de darse a los andenes de las calles. Ningún particular podía trazar alturas en calzadas o aceras, ni andenes fuera de las puertas de las casas sin previa licencia del concejo y, en caso que éste lo diera, deberían ser parejos, manteniendo la misma altura para todos los vecinos de un barrio, multando las infracciones con multas que rondaban los 600 maravedíes⁹⁰. También los maestros canteros debían velar por la calidad de los materiales constructivos, motivo por el que el reglamento controlaba el papel de adoberos, tapiadores, yeseros y tejeros, valorando de este modo el trabajo común y apostando por el bien multidisciplinar, en beneficio de los edificios.

Las Ordenanzas regulaban asimismo la labor de extracción de la piedra, dada la importancia de este material en la arquitectura cordobesa. Y es que la piedra era un material fundamental, tanto en las edificaciones de gran relevancia, como en todos los trabajos de cimentación, fuesen o no de gran calibre; un material relativamente caro en

⁸⁸ A.M.C.: L-1905, Cap. 2º de las Ordenanzas de los Alarifes: *De lo que pertenece hazer a los alarifes por rraçon de su officio.*

⁸⁹ PADILLA GONZÁLEZ, J.: *Op. cit.* p. 256.

⁹⁰ A.M.C.: L-1905, Cap. 156º de las Ordenanzas de los Alarifes: *De los albañies que toman de una pertenencia para dar a otra.*

la construcción, de ahí que su uso fuera más restringido que los ladrillos, adobes o tapias. Sin embargo en Córdoba la escasez de piedra no fue tan acentuada como en el resto de Andalucía, dada la presencia de importantes canteras tanto en el norte de la provincia (en la comarca de la Albaida), como en el sur (junto a las inmediaciones de la Cordillera Subbética en pueblos como Cabra, Carcabuey y Luque fundamentalmente)⁹¹.

Debe tenerse en cuenta, además, la gran tradición en el arte de la cantería que desde la Edad Media venía marcando el desarrollo de la arquitectura cordobesa, en concreto el aprovechamiento de materiales de edificios que quedaban en desuso, máxime en una ciudad como Córdoba, con un pasado monumental verdaderamente notable, con abundantes ruinas de viejos edificios de épocas romana, visigoda y musulmana. Ello llevó a la prohibición de edificar sin licencia previa sobre restos de otras construcciones pasadas, es decir, sobre ruinas o restos arqueológicos, conservándolas en su esencia como imborrables testimonios de época⁹².

En suma, el gremio de alarifes se presenta en Córdoba como aquel grupo de maestros canteros y albañiles con suficiente autoridad moral y experiencia profesional que trabajaba al servicio del Concejo, velando por la buena conservación del patrimonio colectivo de la ciudad y de sus habitantes, con capacidad para actuar de oficio, o por mandato de las autoridades con encargos de inspeccionar y proyectar obras municipales. Ciertamente el cabildo municipal tenía a su cargo la construcción, reparación y conservación de numerosos edificios y obras públicas, así como la obligación de emprender multitud de trabajos, hasta el punto de contar habitualmente con un equipo propio de albañiles y carpinteros dedicados a estas labores, entre las cuales destacaremos la apertura de nuevas calles, empedrados de las principales, construcción de calzadas o aceras, limpieza de vías públicas, reparación de los edificios capitulares, instalación y evacuación de la red de aguas residuales y las de traída de agua potable, y otras construcciones de carácter civil o militar como puentes, murallas, torres, etc., en cuya dirección de todas ellas los canteros de la ciudad eran las personas de confianza encargadas directamente por el Concejo.

⁹¹ *Ídem*. Cap. 114º: *De las canteras que son de todo servicio del pueblo que se entiende para todo edificio y caleras y molinos y aceñas*.

⁹² Debemos señalar en este apartado la extracción de piedra de las ruinas de *Medinat Al-Zahra*, conocida en el siglo XV como Córdoba la Vieja, lo mismo que debió ocurrir en el *palatium* de Maximiano Hercúleo, en Cercadilla, siglos anteriores.

Pero como peritos, también eran expertos bien al servicio, o bien por mandamiento de los alcaldes-jueces, para intervenir en los pleitos producidos entre vecinos por construcciones o edificaciones que requerían el asesoramiento de una actividad competente en la materia, asumiendo igualmente la categoría de jueces árbitros en litigios entre particulares, a fin de evitar costosos pleitos.

Apartado muy interesante del ordenamiento del alarifazgo es el dedicado a las funciones específicas del trabajo. El maestro en el arte de la cantería, al igual que el albañil, estaba capacitado para asesorar, ejecutar y librar los mandamientos de los jueces en los pleitos surgidos por razones de obras, edificios o servidumbres derivadas de ellos; ser medidores de la ciudad y examinadores dentro del mismo gremio; así como tener a su cargo la realización de algunas obligaciones de carácter periódico, tales como requerir los puentes, alcantarillas, pilares, muros, torres y calles de la ciudad, ordenar y pregonar que se hiciesen las vallas que lindasen con los caminos en ciertas épocas del año; o determinar la altura que debían tener los edificios⁹³. En resumidas cuentas, la personalidad del cantero exigía teóricamente una alta cualificación en materia de ingeniería, tanto civil como militar, que le permitiera ejercer de supervisor en obras al servicio del concejo, perito en asuntos de construcción y tasador-asesor para casos judiciales. Es sobre este concepto originario del cantero como ingeniero, donde debió sumar después el citado matiz de carácter gremial, surgiendo la figura del “alarife” como maestro con la máxima autoridad en el gremio. Este contenido de carácter corporativo podría considerarse consecuencia segura del desarrollo de las organizaciones profesionales durante la Baja Edad Media, y cabría interpretarlo como una utilización del término tan prestigioso para distinguir la representación de una especialidad de las artes de la construcción.

Desde el punto de vista ideológico, las ordenanzas consagraban la supremacía del poder público en la reglamentación urbanística, especialmente en lo referente a la regulación de la ocupación del espacio público, sobre la propiedad individual, aunque sin obviar el derecho a la privacidad, defendiendo la intimidad del espacio particular y la obligatoriedad de evitar sobre ellas cualquier tipo de servidumbres o litigio, aludiendo claramente a la jurisprudencia islámica tradicional. Por lo tanto, estimamos que estas Ordenanzas de 1503 suponen la perfecta síntesis entre la concepción urbanística

⁹³ Sobre este tema véase: GÓMEZ LÓPEZ, C.: “Los alarifes en los oficios de la construcción (siglos XV-XVIII), en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 4, 1991, pp. 39-52.

cristiano-occidental impuesta en Córdoba por los nuevos pobladores tras su conquista en 1236, en la que el Concejo regía la planificación urbana, y la concepción del urbanismo islámico tradicional que exigía un estricto respeto del derecho a aquellas construcciones que garantizaran la intimidad de los moradores de las casas⁹⁴.

Como resultado de su buen funcionamiento y feliz desarrollo, estas Ordenanzas tuvieron una larga vigencia en la ciudad durante toda la Edad Moderna, considerándose la fuente básica de jurisprudencia urbanística, aunque sufriese una importante modificación en 1570 cuando Felipe II, por real provisión, y a petición de algunos vecinos de la ciudad, anuló dos de sus capítulos, permitiendo a partir de entonces labrar y edificar las casas con la altura que se desease, sin respetar la prohibición de abrir ventanas a la calle desde las que se viesan las casas ajenas, eliminando de este modo uno de los vestigios más importantes de la impronta islámica, justificable en la tradición occidental donde se valoraba más la monumentalidad de una buena fachada como señal del prestigio social del morador, frente al exacerbado pudor de los hogares andalusíes; aspectos socioculturales que justifican la mentalidad de ambas culturas y, de algún modo, relacionan sus comportamientos, conciencia artística e ingenio a la hora de concebir los espacios interiores.

⁹⁴ Sobre este tema véase: NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P: “Algunas reflexiones sobre el urbanismo islámico”, en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 22 (2007), pp. 259-298.

2. El entorno familiar

De modo casi unánime, Juan de Ochoa parecía estar llamado a ser la figura culminante de la arquitectura cordobesa del último tercio del siglo XVI. Hijo de Martín de Ochoa, contemporáneo de Hernán Ruiz II, a lo largo de su vida acumuló varios de los más prestigiosos cargos constructivos de la ciudad. No obstante su trayectoria profesional -quizá también su vida-, siempre se mostró demasiado condicionada y su estela realmente brilló durante los primeros años del siglo XVII. Como queriendo matizar el aforismo de Hernán Ruiz III, en su vida y en su obra pesaron, más que en él, sus circunstancias.

De Juan de Ochoa conservamos, más que obras, numerosos datos que lo relacionan con importantes edificios, canteros, mecenas y empresas artísticas, todo lo cual ayuda a entender el ambiente cultural de la Córdoba de la época y a calibrar con mayor exactitud la importancia de la arquitectura y de las artes aplicadas al mundo de la construcción. La llegada y recepción de los primeros síntomas de la arquitectura renacentista al territorio andaluz tuvo un indiscutible promotor en el maestro cordobés Hernán Ruiz II, cuarenta años mayor que Juan de Ochoa, cuyo ingenio y estilo italianizado le permitieron dominar los fundamentos teóricos y prácticos de la nueva corriente, desarrollados a lo largo de su carrera e influyendo en el estilo de los jóvenes maestros formados en los comedios del siglo, entre ellos el propio Juan de Ochoa.

No obstante, antes de ocuparnos de la semblanza biográfica de Ochoa, vamos a intentar esbozar, de modo breve, lo que debió ser el entorno familiar en el que surgió y desarrolló su personalidad artística. En él debemos hacer especial hincapié en la figura paterna, Martín de Ochoa, gracias al cual obtuvo sus primeros conocimientos en el oficio, recibiendo una formación de tipo tradicional, práctica y técnica, sobre los aspectos mecánicos. Las obras paternas fueron, por tanto, su primera escuela y en ellas fue rápidamente progresando, hasta completar su preparación tras la aprobación del examen de cantero en 1574. Para entonces sus inquietudes juveniles y su afán de superación le llevaron a buscar nuevos horizontes profesionales, hasta iniciar una sólida trayectoria en solitario, aunque sin romper con el círculo paterno y sus obras.

2.1. Martín de Ochoa (Ca. 1516-1580), padre y maestro de cantería

Pese a ser una de las figuras menos conocidas del panorama arquitectónico cordobés, Martín de Ochoa fue un maestro de cantería que vivió en el siglo XVI y dejó cierta huella artística en la ciudad, al sintetizar buena parte del saber de la cantería tradicional en sus principales obras -la mayoría desaparecidas-, aunque todas deudoras del gusto y formas consagradas durante el Renacimiento, haciendo evolucionar su estilo y fórmulas decorativas hacia la denominada corriente “purista” de mediados de la centuria. Su reivindicación en la historiografía artística es, sin embargo, relativamente reciente, aunque ya desde su época fuera reconocido dentro de la profesión como *maestro* en el arte de la cantería en la doble acepción del término: la literal, que respondía al título ostentado dentro de la práctica de la construcción, y la de un cabeza de profesión que, junto a su hijo Juan, supo evolucionar estéticamente y adaptarse a los cambios que exigía el transcurso del siglo.

No cabe duda de que se alza, junto a Hernán Ruiz II y Sebastián Peñarredonda, en la primera línea de la decisiva aportación cordobesa al Renacimiento andaluz, desarrollando una trayectoria centrada en su ciudad natal, sin apenas proyección en territorios vecinos, todo lo contrario por ejemplo de Hernán Ruiz II, cuyas relaciones con Sevilla, Málaga y Cádiz fueron frecuentes y, en algunos casos, de especial importancia.

Centrándonos en el relato de la vida del cantero, comenzaremos anotando el origen cordobés de la familia. Allí había nacido el padre y jefe de la dinastía, Martín de Ochoa; él era a su vez hijo del matrimonio compuesto por Juan de Ochoa e Inés Álvarez, vecinos en la collación de Santa María, en cuya parroquia de El Sagrario de la Catedral fue bautizado en 1516⁹⁵. Al llegar la edad de elegir oficio, el joven Martín se inclinó por el de cantero, de modo que hubo de concertar su aprendizaje durante una serie de años junto a algún maestro de cantería cordobés del primer tercio de siglo.

Muy pocas noticias se conocen de este maestro, y son aún más escasas en estas primeras décadas de su vida, ya que los pocos testimonios que en la actualidad

⁹⁵ En el archivo de la parroquia del Sagrario de Córdoba no se conservan libros de bautismos anteriores a 1523, lo que nos ha impedido conocer la fecha exacta del bautizo del arquitecto.

poseemos nos han sido proporcionados por algunos contratos de obras y, especialmente, por su testamento, otorgado en 1573, sobre el que volveremos más adelante.

Hacia 1550 ya debería haber alcanzado la maestría en el oficio, pues es por estos años cuando contrae matrimonio con la joven Ana Méndez y funda su hogar en el barrio de la Catedral. Fruto de este enlace nació una niña a la que llamaron Mariana. Años después nacieron otros dos hijos, varones en este caso: Juan en 1554, y Leonardo en 1556, ambos también bautizados en la parroquia de El Sagrario de la Catedral. El primero fue apadrinado por los canónigos Melchor de Pineda y Cristóbal de Mesa⁹⁶, mientras que a Leonardo lo asistieron Juan de Clavijo y Antonio Mohedano de Saavedra, también religiosos los dos⁹⁷. En ambos casos actuaron de madrinas las beatas Francisca y María de Valenzuela, quienes siempre mantuvieron una estrecha amistad con Méndez. Este afecto quedó manifestado en una de las cláusulas de su testamento, otorgado en 1557, donde la testadora destinó varias prendas de su ajuar doméstico a la Casa-beaterio del Espíritu Santo, posterior convento de dominicas, donde vivían ambas religiosas junto a otro reducido grupo de mujeres consagradas⁹⁸.

Años después el maestro decidió cambiar de domicilio y arrendar a Diego de Toledo, sedero, una parte de su vivienda en la Calleja de los Ángeles, donde vivió junto a su esposa e hijos durante los años 1555 a 1557⁹⁹. Aunque no sabemos con certeza cuál pudo ser la intención del artista al realizar este cambio de hogar, es posible pensar en una precaria situación económica que le obligara a compartir vivienda junto a otra familia de semejante posición social.

El apogeo sociocultural que había experimentado la ciudad de Córdoba durante los dos primeros tercios del siglo XVI, cambió de rumbo en los últimos treinta años del siglo, agravándose la situación durante los años finales de la centuria. Esta crisis puede detectarse especialmente en el ambiente artístico; apenas se conservan referencias a maestros canteros relevantes en este momento, si bien todavía queda terreno sin explorar en los archivos de la ciudad, lo que pudiera arrojar más luz sobre este interesante periodo. De este estancamiento no se saldrá aproximadamente hasta el

⁹⁶ Archivo Parroquia del Sagrario de Córdoba (en adelante A.P.S.C.). Libro de bautizos. 1550-1559. L I. Fol. 149 vto. Citado también por VALVERDE MADRID, J.: “Juan de Ochoa, el arquitecto...”, s/p.

⁹⁷ *Ibid.* Fol. 211 vto.

⁹⁸ Archivo Histórico-Provincial de Córdoba (en adelante A.H.P.C.). Protocolos Notariales. 1557. Oficio 1. Alonso de Toledo. 16807-P. Fols. 464-465 vto.

⁹⁹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1555. Oficio 31. Gonzalo de Toledo. 9962-P. Fol. 284.

último tercio del siglo XVII, cuando de nuevo Córdoba ocupe un papel importante dentro del panorama artístico.

Es posible pensar que esta crisis de valoración artística producida a fines del quinientos, fuese el motivo de que artistas de limitadas posibilidades, con reducidas clientelas y encargos de escaso valor, se vieses abocados a buscar nuevas perspectivas, e incluso oficios en algunos casos, que les permitiese mantener de un modo digno sus precarias situaciones familiares. Esta necesidad de recurrir a otros medios de subsistencia parece alejar bastante a estos hombres del prototipo de lo que había llegado a considerarse como el artista ideal durante el Renacimiento. Esta realidad aleja a los maestros cordobeses de dicho ideal; mientras ésta era una persona muy considerada en su círculo, con alta estimación de sí misma, los artistas de la Córdoba del siglo XVI -a excepción únicamente de Hernán Ruiz II- se nos muestran todavía muy vinculados al mundo del artesanado medieval, donde se había dado con mayor frecuencia el hecho de dedicarse a varias ocupaciones simultáneas, a veces un poco dispares entre sí. Este debió ser el caso de Martín de Ochoa, cuyos encargos no fueron ni abundantes, ni suficientemente rentables, hasta el punto de tener que decidirse a buscar otra profesión de igual provecho que le fuese compatible con la de cantero y que, al mismo tiempo, le proporcionase un medio más seguro de reforzar la economía familiar. De este modo, en 1557 el maestro entró en contacto directo con la fábrica catedralicia, encargándose de las tareas de mantenimiento y supervisión técnica al servicio del obispo don Diego de Álava y Esquivel, desarrollando una importante tarea de intervención preventiva en el templo mayor cordobés, paralela a los trabajos simultaneados por Hernán Ruiz II en la nueva capilla mayor y brazos del crucero.

2.2. Incursión en la Catedral

A partir de 1557 el maestro inicia su momento de mayor actividad profesional, ligado continuamente a la fábrica catedralicia y a los deseos particulares de algunos canónigos. Son obras de escasa envergadura por lo general, muchas de ellas contratadas en macomunidad con Hernán Ruiz II, si bien en algunas escrituras de concierto aparecen citados otros miembros de la saga Hernán Ruiz. Sin embargo, de todos los

proyectos firmados entre 1555 y 1561, sobresale con especial interés uno; la obligación que contrae Martín de Ochoa el 10 de mayo de 1557 con el racionero Matías Pinelo, para ocupar durante los próximos cuatro años el puesto de jefe de mantenimiento de la fábrica catedralicia.

Según el documento notarial, era obligación del maestro barrer y regar cada sábado toda la obra en albañilería y terrizo, desde los grandes arcos de herradura que comunican las naves con el Patio de los Naranjos, hasta el muro sur del edificio, incluyendo las obras de las capillas perimetrales, altares exentos y, de manera especial, los trabajos de levantamiento de los muros del crucero y coro, asegurando de este modo el estado óptimo de los materiales y adcentamiento del pavimento. Otra de las obligaciones que contrajo Martín de Ochoa fue encender el brasero durante los fríos meses de invierno para que -reunidos en las largas jornadas de cabildo-, los capitulares pudieran abordar cómodamente los temas concernientes a la catedral y sus necesidades en la entonces capilla de san Clemente, hoy Museo de san Clemente, junto al muro de la *qibla*. En tercer lugar, también se hace referencia al trabajo de limpieza propiamente dicho, es decir la obligación de adcentar los bancos y mobiliario litúrgico distribuidos por las distintas dependencias, y todo ello a cambio de los frutos y hortalizas recolectados en las huertas próximas a la catedral, propiedad de la mesa episcopal¹⁰⁰.

Por entonces Martín de Ochoa seguía viviendo en el hogar compartido de la Calleja de los Ángeles. Su esposa, Ana Méndez de Mora, era hija de Alonso Escobedo, jurado, y de Francisca Méndez de Mora, naturales de Granada aunque vecinos en la misma collación de Santa María. Previamente la joven aportó al matrimonio una dote valorada en 48.000 maravedís, lo que debió constituir una importante ayuda para la economía del maestro¹⁰¹. Por razones que desconocemos, la joven desposada abandonó desde pequeña el apellido Escobedo, para apellidarse Méndez; es posible que esta decisión se debiera al mayor prestigio de dicho apellido en Córdoba, donde era considerado uno de los de mayor prestancia y antigüedad.

Fueron los años en que los capitulares le confiaron cada vez más proyectos al arquitecto, muchos de ellos en colaboración de otros canteros. De este modo, en 1560, Martín de Ochoa contrató con don Francisco de Góngora, racionero, las obras para

¹⁰⁰ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1557. Oficio 31. Gonzalo de Molina. 9961-P, s/f.

¹⁰¹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Oficio 9. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.

retundir los muros y reforzar los paramentos de la desaparecida capilla de san Jorge de la Catedral, trabajo por el que el maestro cobró 45 ducados. Junto a él, firmaron las condiciones de la obra los canteros Alonso Sánchez, Antón de Huertas, Juan Martínez, Jerónimo Carrasquilla y Juan de Trujillo¹⁰². El trabajo consistió en retundir los cuatro ángulos del espacio, respetando el arranque del vano del muro occidental, y moldurar la cornisa y elementos sustentantes, según criterio de don Francisco de Góngora. Dicha labor también era aplicable al arco toral, próximo al costado del cimborrio, enluciendo además desde la cornisa del andén alto, hasta los tejados, incluyendo los paramentos exteriores de la capilla. Finalmente, en las condiciones del contrato también se hace mención al montaje y desmontaje de los andamios, que debían correr por cuenta de los maestros canteros, facilitándoles don Francisco de Góngora los materiales que necesitaran, entre ellos maderas, clavos, sogas y yeso.

Dos años después, según una escritura de 2 de diciembre de 1562, Martín de Ochoa concertó nuevamente con don Francisco de Góngora otro importante trabajo en la Catedral: la terminación de una de las naves del templo que se hallaba sin cerrar. Para ello, el maestro terminó de levantar sus muros hasta el arranque de la cubierta y cubrió el espacio con una sencilla bóveda de cañón rebajada, por el precio de 39.000 maravedíes¹⁰³. El documento notarial resulta demasiado confuso, pues no aclara con precisión la nave de la que se trata, al referirse únicamente a ella como “una de las naves de las que estan por cubrir y questa junto a la que se cubrio aora de la forma y manera y ancho a las demas [...]”¹⁰⁴, sin especificar tramo, capillas colindantes, o distancia aproximada respecto a la nueva capilla mayor. Todo el trabajo fue de cantería, según modelo y trazas de Hernán Ruiz II, incluyendo la labra de varias ventanas para favorecer la iluminación interior. Durante la fase constructiva, el peso del abovedamiento fue soportado por una cimbra de madera que, tras el montaje de las dovelas y la clave, quedó desarmada, completando los espacios con tabiques y retundiendo toda la fábrica con yeso y cal. Era condición del contrato que Ochoa corriera con el coste de los oficiales y peones que trabajaran bajo sus indicaciones. La obra, que debía estar terminada en el plazo máximo de un año, incluyó el

¹⁰² A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1560. Oficio 37. Gonzalo Fernández de Córdoba. 9036-P, fols. 700-703.

¹⁰³ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1562. Oficio 2. Lorenzo de Casas. 16556-P, fols. 76-78.

¹⁰⁴ *Ídem*.

abastecimiento de materiales y herramientas (madera, clavos, agua, cal, arena, sogas y espuelas)¹⁰⁵.

Es posible que, además de estas obras, el maestro realizase algunos trabajos más a lo largo de estos años en el templo mayor cordobés, pero no tenemos constancia documental de ellos. Sin embargo, el conocimiento de estas obras supone para nosotros una clara muestra de la laboriosidad, del tesón de Martín, dispuesto a triunfar y a hacerse con un nombre dentro del difícil mundo artístico en la Córdoba del quinientos, donde trabajaban multitud de maestros, pero en el que sólo unos pocos consiguieron brillar con luz propia; este afán por lograr fama y popularidad es el que empuja a Martín de Ochoa a aceptar este tipo de trabajos que, en definitiva, deben ser considerados una intencionada incursión profesional en el templo cordobés.

2.3. La lucha por un nombre

Con los trabajos de la Catedral se abren nuevas perspectivas de trabajo para el maestro, mientras que sus circunstancias familiares cambian lo suficiente como para hacerle replantearse un traslado residencial a otro punto de la ciudad. El cambio de hogar, abandonando la collación de Santa María en la que había residido desde su infancia, puede interpretarse de dos formas: por una parte la necesidad de ocupar un hogar de mayores dimensiones ante el nacimiento de los nuevos hijos; y por otra, el deseo de ampliar su clientela, haciéndose visible entre los curas de las antiguas parroquias cordobesas fundadas a partir de 1236 y entre los conventos dispersos por la ciudad: Santa Marta, Santísima Trinidad, Santa María de las Dueñas, etc.

Mientras tanto el maestro siguió reforzando cada vez más su economía familiar, lo cual le dio libertad suficiente para abandonar en 1565 el antiguo hogar compartido con Diego de Toledo y arrendar una vivienda propia en la collación de *Omnium Sanctorum*, donde permaneció junto a su esposa e hijos hasta el fin de sus días. Desafortunadamente antes del cambio de domicilio, los jóvenes Leonardo y Mariana fallecieron, dejando a Juan sin hermanos y convirtiéndolo en el primogénito de la

¹⁰⁵ *Ídem*.

familia¹⁰⁶. No tenemos noticias específicas sobre las causas que provocaron ambas muertes, debiéndose quizás a la letalidad con que se propagaron diversas epidemias de peste entre los años 1535 y 1580, y sus mortales consecuencias entre los sectores más débiles de la población: los niños y los ancianos. El ejemplo más drástico fue el caso de 1590, que se extendió hasta 1601-02 y cuyos efectos se agravaron por causa de las sequías que mermaron la producción agrícola¹⁰⁷. Cabe la posibilidad, pues, que Leonardo y Mariana fallecieran en edades prematuras al no poder resistir los embates de la temida enfermedad.

La muerte de los dos críos, junto con el preocupante estado de salud de su esposa -que le obligó a testar en 1557-, debieron influir en la decisión del artista. Sin embargo la familia se vio pronto aumentada con la llegada de nuevos hijos; en agosto de 1567 nació Andrés¹⁰⁸, que recibió el bautismo el 8 de agosto de aquel año en la parroquia de *Omnium Sanctorum*. Dos años después, el 29 de agosto de 1569, fue bautizado Jerónimo, también en el mismo templo, apadrinado por Diego de Cañete, calcetero, y su mujer Isabel García¹⁰⁹. Finalmente, en 1572 nació una niña a la que llamaron Isabel. Queda de este modo la familia nuevamente constituida por Juan, Andrés, Jerónimo e Isabel, habiendo además Ana vencido con éxito su enfermedad, hasta el punto de llegar a superar en vida al propio Juan, como comprobaremos en capítulos posteriores.

No obstante la sombra de la mortalidad infantil siguió marcando el destino de la familia y, entre 1567 y 1573, fallecieron los pequeños Andrés y Jerónimo con edades comprendidas entre los 3 y 5 años respectivamente¹¹⁰. Ante el dolor por la pérdida de sus hermanos y consciente de la gran crisis de subsistencia, Juan debió madurar y reflexionar sobre su futuro. Decidió entonces seguir la profesión de su padre, convirtiéndose en su ayudante y joven aprendiz de cantería, y quizá completando su

¹⁰⁶ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Oficio 9. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.

¹⁰⁷ Sobre este tema véase: FORTEA PÉREZ, J.: "La evolución demográfica de Córdoba en los siglos XVI y XVII", en: *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*. T. 1: Andalucía Moderna (siglos XVI-XVII), p. 371 y ss.

¹⁰⁸ Archivo Parroquia San Juan y todos los santos, Córdoba (en adelante A.P.S.J.T.S.C.). Libro de bautizos. 1545-1571. L. I. Fol. 130.

¹⁰⁹ *Ibid.* Fol. 141.

¹¹⁰ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Oficio 9. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.

formación más adelante con algún otro maestro de mayor proyección, aunque sin descuidar sus relaciones paternas.

2.4. Trabajos de colaboración

Como parece lógico suponer, Martín de Ochoa mantendría contactos frecuentes con otros miembros del gremio de alarifes, especialmente con aquellos con quienes solía concertar obras mancomunadas. No obstante, hasta el año 1562 no encontramos la primera prueba documental de este hecho, cuando el maestro firma -bajo las condiciones de Hernán Ruiz II- la cubrición de la nave de la Catedral próxima al nuevo presbiterio, según se vio en el epígrafe anterior.

Fueron, sin duda, los años de mayor actividad profesional de Martín de Ochoa; las labores de labra, junto al cantero Tomás de Osma, de los más de 2.000 sillares para la obra de la Puerta del Puente, mantuvieron al maestro en continuo contacto con Hernán Ruiz III, quien dirigía el proyecto y monopolizaba, en buena medida, la mayor parte de los trabajos de envergadura de finales de siglo¹¹¹. En esta ocasión, Martín de Ochoa únicamente trabajó en la extracción de los bloques marmóreos de las canteras y en la posterior labra de los sillares, sin intervenir en las técnicas constructivas ni en sus procedimientos de ejecución. Su colaboración en este caso fue, por tanto, colateral, pero quedó recogida en la documentación notarial de la época, gracias a la cual podemos reconstruir el proceso constructivo de la obra, precisando quién fue su artífice y el año exacto en que se concluyó -1574-.

¹¹¹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1572. Oficio 37. Gonzalo Fernández de Córdoba. 9048-P, fol. 1378.



[31] *Puerta del Puente*. Córdoba. Hernán Ruiz III. 1574.

Pero sobre todo destaca su intervención en 1572, en colaboración del arquitecto Miguel Sánchez, en el proyecto de edificación de la capilla mayor de la iglesia del Salvador y Santo Domingo de Silos, cuyo trabajo consistió en la labra de los cuatro grandes pilastrones, con sus ocho columnas, adosados a los muros del presbiterio y crucero, trabajo por el que cada maestro cobró 350 ducados¹¹². Cada pilar aparece colocado en un ángulo del cuadrado que se genera al sumar los espacios de la capilla mayor y crucero, colocados intencionadamente de este modo para resaltar simbólicamente el escenario donde tiene lugar la celebración eucarística. Son pilares cruciformes compuestos por dos columnas levantadas a partir de un sólido basamento. Siguiendo el esquema clásico, éstas muestran basas que alternan un cuerpo inferior convexo y otro superior, cóncavo. Los fustes son lisos y sus diámetros van aumentando hasta producir un ligero ensanchamiento central, para luego decrecer nuevamente en el extremo superior. Finalmente sobre las columnas descansa un entablamento, compuesto

¹¹² A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1572. Oficio 3. Alonso de Vallines. 16316-P, fols. 682-685.

por arquitrabe, friso y cornisa, mediante una ordenación sobria, limpia y con un lenguaje compositivo muy próximo al de Hernán Ruiz III.



[32] Parroquia del Salvador y Santo Domingo de Silos, establecida en la antigua iglesia del colegio jesuita de Santa Catalina, Córdoba (det. del crucero). Último tercio del siglo XVI.

A través de estos trabajos de colaboración hemos pretendido resaltar el tipo de participación prestada entre los distintos miembros del gremio ante un proyecto mancomunado, si bien en este tipo de encargos, cada cantero trabajaba de manera paralela pero enriqueciéndose con la intervención de su compañero, resultando un trabajo de equipo donde las buenas relaciones profesionales y el enriquecimiento personal alentaron, sin duda, el desarrollo de la arquitectura cordobesa en el último tercio de la centuria.

2.5. La última voluntad

Tras la terminación de la capilla mayor de la iglesia de la Compañía, Martín de Ochoa debió empezar a sentirse enfermo, lo que le hizo pensar que su fin estaría

próximo. El artista había cumplido 57 años y su salud comenzó a resentirse de una vida relativamente larga y de entrega permanente a su profesión. Debó pensar en la familia, en su esposa y sus dos hijos, Isabel era aún muy pequeña, y por ello decidió ir al escribano correspondiente para redactar su testamento¹¹³. El documento resulta muy interesante, tanto desde el punto de vista biográfico, como del artístico, ya que a través de él hemos podido conocer la existencia de otras obras de su mano, de las que hasta ahora no habíamos tenido otra referencia documental.

Por lo que se refiere al aspecto biográfico, el testamento de Martín de Ochoa nos ha proporcionado una serie de datos de gran valor para el mejor conocimiento de su vida, muchos de los cuales ya han sido expuestos en lugar oportuno (fecha de nacimiento, matrimonio, domicilio, etc.). Asimismo nos revela que el maestro era hombre de profundas creencias religiosas, vinculado a cofradías como la de Nuestra Señora de Belén, que por entonces residía en la ermita de la misma advocación en el Alcázar Viejo¹¹⁴. Ruega a sus hermanos cofrades que, llegado el día del funeral, acompañasen honradamente su cadáver y ofrecieran por su alma las misas que estimaran oportunas. Por otro lado, expresa su deseo de recibir sepultura en el panteón de su compadre don Diego Cañete, en el convento de la Santísima Trinidad, en la lápida principal de la capilla de Nuestro Señor. Dispuso además para el día del entierro una misa de réquiem cantada con vigilia y responso, en el mismo convento de la Trinidad, más nueve misas celebradas en los días sucesivos; y otras tantas, más adelante, repartidas entre la parroquia de *Omnium Sanctorum* y el convento de la Victoria, por su alma y las de sus difuntos padres.

El gran cariño que el maestro había profesado a su esposa durante los más de veinte años de matrimonio quedó también reflejado en este documento. Además de nombrarla albacea testamentaria y tutora de sus hijos, le mandó como legado una serie de bienes con los que la viuda podría ver cubiertas sus necesidades más inmediatas: unas casas pertenecientes a la capellanía fundada y dotada por don Rodrigo Alonso de Gahete, ubicadas en la misma collación de *Omnium Sanctorum*¹¹⁵. El afecto de los esposos quedó de manifiesto en una de las frases dictadas por el artista: “qyero y mando que en el día que yo fallezca la dicha my mujer sea pagada y entregada de la dicha su

¹¹³ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.

¹¹⁴ ARANDA DONCEL, J.: “La época moderna (1517-1808)”, en: AA. VV.: *Historia de Córdoba*. T. 3. Córdoba, 1984, p. 258.

¹¹⁵ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.

dote y rentas de lo mejor parado de mys bienes y no paren la dilacion quel derecho qyera por cosa alguna [...]”¹¹⁶, comprometidas y esperanzadoras palabras de las que se desprende el sentimiento de comprensión y la armonía que siempre reinó entre la familia.

En cuanto a su labor artística, también encontramos en el testamento una serie de noticias respecto a determinadas obras de las que no tenemos más constancia documental. De estos trabajos lo que nos parece más interesante destacar son los contactos del maestro con don Juan Pérez de Castillejo, Caballero Veinticuatro de la ciudad, al que se le cita en relación a una obra de cantería en su propia casa por la que el señor aún le debía al cantero 24 ducados y 14.000 maravedís¹¹⁷.

También se citan otros trabajos de cierta relevancia, no menos interesantes teniendo en cuenta la empresa y calibre de los mismos. Se hace referencia a las obras en la parroquia de Villanueva del Rey, fábrica que tenía a su cargo, con proyecto, escritura y condiciones que el maestro afirmaba poseer en un arca custodiada en su casa. En el documento notarial, Martín nombra a su hijo Juan colaborador y le confía su terminación, “por que asy es my boluntad y por el amor que le tengo [...]”¹¹⁸. Del mismo modo menciona su intervención en la reparación del Molino de Martos, de la cual exige al cantero Cristóbal de Guerra los seis ducados que le debía por su trabajo mancomunado. Y por último, ordenó el cobro de los nueve reales que el obrero de la parroquia de San Andrés le debía en concepto de unas libranzas dadas por Francisco de Molina, cantero, más veintidós piezas de cantería labradas por su hijo Juan, valoradas cada una en real y medio.

En líneas generales, el testamento de Martín de Ochoa narra la labor artística del maestro, aludiendo también a ciertos aspectos de su vida personal, con los que se ha podido reconstruir una breve semblanza biográfica. En él, junto con su esposa, nombró como albaceas a su compadre Diego Cañete e instituyó por herederos a sus hijos Juan e Isabel. Finalmente asistieron como testigos a la firma del documento Juan García, calcetero, Diego de Torres y los hermanos Antonio y Cristóbal Ruiz, vecinos de Córdoba, de los que no se menciona la ocupación.

¹¹⁶ *Ídem.*

¹¹⁷ *Ídem.*

¹¹⁸ *Ídem.*

Pero a pesar del convencimiento de su próximo fin, el maestro logró superar el malestar inmediato que le obligó a testar, y todavía continuó viviendo con su esposa e hijos algunos años más. De este modo, recuperado de la enfermedad, aparece citado el 24 de febrero de 1574 en el protocolo del escribano Luis Núñez de Toledo, contratando la construcción de la planta alta del claustro del convento de San Agustín, en colaboración con Hernán Ruiz III, quien se encargó de dar las trazas y plantear el diseño¹¹⁹. Para ello, el arquitecto tuvo en cuenta el diseño del balcón que construyó años antes en el muro sur de la Catedral, para comunicar la antigua capilla de San Clemente con el exterior, del que destaca su cornisamento decorado con una galería de canecillos embebidos en medias circunferencias y cruces en los espacios resultantes, sobre los que recorre una doble cornisa volada que remata en tondos con el anagrama de Jesús apoyados en pares de volutas. El cuerpo principal alberga la arquitectura del balcón; un espacio de planta rectangular cubierto con bóveda de cañón rebajado, y cerrado en su lado principal con una abalaustrada que repite, en sus seis módulos, el esquema de una serliana.



[33] Antiguo balcón de la Capilla de San Clemente, Catedral de Córdoba. Hernán Ruiz III. Circa 1570.

¹¹⁹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1574. Oficio 1. Luis Núñez de Toledo. 16751-P, fols. 114-115 vto.

Martín de Ochoa se comprometió con la orden agustina a iniciar el trabajo el 1 de marzo de 1574, para finalizarlo en el plazo de tres meses, recibiendo a cambio 72 ducados, que fue la cantidad presupuestada por el encargo¹²⁰.

Meses después, el 16 de junio de 1574, Ochoa recibió un nuevo proyecto por parte de fray Hernando de Peralta, prior de la comunidad: la construcción de una fuente de jaspe rojo para el centro del referido claustro, trabajo por el que el maestro recibió 100 ducados, comprometiéndose a terminar la obra a finales de septiembre del mismo año¹²¹. Las condiciones estipuladas en el contrato nos ayudan a conocer de manera aproximada las características de la obra, tratándose de una monumental pieza con taza de dos varas de diámetro, cuatro cabezas de leones repartidas en los ángulos y el saltador de agua en el centro, con una altura total no superior a la media vara. Esta fuente debía ir situada sobre un pedestal de cinco cuartas y media de largo por media vara de grueso, asentado con plomo y zulaque, para asegurar el movimiento fluido y conducción del agua. Junto a los caños de plomo, era condición que las juntas de toda la estructura estuvieran reforzadas con lañas de hierro rehundidas en la piedra, método que permitiría reforzar la estructura interna y mantener unidos los paramentos exteriores. Finalmente Ochoa perforó los frontales de la taza, cabezas de leones y pavimento interno, para instalar los canales de salidas y desagüe del agua¹²².

Y con toda probabilidad, esta sí debió ser la última obra del maestro, pues no hemos vuelto a encontrar referencias a trabajos posteriores a estas obras en el convento agustino. Dedicado a sus menesteres diarios, y con su hijo Juan ya ejerciendo el oficio de cantero, Martín de Ochoa terminó sus días en el hogar del barrio de *Omnium Sanctorum*. Allí precisamente, Juan, que rondaba los 25 años, ya había contraído matrimonio con su primera esposa, María de Gibaja, y había sido padre de una niña: Francisca. La muerte debió sobrevenir al maestro entre finales de 1575 y los primeros meses de 1582 pues, en un poder otorgado por Ana Méndez el día 7 de agosto de 1582, ya figura como “viuda de Martin de Ochoa, maestro de la cantería [...]”¹²³.

¹²⁰ Sobre este tema véase también: ARANDA DONCEL, J.: “El Convento de San Agustín de Córdoba durante los siglos XVI y XVII”, en: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.): *Actas del Simposium monjes y monasterios españoles*. San Lorenzo de El Escorial, 1995. Vol. 2. pp. 7-64.

¹²¹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1574. Oficio 1. Luis Núñez de Toledo. 16751-P, fols. 394 vto.-395.

¹²² *Ídem*.

¹²³ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1582. Oficio 7. Melchor de Córdoba. 15320-P, fols. 107 vto.-108.

2.6. La familia sin Martin

La muerte de Martin alteró la apacible y feliz existencia de la familia Ochoa Méndez. Ana, viuda todavía joven, quedaba sola al frente de un hogar y decidida a cuidar la educación de la pequeña Isabel, de unos 10 años. En principio siguió regentando la vivienda familiar, asegurando de este modo el feliz crecimiento de la hija en su entorno más cercano. Gracias a los usufructos y rentas de la vivienda en la calle de Santa Quiteria arrendada a terceros, Ana pudo sostener la economía familiar con éxito. Juan, por su parte, ya comenzaba a despuntar como maestro cantero y, a sus 25-30 años, vivía independizado con su propia familia, si bien seguía prestando toda la ayuda posible a su madre y hermana.

Sin embargo la situación se volvía cada vez más difícil para la viuda. Años después, cuando parecía recuperarse del dolor por la pérdida de Martin, un nuevo y triste episodio volvió a castigar su destino: la muerte de Isabel. Aunque se desconoce la posible causa del fallecimiento, cabe pensar que la muerte de la pequeña infortunada sobreviniera a causa de la peste, que justamente en esos años asedió violentamente a la ciudad. Al no tener constancia de que tuviera una constitución enfermiza, creemos que puede considerársela como una de las muchas víctimas cobradas a la ciudad por tan devastadora enfermedad, lo mismo que debió suceder años antes con sus hermanos Mariana, Leonardo, Andrés y Jerónimo.

Era ya el quinto hijo que Ana hubo de enterrar, en esta ocasión además sin su marido, y la desesperación comenzaba a pesar con dolor sobre su persona. Fue entonces cuando Juan propuso a la madre la idea de compartir su hogar, junto a su esposa e hijos, proposición que Ana aceptó a pesar de que para ella suponía desligarse de los recuerdos de la etapa más plena de su vida. Aunque resulta difícil precisar el momento exacto de este traslado, podemos movernos entre una serie de fechas aproximadas que nos acercan al suceso: sabemos que hacia 1582 falleció Martin. Por otro lado, en el testamento de 1606 de Juan, éste cita a su madre e informa que desde hacía años, él cuidaba de ella en su casa. Por tanto, el fallecimiento de Isabel creemos que hubo de producirse entre 1583 y los últimos años de la centuria.

No obstante, y a pesar de su delicada salud, Ana destacó por su especial longevidad. La investigación en el archivo parroquial de San Juan y todos los Santos de

la ciudad, sin embargo, no aclara la fecha exacta de su fallecimiento, debido al paradero desconocido del primer volumen de defunciones de la parroquia de *Omnium Sanctorum*, donde debió quedar reflejada la fecha del óbito.

Su testamento, otorgado el 2 de abril de 1577, nos revela que se trataba de una mujer sumamente religiosa, disponiendo para el día de su entierro una misa de réquiem cantada con vigilia y responso, en la Catedral, más nueve misas celebradas en los días sucesivos; y otras tantas, más adelante, repartidas entre los conventos de Nuestra Señora de la Victoria y el de Madre de Dios, por su alma y las de sus difuntos padres. Seguidamente destina un real al cabildo catedralicio, en agradecimiento por la administración de los sacramentos y, para el monasterio de la Santísima Trinidad, dos maravedíes “que an de yr a la rrendencion de los criptianos questan cautibos en tierras de moros [...]”¹²⁴. El gran cariño y afecto que Méndez había sentido hacia las hermanas Francisca y María de Valenzuela, de la Casa del Espíritu Santo, quedó expresado en este documento mediante la entrega de cinco varas de tela de terciopelo, sábanas y toallas para el servicio de la comunidad donde vivían junto al resto de religiosas, más nueve reales que afirmaba deberles en concepto de unos paños de lienzo¹²⁵.

Por entonces Méndez instituyó como herederos a sus hijos Juan, Leonardo y Mariana, y nombró albaceas a su esposo y al oficial de cantería Francisco de Molina. Como testigos firmaron Domingo de Orta, técnico cantero, y Gonzalo de Castillejo, del que no se menciona profesión alguna. Puede advertirse, por tanto, una situación familiar muy distinta en este momento, coincidiendo con la etapa en la collación de Santa María y el nacimiento de sus primeros hijos. La voluntad de Méndez en estos momentos, lejos de poder cumplirse, no era más que el deseo de una madre desesperada ante la muerte, deseosa de dejar bien posicionados a sus hijos y limpiar su conciencia ante los ojos de Dios. Pero paradójicamente, la cercana y temida muerte no llegó a separar a Méndez de su familia, retrasándose más de medio siglo. Al respecto, fue la propia Ana la que hubo de enterrar a su marido, a sus seis hijos e incluso a algunos nietos, terminando su vida en la más absoluta soledad, únicamente en compañía de su nuera.

Después de la cita en el testamento de Juan de Ochoa, otorgado el 1 de octubre de 1606, no volvemos a tener noticias de Ana Méndez, por lo que cabe suponer que

¹²⁴ *Ídem.*

¹²⁵ *Ídem.*

debió morir poco después. Esta mujer, de carácter bondadoso y afable, había sido durante más de veinte años la compañera de Martín de Ochoa y le había sobrevivido otros veinte. A lo largo de todos esos años de vida en común aprendió a conocer la inquietud artística de su marido, a comprender su entrega a la profesión, a valorar la importancia de algunos de sus encargos, y todo ello sin faltar la suficiente armonía para permitir una convivencia grata, feliz y apacible.

3. De la infancia a la juventud. 1554-1576

Al igual que ocurre con otros muchos artistas que no han disfrutado en vida de grandes honores o de un reconocimiento público relevante, establecer la estricta biografía y el perfil humano de Juan de Ochoa resulta una tarea compleja. Precisamente contrasta el abundante número de datos recopilados referentes a sus intervenciones y actuaciones como maestro mayor de obras municipal, con las limitadas noticias personales que de él tenemos. Por lo tanto su perfil personal únicamente podemos establecerlo a través de su prolífera obra, su correcta y clara escritura, y sus citas en los registros de cuentas de fábrica de las tres grandes instituciones para las que trabajó: Catedral, Ayuntamiento y Obispado. Es por ello que en los siguientes capítulos nos centraremos en establecer su biografía en íntima relación con su actividad profesional, de la manera más completa posible. Partiremos de su significación artística y entroncaremos con el análisis de su fecunda trayectoria, separando los trabajos civiles de los proyectos de ingeniería hidráulica y encargos patrocinados por la Diócesis y cabildo catedralicio.

3.1. Noticias de la infancia

Como se ha indicado en el capítulo precedente, Juan de Ochoa había nacido en Córdoba en el año 1554 y era el segundo hijo del matrimonio formado por Martín de Ochoa y Ana Méndez. Fue bautizado en la parroquia de El Sagrario de la Catedral el día 27 de diciembre de ese mismo año, siendo apadrinado por los canónigos Melchor de Pineda y Cristóbal de Mesa, y por las religiosas dominicas María y Francisca de Valenzuela.

Cuando Juan nació, su familia residía en la collación de Santa María, en la actual calle Judíos, a escasos metros del Hospital de Santa Quiteria fundado en las instalaciones de la antigua sinagoga del siglo XIV. Desde su más tierna infancia el pequeño Juan estuvo en contacto directo con las obras catedralicias, ya que su padre alternaba las labores de mantenimiento y conservación de su fábrica, con el resto de obras y encargos a los que se enfrentó, muchos de ellos promovidos por el propio

cabildo, según se vio. Ese contacto diario despertó en el joven una decidida inclinación hacia el mundo de las artes, y en concreto hacia la arquitectura.

Años antes había nacido la primera hija del matrimonio Ochoa-Méndez: Mariana, debiendo ser bautizada en la misma parroquia de El Sagrario hacia 1552. A ésta le siguió Juan y, posteriormente, en 1556, nació el segundo varón: Leonardo, también bautizado en la misma iglesia el día 10 de noviembre de aquel año. Más adelante, trasladada la familia a la collación de *Omnium Sanctorum*, nacieron los restantes tres hijos: Andrés en 1567; Jerónimo en 1569, e Isabel, cuyos hallazgos documentales sitúan la fecha de su nacimiento entre 1570 y 1572.

Los otros hijos varones del matrimonio, menores que Juan los tres, no habían mostrado ningún interés especial por seguir los derroteros paternos, por lo que el hecho de que el mayor se sintiera atraído por el mundo de la arquitectura, debió sin duda producir en Martín una impresión honda y grata a la vez. Sin embargo, Martín no deseaba que su hijo tuviera que recurrir a otro oficio para poder subsistir dignamente, como a él le sucedió en un determinado periodo de su carrera, de modo que estaba dispuesto a poner de su parte todos los medios necesarios para que el muchacho recibiera una adecuada y completa formación en el oficio, tanto en la categoría ingenieril como en el campo de la arquitectura propiamente dicha.

Bien es sabido que durante los siglos XVI y XVII Córdoba tuvo una gran tradición en el arte de la cantería, asociado muy frecuentemente a sagas familiares y reducidas empresas que supieron adaptarse y evolucionar según las circunstancias de cada periodo, trabajando la piedra de un modo muy acertado y convirtiendo sus canteras en focos de trabajo para muchos oficiales del gremio del alarifazgo cordobés. Ejemplos como los propios Martín y Juan de Ochoa; Hernán Ruiz I, II y III; los González Bailén o ya incluso en la centuria del XVII los Rodríguez Navajas, fueron algunos de estos casos donde la ideología hereditaria quedó suficientemente expresada¹²⁶.

En el caso de Juan de Ochoa era preciso -al margen de la influencia paterna- buscar un destacado referente con el que completar la formación, es decir un maestro de cierto renombre con el que ampliar todos los conocimientos necesarios no solo para ejercer la profesión, sino para extender su fama y darse a conocer en la ciudad. El futuro

¹²⁶ MORENO MENDOZA, A.: *Los Castillo, un siglo de arquitectura en el Renacimiento Andaluz*. Granada, 1989. p. 16.

arquitecto parecía más atraído por los planteamientos de ingeniería aplicados a casos hidráulicos, al menos en una primera fase en la que intervino en varios proyectos de conducciones de aguas, puentes, azudas y pozos, campo desconocido por Martín dada su estrecha implicación en los trabajos de la Catedral. Sin embargo, en esos años, Córdoba contaba afortunadamente con una figura de gran relieve en esta especialidad: Hernán Ruiz III (h. 1534-1606), quien supo heredar el peso de la fama paterna y la habilidad e intuición para la ingeniería, con una obra especialmente valorada en el campo de la hidráulica. Además, Hernán Ruiz III logró superar la concepción gremial del oficio y sorprender a las empresas constructivas del momento con novedosas soluciones introducidas en Córdoba a partir de 1580, evolucionándolas estilísticamente hacia unas formas mucho más dinamizadas, decorativistas e inspiradas en la tradición italiana.

Consciente de esta realidad, Martín asumió en un primer momento la instrucción del hijo, enseñándole los fundamentos básicos del arte de la cantería, con vistas de reservar el grueso de la formación a aquel otro maestro que supiera inculcar en el joven los conocimientos plenos y un reconocido prestigio dentro del gremio. Creemos que esta educación artística superior debió llevarse a cabo junto a Hernán Ruiz III, veinte años mayor que Juan y reconocido arquitecto de la segunda mitad del siglo en toda la Andalucía Occidental.

Quizá la elección de este maestro no fue en modo alguno arbitraria; además del hecho de que este arquitecto también era cordobés, se deben tener en cuenta otras circunstancias que dan a este aprendizaje un cariz especial: las relaciones entre las familias Ruiz y Ochoa. En el testamento de Martín otorgado en 1573, el maestro menciona varias veces a Hernán Ruiz III, lo cual parece indicar una posible amistad entre ambos artistas o, en todo caso, una segura relación de colegas de profesión. Lo cierto es que Hernán Ruiz III consiguió una mayor proyección artística que Martín de Ochoa, y monopolizó la mayoría de las construcciones emprendidas en la ciudad durante la segunda mitad del quinientos. Sin embargo, en algunas de ellas ambos maestros trabajaron en equipo; el primero normalmente dando trazas y dirigiendo las obras, Martín como técnico de cantería, y el grueso de los oficiales dedicados a las tareas específicas de la construcción. La ambiciosa obra de la Puerta del Puente, en las proximidades del Palacio Episcopal, es un claro ejemplo de trabajo mancomunado que llevaron a cabo ambos maestros durante los años centrales de la década de 1570, como

ya se vio en su lugar correspondiente. Podría tratarse, pues, de una relación basada *a priori* en cuestiones profesionales y manifestada -cada vez con mayor intensidad- en el terreno personal.

Con o sin la instrucción de Hernán Ruiz III, Juan de Ochoa completó entre 1570 y 1574 su formación teórica, basada en el estudio de la geometría, las matemáticas y en especial, con la lectura de los tratados de Diego de Sagredo (primera edición de Toledo, 1526), Serlio (Toledo, 1552), Alberti (Madrid, 1552), Palladio (Venecia, 1570) y Hernán Ruiz II, cuyos modelos de la ciudad conoció personalmente y descompuso en detalle. También se adiestró hábilmente en el dibujo y se enfrentó a la composición como paso imprescindible del diseño y la traza. Con todo, Ochoa había de imponerse en el panorama cordobés como uno de los maestros más versátiles en el oficio, aunque no pasaría en su consideración como tal. Este hecho no ha de extrañarnos, pues solamente Hernán Ruiz II pudo en Córdoba desprenderse de su condición artesanal y abarcar un mayor conocimiento de la teoría y de la tratadística clásica, si bien su genialidad y capacidad artística no conocieron rivales y su trayectoria profesional no se vio afectada por la recesión económica de finales del siglo.

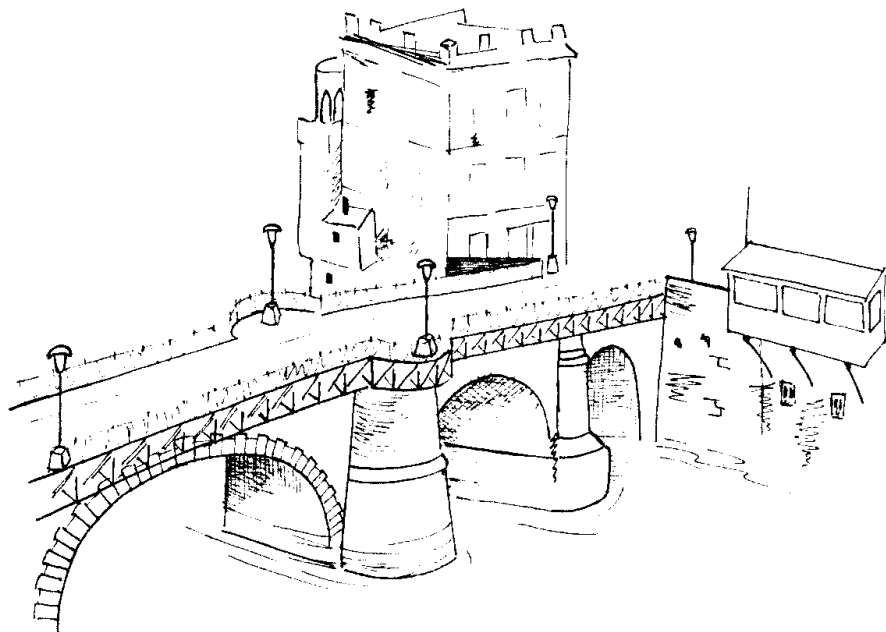
Mientras tanto, guiado también por los consejos paternos, Juan de Ochoa empezó a trabajar como maestro albañil y de cantería aún sin haberse presentado a la prueba oficial de examen, y comenzó a colaborar en obras sin pertenecer a la nómina de ninguna institución, como ocurrirá en el futuro. Así ya aparece el 7 de abril de 1573, fiando la obra de reconstrucción del puente que unía los pueblos de Pontón don Gonzalo y Mira Genil y que hoy, unidos en uno sólo, se conocen por Puente Genil¹²⁷. La intervención fue llevada a cabo por su padre y por Fernando de Zabala, maestro de cantería, quienes fiaron a Juan de Ochoa el compromiso que habían contraído de extraer la piedra, dovelaje y sillería necesarios para abarcar la reparación, debiendo concluir los trabajos antes de finales del mes de septiembre del referido año¹²⁸.

Esta intervención de Zabala y Ochoa se considera la primera reparación de las muchas que se sucedieron en la fábrica del puente durante los siglos XVI y XVII, centrada en el saneamiento de los paramentos y sillares que amenazaban desplome,

¹²⁷ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Oficio 4. Rui Pérez. 16184-P, fols. 14-15.

¹²⁸ *Ídem*.

sustitución de los más deteriorados, refuerzo de los cimientos y consolidación de los pilares.



[34] Puente sobre el río Genil. Puente Genil, Córdoba. Hernán Ruiz II. Circa 1561.
Autora del dibujo: Beatriz Roldán Reguera.

No obstante la referencia documental más antigua que de él posemos, aparte de las citas en la partida bautismal y testamento materno, se encuentra en la escritura pasada ante el escribano Melchor de Córdoba el 18 de diciembre de 1570, por la que concertó con los canteros Pedro de Sosa y Alonso Gómez, vecinos de la collación de Santa Marina, cuatrocientas carretadas de piedra blanca procedentes de la Cantera del Lanchar, en Cabra, para las obras del claustro del monasterio de San Pablo¹²⁹. Este real convento custodia un interesante privilegio de 1241 por el que Fernando III donó el

¹²⁹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1570. Oficio 7. Melchor de Córdoba. 15314-P, fol. 574 r. y vto.

terreno a la orden dominica para la edificación del cenobio y posterior dotación económica.

Como era natural, el convento se fundó en las afueras de la entonces ciudad medieval, siguiendo el tipo de mentalidad religiosa surgido a mediados de 1200, aunque sin alejarse excesivamente del núcleo urbano principal. Para su edificación se aprovecharon los cimientos de un antiguo palacio almohade que contaba con huerta propia y agua cercana al pie de la muralla, lo cual favoreció la actividad diaria y recolecciones agrícolas de la comunidad¹³⁰.

En primer lugar se ha de hacer referencia al tamaño de los listones y bloques de piedra que, según las condiciones pactadas, debía ser indicado por el propio cantero, de igual modo que el precio por carretada: tres reales. El encargo se inició el día 22 de diciembre, trabajando en la extracción de doce carretadas diarias que serían remuneradas cada sábado¹³¹.

Meses después, finalizado el trabajo, Ochoa volvió a concertar con la misma orden otras doscientas carretadas más. El nuevo contrato se firmó el 22 de junio de 1571 y las condiciones que se estipularon resultan muy similares a las de la anterior escritura. Ochoa se comprometió a extraer en esta ocasión 16 carretadas semanales por el precio de 48 reales, iniciando los trabajos el mismo día de la extensión del contrato¹³².

Lamentablemente este claustro fue destruido en el siglo XIX a causa de una importante transformación motivada por un cambio de orden religiosa. El historiador Ramírez de Arellano conoció una mínima parte del conjunto y describió en 1900 su estado del siguiente modo: “era una obra hermosa [...] de orden dórico y todos los machones apilastrados, sobre cuyos cimientos erigieron un nuevo claustro los padres del Inmaculado Corazón de María, poblando de este modo el antiguo convento de dominicanos [...]”¹³³. En la actualidad sólo se conservan algunas arcadas de la panda occidental de dicho claustro, convertido desde hace décadas en patio de acceso a la sede

¹³⁰ SERRANO OVIN, V.: “La iglesia del Real Convento de san Pablo de Córdoba”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 95 (1975), pp. 79-130.

¹³¹ *Ídem*.

¹³² A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1571. Oficio 24. Diego de Herrera. 11847-P, fols. 192 y 193.

¹³³ RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1900, pp. 109-117.

de la Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía, con fragmentos muy erosionados e invadidos de suciedad y moho en los alféices e intradoses¹³⁴.



[35] Arcadas del claustro del ex convento de San Pablo, en la actualidad patio de la Delegación Provincial de Cultura. Córdoba. Fábrica original del último tercio del siglo XVI. Juan de Ochoa.

También en 1571 aparece Juan de Ochoa, en unión con el cantero Martin Ruiz Ordóñez¹³⁵, trabajando en la que sería su primera obra relacionada con la ingeniería hidráulica: la reedificación del pozo, alberca y noria que don Pedro Ruiz de Valencia tenía en su finca de recreo junto al huerto de Cercadilla, bajo las condiciones formuladas por Hernán Ruiz III¹³⁶. El concierto de la obra informa del estado ruinoso en que se hallaba el conjunto debido a su antigüedad y a la interacción de los animales de trabajo que se acercaban a su pilar para calmar la sed. Precisamente para este fin, los

¹³⁴ Es muy probable que la fachada principal del templo de este convento también fuera diseñada por Juan de Ochoa, pues se advierten en ella ciertos elementos y motivos decorativos que el maestro empleó en obras documentadas a partir de 1576, como la portada del actual Palacio de Viana (sistema de grueso almohadillado) o la capilla mayor del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles (pilastras jónicas que articulan los espacios).

¹³⁵ Según investigó E. Rosas, este maestro fue también hijo de Hernán Ruiz II y de Luisa Díaz. Véase en: ROSAS ALCÁNTARA, E.: “Hernán Ruiz II, el miembro clave de la dinastía de arquitectos”, en: *Arte, arqueología e historia*, 10 (2003), pp. 26-34.

¹³⁶ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1571. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12373-P, fols. 91 vto.-96.

arquitectos diseñaron un nuevo estanque al que se podía acceder con facilidad a través de una vereda y, a escasos metros de distancia, el pozo, que fue reconstruido en cantería¹³⁷.

En la alberca los arquitectos emprendieron la reparación del pretil y pavimento, reforzando sus muros internos y cubriendo las grietas con mezcla de cal y arena. Era condición además aumentar la altura del estanque en media vara más, para evitar la caída accidental de los animales al agua, nivelándolo aproximadamente a la altura de la noria. Esta medida de seguridad favoreció la conducción del agua en el sistema rotativo del acueducto pues, al encontrarse más próximos ambos elementos, los pertrechos cumplirían su función con mayor eficacia y el traslado del agua fluiría con mayor rapidez. Finalmente también se intervino la noria, aprovechando aquellos elementos estructurales que pudieron recuperarse e incorporando piezas nuevas en las partes más afectadas¹³⁸.

La obra se fijó en 340 ducados que se fraccionaron en dos entregas: la primera al comenzar las obras; y la segunda, una vez finalizadas en el plazo máximo de seis meses. El documento cita nuevamente a Hernán Ruiz III como fiador de la obra, quien recibió dos ducados por su labor de redacción de las condiciones¹³⁹.

Ambos maestros mancomunaron al mismo tiempo otro nuevo encargo, religioso en esta ocasión: la edificación y cubrición de una capilla en el altar mayor de la iglesia de San Juan, llamada popularmente de los Caballeros por ser propiedad desde el siglo XIII de los Caballeros de la Orden de San Juan de Jerusalén, quienes la convirtieron en fortaleza y custodiaron mientras la poseyeron. El encargo se firmó el 11 de febrero de 1571 por el precio de 100 ducados y 6 meses para su terminación¹⁴⁰. El documento notarial solo informa del modelo de planta que debía tener la capilla -rectangular-, y el tipo de cubierta: cúpula oval de cantería. Estas condiciones fueron redactadas por el doctor Luis Pérez, provisor del Obispado, y Cristóbal Guerra, oficial de cantería, cuyas rúbricas figuran al pie del texto¹⁴¹.

¹³⁷ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1571. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12373-P, fols. 91 vto.-96.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1571. Oficio 28. Diego de Córdoba. 10940-P, s/f.

¹⁴¹ *Ibid.*

Con el objetivo de identificar la capilla hemos acudido a la obra de Teodomiro Ramírez de Arellano *Los Paseos por Córdoba*, donde el autor describe minuciosamente la arquitectura del templo y ofrece una amplia visión de sus bienes muebles y principales elementos decorativos. Tras el análisis de la capilla mayor, cita una pequeña capilla sacramental en la cabecera de la nave de la Epístola que, según nuestro parecer, podría corresponderse con la proyectada por Ochoa y Martín Ruiz, ya que el documento notarial sitúa dicha capilla en el lado derecho del presbiterio. Sobre esta capilla a la derecha del altar mayor, en la cabecera de la nave de la Epístola, nos dice Ramírez de Arellano: “En la nave de la Epístola está la capilla del Sagrario, pequeña y de ningún mérito artístico; en su altar tiene un cuadro representando la Cena de Jesús con los Apóstoles, nada notable; tiene cofradía a la que en un tiempo estuvo unida la de San Juan y San Simón y San Judas, cuyas reglas copiadas de otras más antiguas, fueron aprobadas por el obispo D. Fr. Juan de Toledo en 4 de mayo de 1537 [...]”¹⁴².

El desarrollo de la obra debió llevarse a cabo de manera seria y responsable pues, antes del vencimiento del tiempo estipulado, fue presentada ante el obrero de la fábrica quien, satisfecho con el resultado, decidió encomendarles a ambos maestros un nuevo proyecto: el diseño de una reja de hierro para la capilla mayor. El encargo quedó recogido en escritura extendida el 7 de agosto de ese mismo año ante el notario Alonso Rodríguez de la Cruz, por el precio de otros 100 ducados. El anexo con las condiciones y características de la obra no aparece adjunto a la escritura, de modo que no podemos calibrar la envergadura del encargo.

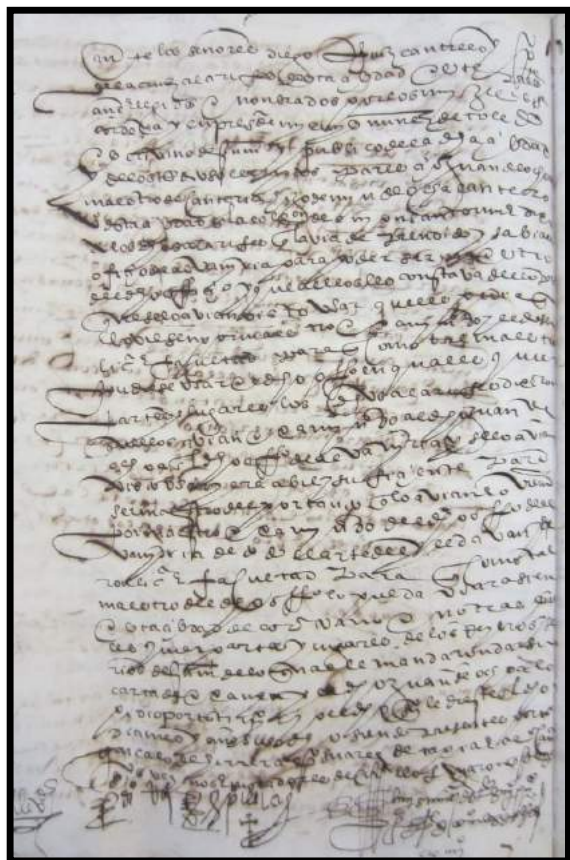
Hasta aquí completamos las primeras obras en las que intervino Juan de Ochoa antes de la aprobación del examen de cantero. Aunque seguimos en la fase experimental de su trayectoria profesional, la superación de este examen marcará un importante punto de inflexión de cara a una mayor proyección de su obra, coincidiendo con los años de su matrimonio con María de Gibaja y primeras obras en solitario.

¹⁴² RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, T.: *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*, T. III. Córdoba, 1875, p. 264.

3.2. El examen de cantero

Terminado el reglamentado periodo de formación, Juan de Ochoa preparó su examen para ingresar en el gremio de alarifes de la ciudad, que agrupaba a canteros y a albañiles regidos por las ordenanzas sobre arquitectura recopiladas por el maestro Pedro López, como se vio en capítulos anteriores. La prueba tuvo lugar el día 22 de junio de 1574, conforme a los usos y costumbres de la época. El joven aspirante contaba con 20 años de edad y fue examinado en sesión municipal por los diputados Diego Ruiz Cantillo y Pedro de la Cruz. El examen se realizó en presencia de los dos citados veedores del gremio y de un teniente de asistente de la ciudad, Pedro Suárez, respaldados por el escribano público Luis Núñez de Toledo, encargado de redactar posteriormente el extracto notarial. El joven expuso ante los examinadores “que avia aprendido y sabia el oficio de albañyleria para poder ser maestro del dicho oficio y que a ellos les constava dello por que se lo avian visto usar y por ello pedia que lo viesen por maestro como es cumplido y le diesen licencia y facultad para que como tal maestro pudiese usar el dicho oficio [...]”¹⁴³. El jurado consideró apta la capacidad del aspirante y aprobó exitosamente su acceso al gremio.

¹⁴³ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1574. Oficio 1. Luis Núñez de Toledo. 16751-P, fol. 395 r. y vto.



[36] Escritura notarial con la carta de examen de cantero. AHPC. 1574. Oficio 1. Luis Núñez de Toledo. 16751-P, fol. 395 r.

Conseguida la licencia para el libre ejercicio de la profesión, Juan de Ochoa comenzó a ejercer con independencia de su padre, aunque sin abandonar su colaboración prestada en los trabajos del claustro y fuente del convento de San Agustín. Tiempo después, en 1576, se documenta el primer encargo en solitario del arquitecto, recogido en escritura de 29 de noviembre del referido año, por la que se comprometía a extraer de la cantera de Pedrera, Sevilla, 40 aparejos marmóreos para las obras de edificación de la casa solariega de doña Beatriz de Monsalve y Córdoba, viuda de don Egas Venegas, Señor de la villa de Luque, dando la traza de los mismos y redactando las principales condiciones¹⁴⁴.

Según el documento “la dicha señora doña Veatriz de Monsalbe da al susodicho el hazer y sacar quarenta aparejos de marmoles altos y baxos con sus capiteles y basas

¹⁴⁴ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1576. Oficio 1. Pedro de Navarrete. 16753-P, fols. 575-578.

cinco mas o menos que ubiere menester para la obra que de presente haze en las casas principales de su maioradgo que son frente a la yglesia de Omnium Sanctorum [...] y a de sacar la piedra de la cantera de Pedreras questa en el entorno de la billa de Estepa la questa mas cerca y allegada al lavadero de las mugeres [...] y por cada uno de los quales se obligo a pagar treynta y seis ducados y el susodicho lo a de traer a las dichas casas por fin del mes de agosto primero que verna del año primero que biene de setenta y siete [...]”¹⁴⁵.

Sin embargo, el año de 1576 trajo consigo para Juan de Ochoa una de las metas profesionales más importantes con la que cerró esta primera fase de experimentación artística. Corrían los felices años del esplendor de la reforma arquitectónica que don Luis Gómez de Figueroa llevó a cabo en las casas principales de su mayorazgo, en la collación de Santa Marina, próximas al ex convento de Santa Isabel de los Ángeles. Toda esta reforma renacentista dirigida por el segundo señor de Villaseca se exteriorizó en la singular portada encajada en las dos crujías principales de acceso, sobre el mismo plano, hasta el presente siempre atribuida a Ochoa¹⁴⁶. La reciente revisión documental en los protocolos notariales cordobeses, efectivamente confirma esta razonada atribución, pues hemos localizado la escritura de concierto por la que don Luis Gómez de Figueroa contrató en 1576 con Juan de Ochoa el diseño y labra de la portada, proyectada en el ángulo suroccidental del patio principal -el de recibo-, por el precio de 1.500 reales y 2 meses para su ejecución¹⁴⁷.

A raíz de este hallazgo se confirma la hipótesis de los profesores M^a Ángeles Raya, Alberto Villar y Fernando Moreno sobre la tradicional atribución de la obra, aunque advertimos la ligera desviación cronológica de 14 años, al ejecutarse en 1576 y no en 1590 como se ha venido indicando¹⁴⁸.

El documento con las condiciones de la obra es muy interesante e informa con detalle sobre cada uno de los aspectos que el maestro hubo de tener en cuenta para la ejecución de “la portada con su bentana y con la talla de los escudos por la propia labor

¹⁴⁵ *Ídem*.

¹⁴⁶ MORENO CUADRO, F.: *El Palacio de Viana de Córdoba. El prestigio de coleccionar y exhibir*. Córdoba, 2009. p. 47.

¹⁴⁷ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1576. Oficio 36. Pedro Suárez. 9266-P, fols. 142-143.

¹⁴⁸ Véase: VILLAR MOVELLÁN, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en *Córdoba y su provincia*. Tomo 3. Sevilla, 1986, pp. 209-233; VILLAR MOVELLÁN, A., DABRIO GONZÁLEZ, M^a T. y RAYA RAYA, M^a Á.: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba, 2005, p. 210 y MORENO CUADRO, F.: *El Palacio de Viana de Córdoba. El prestigio de coleccionar y exhibir*. Córdoba, 2009. p. 47.

y horden questa dibuxado en una muestra hecha en un pliego de papel questa firmado del dicho señor don Luys Gome de Figueroa y del dicho Juan de Ochoa y que se lo llevo en su poder el dicho Juan de Ochoa [...]”¹⁴⁹. Suponemos que este pliego con los dibujos de la portada debía acompañar las condiciones del contrato, pero lamentablemente debió extraviarse en algún momento, o se extrajo a conciencia, quedando de él únicamente la referencia documental.

La escritura hace referencia en primer lugar a la altura que debía tener la portada, inferior al tamaño de las casas adquiridas por don Gómez de Figueroa para ampliar el espacio solariego, dándole toda la altura posible al vano de ingreso, en el primer cuerpo, y a la ventana que centra el superior. Para ello corrió por cuenta del propio don Luis el abastecimiento de materiales, andamios, cal y labores de extracción y traslado de la piedra desde las canteras hasta el almacén de trabajo. El documento también especifica que la portada debía medir “de ancho por lo menos ocho terzias y media [...]”¹⁵⁰.

Era obligación que la obra se iniciara justo el día después de la firma de la escritura, es decir el 24 de mayo, sin partir mano de ella hasta terminarla y entregarla acabada, previamente revisada por dos maestros de cantería que el comitente contrataría para confirmar su buena fábrica¹⁵¹. El precio estipulado se fraccionó en tres entregas, cada una de 500 reales; la primera fue entregada al maestro el mismo día 24 de mayo, antes de dar comienzo a los primeros trabajos de montaje de andamios y almacenamiento de material. El segundo pago coincidió con la terminación aproximada del tercio de la obra, reservando los últimos 500 reales para el día de la entrega final. El incumplimiento de alguna de las condiciones supondría la multa de 1.000 maravedíes, que la parte inobediente entregaría a la afectada, para lo cual tanto don Luis Gómez como el propio Ochoa, dieron poder a las justicias para ejecutar la acción, si se diese el caso¹⁵².

No obstante las condiciones se cumplieron con responsabilidad y, antes de agosto de 1576, la portada debió quedar perfectamente labrada. Satisfecho con el resultado, el señor de Villaseca mantuvo sus lazos de amistad con Juan de Ochoa,

¹⁴⁹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1576. Oficio 36. Pedro Suárez. 9266-P, fols. 142-143.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

apareciendo ambos frecuentemente relacionados en sus respectivas vidas personales, como se verá más adelante, y confiándole nuevos trabajos con los que don Luis inició su labor bienhechora tras la obtención del patronato del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles.

Se trata de una portada de dos cuerpos donde se pueden apreciar influencias tanto de Francisco del Castillo, en el diseño del pórtico, como del arte de Hernán Ruiz II, en las columnas insertas que flanquean la arquitectura del balcón. En el primer cuerpo se suceden dos planos superpuestos con medias pilastras en los extremos del más profundo, con capiteles dóricos sobre los que cargan trozos de entablamento con una destacada tenia. El vano central muestra un rústico marco almohadillado flanqueado en los extremos por pilastras que sostienen un frontón triangular partido para dar cabida al balcón central de la casa. Recorren este primer cuerpo dos bandas verticales coronadas por puntas de diamante sobre las pilastras que flanquean el almohadillado central, actuando a la vez de soporte al frontón partido.



[37] Casa palaciega de los Gómez de Figueroa, actual Viana. Córdoba. Portada. Detalle del almohadillado del primer cuerpo. Juan de Ochoa. 1576.



[38] Portada principal de las casas de don Luis Gómez de Figueroa, actual Palacio de Viana, Córdoba. Juan de Ochoa. 1576. Autor del dibujo: Imanol Iparraguirre.

Sobre el primer cuerpo encontramos un segundo -jónico-, enmarcado por dos guerreros tenantes portadores de escudos de armas. El de la derecha muestra el de don Luis Gómez (cinco hojas de higuera dispuestas en sotuer), del apellido Figueroa; mientras que el de la izquierda pertenece al linaje de su esposa, María de Guzmán y Argote (una cruz de veros apoyada en leones), del apellido Argote. Este cuerpo presenta en la cúspide un frontón partido que acogía, en origen, el escudo nobiliario de los Fernández de Córdoba sobre un águila, enmarcado con cartela y decorado con yelmo y vistosos lambrequines a su alrededor. Este escudo fue modificado en 1921 por don José de Saavedra y Salamanca, segundo marqués de Viana, que reemplazó las fajas de los Fernández de Córdoba por las tiras jaqueladas de los Saavedra, añadiendo su correspondiente corona de marqués, la filacteria con la inscripción “PADECER POR VIVIR”¹⁵³ y los collares de la Orden de Carlos III y del Toisón de Oro cuando le fueron encargados¹⁵⁴. No obstante la modificación solo afectó al blasón propiamente dicho, conservándose el yelmo original del XVI y los relieves de los lambrequines que sostienen las figuras recostadas en el frontón.

Este tipo de decoración fue muy frecuente en el siglo XVI, sobre todo en fachadas e interiores civiles con programas iconográficos en cantería, encontrando su primera manifestación cordobesa en la monumental portada concertada en 1543 por don Jerónimo Páez de Castillejo para decorar su vivienda solariega¹⁵⁵.

Este segundo cuerpo de la portada de Viana muestra nuevamente dos planos a distinto nivel, pero unidos por medias columnas jónicas que soportan trozos de entablamento con el arquitrabe de dos facies, y volutas dispuestas de perfil, cuando al arquitrabe que sustentan -de ángulo-, le correspondería los característicos capiteles jónicos de esquina, por su naturaleza estilística¹⁵⁶. Las imágenes de los tenantes cobran atractivo, además de protagonismo plástico, al integrarse y formar parte del lenguaje

¹⁵³ Archivo Histórico Viana (en adelante A.H.V.). Sección 1: Administración y Cuentas. Administración de cuentas. Leg. 704, s/p.

¹⁵⁴ *Ídem*. Sección 6: Empleos y Honores. Leg. 126: *Real Decreto nombrando a don José Saavedra y Salamanca Caballero de la Orden de Toisón del Oro* (22 de noviembre de 1926), s/p.

¹⁵⁵ Esta portada fue proyectada por los arquitectos Hernán Ruiz II y Sebastián de Peñarredonda y supone el triunfo de la corriente purista en Córdoba y punto de partida para su peculiar desarrollo en el terreno de la arquitectura residencial. En ella destaca su programa iconológico centrado en la exaltación de la figura de Hércules y sus principales hazañas militares, garantizando de este modo la *virtus* clásica y su proyección en la sociedad cordobesa del momento. En: JORDANO BARBUDO, M. A.: “El palacio de los Páez de Castillejo. El ascenso de un linaje”, en: *De arte: revista de historia del arte*, 16 (2017), pp. 15-40.

¹⁵⁶ MORENO CUADRO, F.: *El Palacio de Viana de Córdoba. El prestigio de coleccionar y exhibir*. Córdoba, 2009. pp. 48-49.

arquitectónico, aunque sin descuidar su función eminentemente decorativa. Son imágenes muy humanizadas, con rasgos naturalistas, acentuadas por sus actitudes, con ropajes gráciles que perfilan sus figuras y suaves movimientos que aportan dinamismo al conjunto. El de la izquierda adelanta la pierna derecha mientras retrocede la contraria, en actitud caminante. Su compañero adopta un acusado *contrapposto* iniciado en la cabeza, girada hacia la izquierda, sigue en el torso volcado hacia el lado contrario y culmina en la pierna derecha, que abre y adelanta, recayendo en la otra todo el peso del cuerpo.



[39] Detalle del segundo cuerpo
flanqueado por los guerreros
atlantes y escudo superior de don
José de Saavedra y Salamanca.
Palacio de Viana, Córdoba. Juan
de Ochoa. 1576.

Llegados a este punto de la investigación debemos valorar un aspecto biográfico de don Luis Gómez que, como ya expresó F. Moreno en 2009, puede ayudar a comprender el contexto en que se originó la propuesta y su evolución. Los avances y noticias científicas sobre el primer señor de la Casa de Villaseca, don Gómez de Figueroa y Córdoba, aun no han sacado a la luz la fecha exacta de su muerte, conociendo el año en que hizo declaración testada (1562), pero no la fecha de su defunción.



[40] Atlante con escudo de armas de don Luis Gómez de Figueroa. Palacio de Viana, segundo cuerpo. Córdoba. 1576.

Ciertamente en el momento de la muerte, su hijo -don Luis Gómez de Figueroa- aún era menor de edad, por lo que pasó a recibir las instrucciones de un tutor, don Diego Fernández de Argote y Aguayo, padre de María de Guzmán y Argote, con quien contraería matrimonio en 1571¹⁵⁷. Este hecho explica que los primeros 500 reales de los 1.500 en que se concertó la obra, los pagara precisamente don Diego de Argote el día 24 de mayo de 1576, y no don Luis Gómez (aún menor de edad y, por tanto, incapacitado para este tipo de transacciones). La carta de pago no deja lugar a dudas:

“En beynte y quatro de mayo de myll y qinientos y setenta y seis años otorgo el ilustrisimo señor don Luys Gome de Figueroa que rrecibe del illustrisimo señor Diego de Argote qinientos rreales para dar a Juan de Ochoa cantero para hazer la portada de las casas del dicho señor don Luys los quales son los que el dicho Juan de Ochoa confiesa en la escritura de su otra parte aber rrecibido del dicho señor don Luys Gome y de los dichos qinientos rreales se dio por pagado y lo firmo de su nombre siendo testigos el dicho Geronimo de Godoy y Andres de Cardenas y Francisco de Morales”¹⁵⁸.

¹⁵⁷ RUANO, F.: *Casa de Cabrera en Córdoba: obra genealógica histórica*. Córdoba, 1994, p. 443.

¹⁵⁸ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1576. Oficio 36. Pedro Suárez. 9266-P, fol. 143 vto.

Con esta excepcional muestra arquitectónica, cerramos el periodo de adolescencia y juventud del maestro. En esta etapa inicial de su producción hemos considerado las obras realizadas antes de 1577; es decir, algunos trabajos de ingeniería hidráulica y sus primeros contactos con las arquitecturas civil-residencial y religiosa. Es el momento en que el artista fija, aún con ciertas dudas, su estilo, fluctuando entre las enseñanzas de sus dos grandes maestros: su padre y Hernán Ruiz III. Sin embargo, a partir de 1574 aparecen en sus obras los rasgos más característicos que definieron su impronta, tanto en el diseño de espacios como en las expresiones decorativas, preludiándose las grandes creaciones del periodo de madurez.

4. Personalidad artística

Vistos a grandes rasgos el entorno familiar de Juan de Ochoa y los inicios de la profesión, conviene -antes de continuar con el estudio de su biografía y trayectoria artística-, analizar algunos aspectos relacionados con su concepción del lenguaje arquitectónico, influencias más significativas y, de modo muy particular, revisar el proceso evolutivo y análisis de las principales características técnicas que definieron su particular estilo de fin de siglo.

Juan de Ochoa fue un maestro del arte de la cantería en cuyas obras demostró una gran capacidad creativa, aunque, lejos de destacar en su ambiente y entre los maestros de su tiempo, tuvo una proyección muy limitada. En la mayoría de los casos, los proyectos que le encomendaron pretendían salir adelante con el menor costo posible, reduciendo al máximo los materiales y la mano de obra, por lo que las posibilidades de innovación eran mínimas¹⁵⁹. No obstante en estos casos, Ochoa demostró un buen conocimiento de la técnica, lo que le permitió gozar de una cierta tranquilidad en su posición laboral y evolucionar hacia un nuevo concepto de arquitectura clásica mucho más versátil y dinámica, más italianizada y con un mayor grado de adaptación estilística.

Su personalidad e identidad artísticas podrían compararse con las de los miembros de la saga Hernán Ruiz que le precedieron, y otros arquitectos que le habrían de suceder a principios del seiscientos. Se trata, por tanto, de un maestro altamente eficaz para los propósitos de las jerarquías civil y eclesiástica del momento, que siempre supieron encontrar en él la solución precisa a los múltiples problemas que surgían en sus distintas obras municipales, vicarías y Catedral. Precisamente su tendencia a la simplicidad, improvisación técnica y capacidad de adaptación a las exigencias particulares de cada caso, nos permiten considerarlo uno de los arquitectos más prolíferos de cuantos ocuparon cargos de maestría tanto en el concejo municipal como en las obras del Obispado y Catedral, aún teniendo en cuenta sus circunstancias personales y vida relativamente corta.

Ochoa vivió una época de transición, de cambios sustanciales en los planteamientos artísticos, culturales y económicos de la Córdoba moderna. Si sus obras no llegaron a un rango estético superior, no fue debido a su capacidad resolutoria, sino a

¹⁵⁹ Sobre este tema véase: ARANDA DONCEL, J.: "La época moderna (1517-1808)", en: AA. VV.: *Historia de Córdoba*, T. 3. Córdoba, 1984.

la severa recesión económica que se desató en la ciudad a partir de 1585 y que condenó a su arquitectura a una acentuada simplicidad, en contraste con la emblemática arquitectura barroca desarrollada un siglo después por Francisco Hurtado Izquierdo y su escuela de principios del XVIII¹⁶⁰.

En referencia a su formación artística hay que poner de manifiesto, en primer lugar, el ambiente familiar en que se educó. No puede ni debe olvidarse, su pertenencia a una familia consagrada desde hacía décadas al arte de la cantería, lo que lleva inmediatamente a la conclusión de que fue ese ambiente familiar el lugar donde vio luz su vocación artística, florecida desde los días de su juventud. De este ambiente familiar tomó el amor al oficio, la metodología y el estudio de su ejercicio, así como las reglas paternas y tradiciones profesionales que mantendría a lo largo de su vida.

Este ambiente familiar nos resuelve fácilmente el enigma de su formación primaria, pues con toda certeza puede afirmarse que su primer maestro fue su padre, con quien trabajó hasta su fallecimiento hacia 1580, como señalamos en el anterior capítulo¹⁶¹. Con él se inició en el oficio, colaborando desde muy niño en sus trabajos, y recibiendo sus enseñanzas de un modo más bien práctico que empírico. Aún así, pensamos que Martín no hubo de ser su único maestro pues advertimos en su obra una formación en parte humanista, más exquisita, evolucionada y próxima al lenguaje arquitectónico de Hernán Ruiz III, instruido a su vez por su padre -Hernán Ruiz II-, quien supo aplicar los tratados clásicos a los modelos cordobeses de los comedios de la centuria.

Ahora bien, sí cabe pensar que fue su padre quien, descubriendo en este hijo unas cualidades muy afines para ejercer el oficio, le impulsara a perfeccionar los conocimientos que de él había recibido, siendo entonces cuando le aconsejaría entrar en contacto con otros arquitectos capaces de completar la obra formativa por él iniciada, sin descuidar su paternal relación, recurriendo a los tratados de arquitectura y, como fuente gráfica, a los grabados nacionales y extranjeros que circulaban por las bibliotecas de los principales artistas españoles de aquel tiempo. Quizá en este sentido Hernán Ruiz II fuera la figura maestra más cercana, del que seguramente aprendiera algunos

¹⁶⁰ TAYLOR, R.: "Francisco Hurtado and his school", en: *The Art Bulletin*, t. XXXII (1950), pp. 26-61.

¹⁶¹ ARANDA DONCEL, J.: "El Convento de San Agustín de Córdoba durante los siglos XVI y XVII", en: *Actas del Simposium Monjes y monasterios españoles*. San Lorenzo de El Escorial, 1995. Vol. 2, pp. 7-64.

planteamientos bien de modo directo (cuando Hernán Ruiz II muere, Juan de Ochoa ya tenía 15 años), o bien a través de Hernán Ruiz III. Tradicionalmente se ha mencionado la biblioteca personal que poseyó Hernán Ruiz II, donde no faltaron los principales tratados de arquitectura, de los que estudió los modelos clásicos y medievales y elaboró los diseños recogidos en sus apuntes de arquitectura¹⁶². Esta valiosa biblioteca, a raíz de su fallecimiento en 1569, debió pasar a manos de su hijo Hernán Ruiz III.

En cuanto a los conocimientos literarios que pudieron influir en la formación del joven Juan de Ochoa, resulta evidente la contribución de algunos tratados arquitectónicos de la época que circulaban por los principales focos de producción artística y se convirtieron, para muchos arquitectos, en fuentes de experimentación artística¹⁶³. Por lo tanto, es muy probable que el maestro manejara las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, el primer tratado de arquitectura publicado en lengua castellana (Toledo, 1526), donde su autor se ciñe fundamentalmente a la exposición y comentario de los órdenes arquitectónicos y de la teoría de las proporciones. También es muy posible que conociera *Los siete libros de arquitectura* de Sebastiano Serlio, el primer gran tratado arquitectónico teórico y práctico que codificó los cinco órdenes, difundiendo el lenguaje clásico por toda Europa y ofreciendo un vasto repertorio de motivos, diseños y propuestas clásicas. La publicación original del tratado fue muy temprana (Venecia, 1537), por lo que Ochoa pudo conocer más bien la edición toledana de 1552.

De igual modo, también pudo haber conocido el compendio de los *Cuatro libros de arquitectura* de Palladio, publicado en Venecia en 1570 e ilustrado con abundantes diseños, secciones y detalles de elementos arquitectónicos del propio maestro paduano. Probablemente el maestro completara su formación teórica con la *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* de Jacopo Vignola, como demuestran algunos detalles muy precisos de la producción del cantero cordobés, caso del frecuente almohadillado que ornamenta sus muros y paramentos, muy similar al que plantea el tratadista italiano en algunas de sus láminas de la edición madrileña de 1593.

Como otros maestros canteros de su generación, Ochoa fue capaz de reducir sus proyectos a modelos y esquemas de gran austeridad, renunciando al carácter

¹⁶² BANDA Y VARGAS, A. de la: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. Sevilla, 1974, p. 74.

¹⁶³ MARIÁS FRANCO, F.: *La difusión del Renacimiento*. Madrid, 1990, p. 18.

experimentalista que la arquitectura había demostrado en siglos anteriores, a favor de la simplificación de las tipologías -sobre todo religiosas-, y la búsqueda de una racionalidad en la obra. Así, el conocimiento que tuvo de las fuentes teóricas lo utilizó para alcanzar un mayor rigor, una austeridad y un decidido control sobre el lenguaje.

Afortunadamente, la profesionalidad de Ochoa se puso de manifiesto en su cuidado empleo del vocabulario artístico de la época. Sus contratos son una enumeración precisa de términos técnicos que el maestro fue definiendo en su propia escritura y que identifica en las trazas. Las condiciones de los contratos de obras no se suelen integrar en las escrituras, sino que se aportan a continuación en pliegos independientes al propio concierto, incluyendo a veces dibujos y secciones donde el artista detalla la escala con comentarios y anotaciones marginales.

Su vinculación a una ciudad como Córdoba, con larga tradición en el arte de la cantería desde el Medievo y con suficientes recursos naturales para explotar esta noble tradición constructiva, permitió la completa y sólida formación artística del maestro, tanto en el terreno de la albañilería como en la parcela específicamente canteril¹⁶⁴. Pero a pesar de sentirse más atraído por los trabajos en piedra, Juan de Ochoa hubo de combinar a menudo ambas técnicas, y solucionar problemas estereotómicos y de cierres de espacios mediante la aternancia de ambos materiales. Otras veces, cuando el factor económico o las necesidades arquitectónicas lo imponían, Ochoa empleó el ladrillo, menos costoso que la piedra y más fácil de trabajar en cuestiones de trazas y composiciones.

Ciertamente las canteras del sur de la provincia (las de la Cordillera Subbética), surtieron de mármol suficiente para emprender la mayoría de las edificaciones de Córdoba capital y pueblos, pudiéndose apreciar en cada caso unas características muy particulares que reflejan las calidades geológicas de cada foco de extracción. Ante esta abundancia de piedra en la provincia, el factor económico no fue precisamente un problema que acondicionara las construcciones, como sí ocurrió en el resto de Andalucía. A ello hemos de sumar la condición ideológica-humanista por la cual la piedra era el material constructivo más reconocido y duradero, frente a otros como el ladrillo, el tapial o la madera, de inferior nobleza y durabilidad.

¹⁶⁴ GALERA ANDREU, P.: “Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento”, en: RUBIO LAPAZ, J. (coord.): *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. T. XXXVII. Sevilla, 1011, p. 350.

De cara a su clientela y mecenas particulares, Juan de Ochoa sorprendió por su seria manera de trabajar, por la claridad con que solía redactar los conciertos de obras, por la colección de trazas que acompañaba a los textos, y por la rapidez en la ejecución de los encargos, características que le aseguraron su posición y categoría profesional en las principales instituciones para las que trabajó en sus últimos años. Ochoa entendía la arquitectura como una actividad teórica e intelectual, creativa en parte, aunque sujeta a la racionalidad y coherencia del lenguaje formal; una arquitectura definida configurada por sus valores tectónicos, los cuales soportan todo el peso estructural y ornamental de la obra. La austeridad y la reducción continua de las formas a la esencia no impiden, sin embargo, el protagonismo de algunos elementos morfológicos como la columna, la pilastra o el entablamento, siempre que la magnitud de la obra lo permitiera.

Sus planteamientos estructurales son sin duda los más originales de la arquitectura cordobesa de finales del quinientos, como manifestó en la portada del Palacio de Viana, donde dispuso la entrada en línea con un ángulo del patio, encajada entre dos crujías convergentes sobre el plano de la puerta, como ya se estudió. Sin embargo hemos de referirnos a Juan de Ochoa como un maestro fundamentalmente práctico, siendo esto no un demérito para nuestro estudio, sino una evidencia definitiva de su proceder y de su situación real en el contexto que le tocó desarrollar su arte.

En este entramado socio-artístico, el peso ideológico de El Escorial y del catolicismo poderosamente irradiado por prelados y las cabezas rectoras civiles y eclesiásticas, impusieron unos modelos de patente claridad y limpieza que alcanzaron su máxima expresión en la generación de arquitectos de finales del quinientos y del primer tercio del siglo XVII, los comúnmente denominados “manieristas”, tanto en el caso de Córdoba como en el resto de Andalucía y Península Ibérica. Ochoa tan solo tuvo libertad en la elaboración técnica de la obra a realizar y en ello queda patente su estilo, con una producción tan amplia que resulta difícil resumir en un adjetivo el sentido completo de su producción.

Frente a esta austeridad generalizada en el ambiente arquitectónico de la época, es importante constatar que en Juan de Ochoa confluyeron los cambios decisivos de entre siglos, aquellos que significaron el paulatino final de la estética renacentista y que abrieron paso tímidamente al nuevo clasicismo “protobarroco” introducido en Córdoba

de la mano del padre jesuita Alonso Matías a partir de 1618, con su fábrica del retablo mayor de la Catedral¹⁶⁵.

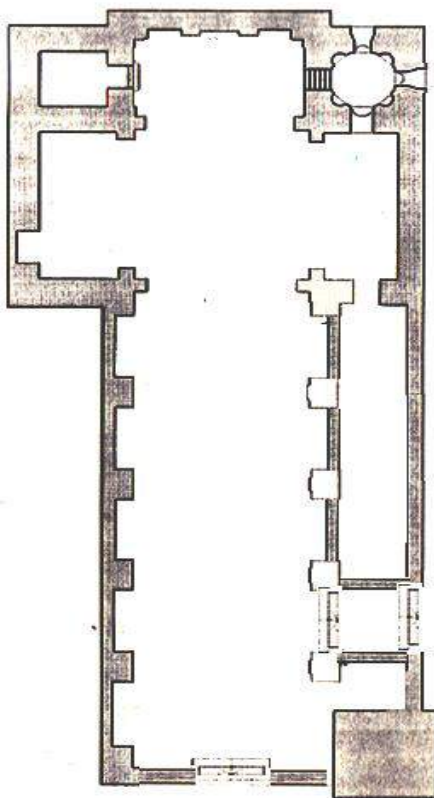
Durante su dilatada ejecutoria, y debido a la distinta naturaleza de los cargos que ocupó, Ochoa realizó gran cantidad de proyectos, pues estaba obligado a supervisar, cuando no a proyectar él mismo, algunas de las actividades artísticas dependientes del cabildo municipal y de la curia eclesiástica, tanto en obras de la capital como en los pueblos de la provincia dependientes de su demarcación. En estos años elaboró trazas, diseñó retablos, portadas y rejas, y también desarrolló una importante actividad ingeniera en el campo de la hidráulica, con casos muy válidos como la desaparecida fuente de las Ninfas de Écija o los trabajos de restauración del Molino de la Albolafia, en la rivera cordobesa del río Guadalquivir.

Su obra plasma, por tanto, los principales elementos del renacimiento geometrizable, rígido y desornamentado, manifestando ese carácter eminentemente arquitectónico y de reducción lineal que caracterizó su estilo. De este modo, en Juan de Ochoa -como en la mayoría de los maestros del Renacimiento-, la arquitectura es definida y configurada esencialmente por sus valores tectónicos. Su sequedad de líneas no obedece solo y estrictamente a una cierta tendencia en la cultura de entre siglos, o al reduccionismo arquitectónico del momento, sino a un innecesario lujo en las obras de arte que en este momento se propuso como medida esencial y con escasos medios económicos¹⁶⁶, intereses a los que sirvió fielmente la personalidad artística de Ochoa, poco dado -como se ha comprobado- a lo superfluo.

Respecto a sus plantas y alzados, Ochoa cultivó a menudo la austera planta de cajón o nave única, consagrada ya desde el Medievo, sin recurrir a la tradicional basílica o a plantas votivas que triunfaron en las décadas centrales del siglo XVI. Así lo demostró por ejemplo en 1604, cuando recibió el encargo de trazar la planta de la desaparecida iglesia de Nuestra Señora de la Victoria de la localidad sevillana de Estepa, templo conventual patrocinado por la comunidad de Mínimos de San Francisco de Paula, donde el maestro diseñó una perfecta nave cubierta con bóveda de cañón y lunetos repartidos por toda la plementería lateral; cúpula en el crucero y nuevamente cañones en los brazos y en el presbiterio.

¹⁶⁵ RAYA RAYA, M. Á.: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, p. 27.

¹⁶⁶ MARÍAS FRANCO, F.: *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1981, p. 507.



[41] Planta de la desaparecida iglesia conventual de Nuestra Señora de la Victoria, Estepa (Sevilla). Juan de Ochoa, 1604. En: AA. VV.: *La Iglesia de la Victoria* (catálogo de Exposición). Estepa: Ilmo. Ayuntamiento, 2002, p. 8.

Sus principales elementos sustentantes fueron, por regla general, la pilastra y la columna, principalmente ésta segunda en obras a partir de 1583-85. Encontramos alternancia de ambos elementos, por ejemplo, en la capilla mayor del exconvento de Santa Isabel de los Ángeles, donde adquieren una intencionada dimensión ornamental; también en la portada del trascoro, en el retablo del hastial sobre la serliana y en el retablo y portada de la capilla de Santa Ana de la Catedral, claros exponentes donde puede apreciarse el diálogo formal entre ambos elementos arquitectónicos y su particular “manera” de conjugarlos.



[42] Alternancia de pilastra y columna estriadas de orden dórico en la capilla mayor del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, Córdoba. Juan de Ochoa, 1583-1585.

Por otro lado, los tipos de cubiertas más utilizados por Ochoa fueron dos fundamentalmente: la bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos, y la cúpula cubierta al exterior con armaduras de madera tejadas. El principal ejemplo de la primera modalidad es, sin duda, la majestuosa bóveda de cañón del coro de la Catedral, mientras que en el segundo caso hemos de mencionar la cúpula sobre pechinas del altar mayor de la parroquia de la Asunción de Santaella, monumental templo comenzado en 1559 sobre planos del *Manuscrito* de Hernán Ruíz II, y terminado por Blas de Masavel en los primeros años del siglo XVII.



[43] Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Santaella, Córdoba. Capilla mayor, cúpula. Juan de Ochoa, 1604.

Finalmente la decoración en la obra de Juan de Ochoa supone un aspecto de especial relevancia. Si en las portadas ésta se ciñó a la propia ordenación de los elementos arquitectónicos y a la presencia cada vez más importante de motivos vegetales y figurativos, en sus interiores, la ornamentación se desbordó hasta alcanzar progresivamente cotas de singular importancia. La profusión de esta decoración logró tal sentido de riqueza y fuerza expresiva que, gracias a su empleo, pudo transformar los tradicionales marcos arquitectónicos en estructuras dinámicas precursoras de los cálidos interiores barrocos de la segunda mitad del siglo XVII. Tallos de seca factura, vástagos de hojas carnosas, formas geométricas, cartelas, ángeles y querubines labrados en yeso, son los motivos que habitualmente encontramos en las decoraciones de Ochoa, especialmente en la Catedral, donde logró crear un verdadero ambiente ilusorio de notable y vibrante sensorialidad¹⁶⁷.

¹⁶⁷ MARTÍNEZ RIPOLL, A.: “Influencias europeas y españolas en las yeserías de Puebla de los Ángeles (México) durante el siglo XVII”. Conferencia pronunciada en: *Simposium Internacional sobre la Proyección del arte español en América y Filipinas*. La Rábida, 1977.



[44] Decoración de la cornisa sobre la serliana del hastial del coro, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arquitecto) y Francisco Gutiérrez Garrido (escultor). 1598-1602.

En conclusión, la obra de Juan de Ochoa reúne todos los cambios estilísticos que clausuraron la centuria del XVI y que significaron el abandono paulatino del arte humanista, para dar paso a la generalización del apilastrado toscano y fuertes cornisas de rica molduración, el entablamento partido, la decoración en yeso y demás elementos que adelantan la concepción “prebarroca”. Sus repertorios variados se nutren de las dos fuentes concurrentes del momento: el herrerianismo de corte regio y *la maniera italiana*¹⁶⁸. En los proyectos realizados para las iglesias de la Diócesis, ya fueran reformas o trazas nuevas, se acogió a una tradición arraigada a lo largo del siglo XVI, en donde se había generalizado la planta funcional reducida al mínimo permisible, creando una arquitectura limpia y práctica. Partiendo ahora de este conocimiento del arte de Juan de Ochoa, en los siguientes epígrafes continuaremos perfilando su biografía y separando las principales etapas y periodos en que desarrolló su abundante trayectoria profesional.

¹⁶⁸ NIETO ALCAIDE, V.: *El arte del Renacimiento*. Madrid, 1996, p. 14.

5. El periodo de madurez

En este período se han considerado las obras que el maestro realizó desde 1577 hasta 1597, coincidiendo con los años de mayor plenitud tanto en el terreno personal como en el profesional. Corresponden a este momento los principales encargos donde quedan manifestados los conceptos de estilo del artista que entroncan con su *modus vivendi* y de los restantes maestros canteros del momento, lo que supone una serie de nuevos aportes para el estudio de la evolución del gremio del alarifazgo en Córdoba durante la Edad Moderna.

La personalidad de Juan de Ochoa en la arquitectura del foco cordobés significó, tanto desde el punto de vista estilístico como cronológico, el eslabón final que clausuró la corriente clasicista y sentó las bases de un nuevo y experimentado lenguaje comúnmente denominado “protobarroco”, que adquirió unas formas más dinámicas, de mayor decorativismo y con un especial sentido escenográfico. Sin embargo este cambio evolucionó tímidamente durante toda la primera mitad de la centuria del XVII, comenzando a irradiar a partir de 1640-50, como demuestran las *praxis* de algunos maestros del momento como Blas de Masavel, Juan Trujillo Moreno o Pedro Freire de Guevara¹⁶⁹.

5.1. El éxito profesional

Como se dijo, la actividad artística de Juan de Ochoa no se limitó exclusivamente a los trabajos de colaboración con su padre y otros encargos mancomunados, sino que se amplió con su propia producción de numerosas obras en solitario, civiles y religiosas, proyectos de ingeniería y análisis de daños y deterioros arquitectónicos en obras municipales y del Obispado.

¹⁶⁹ RIVAS CARMONA, J.: *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982, p. 35.

Apenas obtenido el pertinente permiso legal para el público ejercicio del oficio, siendo aún un arquitecto muy joven, Juan de Ochoa tomó a su cargo como aprendiz de cantería a Diego Coronado, hijo de Diego Gutiérrez, natural de Sevilla¹⁷⁰. La extensión del documento tuvo lugar el 7 de octubre de 1577 y, entre las principales condiciones pactadas, se fijó el tiempo de la instrucción: dos años a partir del mismo día de la firma de la escritura. Durante este periodo Ochoa se obligó a “dar de comer y beber y bestir y calçar y casa y cama en que duerma y bida al moço que lo pueda bien pasar y no lo pueda echar de su poder y serbicio sin causa alguna so pena de pagarle el tiempo que le ubiere seruido [...]”¹⁷¹. A cambio el aspirante debía mostrar lealtad al maestro, madurar sus enseñanzas y practicar los contenidos bajo su tutela. A medida que el joven evolucionara en la instrucción, podría colaborar con el maestro en mayor o menor medida, según criterio y valoración del instructor.

Según informa el documento, también era obligación de Ochoa “dar al dicho Diego Coronado una capa y un sayo de panno negro y un jugon y dos camisas de lienço y un sombrero y un cinto y unos çapatos [...]”¹⁷², para su mantenimiento diario durante los dos años del proceso de aprendizaje. El incumplimiento de las condiciones pactadas sería penado con una sanción de 1.000 maravedíes.

Terminada la instrucción, Coronado abandonó el hogar de Ochoa y los contactos entre ambos maestros fueron desapareciendo paulatinamente. El joven regresó a finales de 1579 a Sevilla y, algún tiempo después, fue examinado y aprobado para ejercer el oficio de cantero. Sin embargo la investigación aún no ha sacado a la luz la trayectoria de este arquitecto, conociendo muy pocos datos sobre su obra, principales mecenas y proyección artística en su foco más cercano. De modo excepcional, sabemos que en 1603 intervino en la cabecera de la iglesia del Monasterio de Santiago de la Espada, fundado en el siglo XV por la Orden de Santiago¹⁷³, donde trabajó en el estucado de sus muros y paramentos, ventanas geminadas, vanos sobre la cornisa en el tercio superior,

¹⁷⁰ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1577. Oficio 4. Miguel Jerónimo. 16156-P, fols. 1143-1144.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Las desamortizaciones de la primera mitad del siglo XIX afectaron a la comunidad religiosa, que abandonó el inmueble. Décadas después don Benito Sanz y Flores, Arzobispo de Sevilla, adquirió el edificio e instaló a la comunidad mercedaria de la Asunción de la Virgen.

enlosado del pavimento y reparación de las cubiertas, que debían tener almenillas (como aún hoy las tiene la torre)¹⁷⁴.

Durante su periodo de formación en el oficio, Coronado ayudó a Ochoa en los trabajos de extracción de ocho linteles marmóreos para las obras de edificación de las casas de doña Beatriz de Monsalve, en la collación de *Omnium Sanctorum*. El encargo fue mancomunado con Pedro Méndez “maestro de canterya”¹⁷⁵, y consistió en la preparación de las ocho piezas que se valoraron en 15 ducados y 3 reales, más 4 ducados en concepto del traslado del material desde la cantera al almacén de trabajo¹⁷⁶. Como en encargos anteriores, la piedra se extrajo de la cantera de Pedrera, próxima al municipio sevillano de Estepa.

Al año siguiente, el 24 de mayo, vuelve a aparecer Ochoa trabajando en la citada cantera de Pedrera, en la extracción de doce piezas marmóreas -con sus aparejos, basas y capiteles-, al servicio de los canónigos don Francisco Murillo y Ruy Pérez de Murillo, hermanos, maestrescuela el primero y chantre el segundo, naturales de Torremilano, quienes fundaron en 1594 la capilla de la Presentación de María y San Roque de la Catedral, según constituciones firmadas por el maestrescuela el 19 de noviembre de 1594¹⁷⁷.

Ambos canónigos construían desde 1576 una monumental vivienda y, ante la necesidad de provisión de material, concertaron con el arquitecto los dichos doce linteles marmóreos por el precio de 84 ducados¹⁷⁸. La escritura de concierto no informa de la localización exacta de la casa aunque deducimos, por las citas que aluden a sus dimensiones y distribución espacial, que debía tratarse de una vivienda de recreo emplazada en los exteriores de la ciudad o en barrios de poca aglomeración vecinal. Junto a la tarea de extracción de la piedra, Ochoa se obligó a enlosar todo el pavimento de la vivienda, incluido el patio principal que, durante unos meses, quedó convertido en almacén de material y desahogo para herramientas de trabajo. Probablemente las piezas labradas por Ochoa se correspondieran con las columnas de las pandas del patio, tres en cada uno de los cuatro lados.

¹⁷⁴ GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M^a del Valle: *La arquitectura de los órdenes militares en Andalucía: conservación y restauración*. Huelva, 2011, p. 253.

¹⁷⁵ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1577. Oficio 4. Miguel Jerónimo. 16156-P, fols. 1019 vto.-1020.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, p. 444.

¹⁷⁸ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1578. Oficio 4. Miguel Jerónimo. 16157-P, fols. 465 vto.-466.

Solo un mes después, el 22 de junio, Juan de Ochoa concertó con las monjas del convento de Jesús y María¹⁷⁹ la labranza de dos piedras de moler para la aceña que dicha comunidad poseía en la parada de Enmedio, en la orilla izquierda del río Guadalquivir, a la que se accedía a través del propio azud y de un pequeño puentecillo que salvaba el canal abierto meridional del molino. Aunque su origen se remonta a la Edad Media, la aceña muestra una distribución absolutamente generalizada durante los siglos XVI y XVII; una sola planta rectangular articulada en doble crujía, una de planta rectangular que mira hacia el este, y la otra, de planta semicircular, hacia el oeste. El edificio fue concebido para albergar tres piedras, de las cuales una se halla en paradero desconocido. La sala semicircular muestra tres puertas exteriores y se cubre interiormente con una bóveda de cuarto de esfera en ladrillo, mientras que la sala absidal se comunica con la siguiente, donde se encuentran las piedras.



[45] *Molino de Enmedio*. Fachada septentrional soterrada por la vegetación de los sotos de la Albolafia. Córdoba, río Guadalquivir. Fábrica original medieval.

¹⁷⁹ Según J. Padilla González, este convento de Jesús y María debió ser uno de los conjuntos monásticos más modestos que han existido en Córdoba, habitado por la Orden de las religiosas Mínimas de San Francisco de Paula, fundado en el siglo XVI frente al también desaparecido Palacio de los marqueses de Valdeflores. En: PADILLA GONZÁLEZ, J.: “La iglesia del Convento de Jesús y María: evolución histórico-urbanística (1836-1957)”, en: *Arte, arqueología e historia*, 21 (2014), pp. 83-92.

Su origen islámico no ha sido lo suficientemente estudiado, por lo que se ignora su nombre original, debiendo esperar al periodo de la Baja Edad Media en que aparece citado por primera vez con el nombre de Aceña de la Atarfía, según consta en algunos contratos de arrendamiento de finales del siglo XV. Décadas después el molino pasó a ser propiedad de la referida comunidad religiosa de monjas mínimas, tal vez por donación de sus propietarios, la familia Sotomayor¹⁸⁰. Este cambio de propiedad supuso importantes cambios en su arquitectura, principalmente en sus elementos constitutivos; las dos piedras de aceña pasaron a convertirse en batanes. En la documentación de 1585 relativa al arrendamiento a favor de los molineros Francisco Sánchez y Juan Jiménez, los batanes habían desaparecido: uno había sido sustituido por dos piedras de moler de regoldo, y el otro por una aceña.

Durante el siglo XVII dejó de utilizarse la piedra de aceña, y el molino pasó únicamente a contar con dos piedras de regolfo. Hasta 1844 fue propiedad del convento y, tras su desamortización, se procedió a su venta judicial, siendo adquirido por varios particulares que lo mantuvieron activo hasta la irrupción en 1936 de la Guerra Civil.

La intervención de Juan de Ochoa en el proyecto de la labra de las dos piedras de moler se conoce perfectamente gracias al contrato de obra redactado en 1578 por el notario Fernando de Navarrete. La escritura, con las condiciones redactadas por Hernán Ruiz III, informa de la cantidad presupuestada: 1.000 ducados y 475.000 maravedíes, de los cuales 500 ducados fueron entregados al maestro tras la firma del concierto, el mismo día de la extensión del documento. El resto se fraccionó en otras tres pagas, entregadas a medida que avanzaron los trabajos¹⁸¹.

Las obras se iniciaron el 23 de junio, teniendo de plazo para su terminación hasta finales del mes de agosto del mismo año. El encargo fue fiado por el cantero Jerónimo Ordóñez, hermano de Hernán Ruiz III que, en el momento de la firma del documento, declaró ser menor de veinticinco años¹⁸².

El trabajo también incluyó la ejecución de un desagüe dentro del espacio destinado a molino propiamente dicho, junto al canal de salida del agua para drenar la corriente, y la construcción de una acequia con su desagadero, solería y dinteles, todo

¹⁸⁰ CERRATO MATEOS, F.: *Monasterios femeninos de Córdoba. Patrimonio, rentas y gestión económica a finales del Antiguo Régimen*. Córdoba, 2000. p. 129.

¹⁸¹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1578. Oficio 1. Fernando de Navarrete. 16754-P, fols. 327-332.

¹⁸² *Ibid.*

en cantería, según el modelo de los molinos que don Alonso de Góngora había erigido años antes en la parada de Casillas, según trazas de Hernán Ruiz III¹⁸³. La otra parte del contrato informa sobre las condiciones de labra de las dos piezas -una solera y una corredera-, con piedra extraída de la cantera egabrense de la Lojilla¹⁸⁴. La obra debió llevarse a cabo con seriedad, respetando los tiempos estipulados y según las recomendaciones formuladas por Hernán Ruiz III.

También en 1578 Juan de Ochoa dirigió la restauración del Molino de la Albolafia, en la orilla derecha del cauce del río Guadalquivir. Aunque su origen se remonta a época romana, fue el emir Abd al-Rahmán II quien hacia el año 840, mandó construir la rueda hidráulica para elevar el agua del río y conducirla hasta el *Asr al-Umara* (Palacio de los Emires), en el Alcázar, actual Palacio Episcopal. La idea del emir consistió en levantar un monumental molino hidráulico al pie del propio cauce del agua, de modo que la fuerza de la corriente moviera directamente la rueda vertical que, a través del sistema de engranajes y embragues, transmitiera el movimiento de giro del eje horizontal de la rueda al eje vertical de una piedra de moler. Así, sobre la rueda y sus cangilones, el agua operaba más por su peso que por su velocidad y, cinéticamente, los engranajes transmitían el movimiento a las muelas, produciendo la rotación de las mismas. Terminado el flujo del agua, al final de la caída, el agua sería conducida por unos canales llamados *saetines*, hasta desembocar en los *rodetes*, que reconducían la dirección del agua y la embalsaban mínimamente. Canalizada de nuevo tras su paso por el rodete, el agua regresaba al cauce por un canal de retorno llamado *socaz*. De este modo el agua quedaba almacenada en el rodete, extrayéndose de él la cantidad deseada para el riego¹⁸⁵.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, F.: “Restauración del molino de la Albolafia de Córdoba”, en: *Al-Mulk* (2), 1961, pp. 67-75.



[46] *Molino de la Albolafia*, de origen romano y modificado en época califal y siglo XVI. Córdoba, río Guadalquivir.

Pero tiempo después, a principios del siglo XII, el emir Yusuf Ibn Tasufin ordenó su total reconstrucción al ingeniero árabe Abú l-Afiya, de quien finalmente tomó el nombre, quedando en perfecto estado de conservación y retomando nuevamente la función hidráulica para la que fue concebida, manteniéndose en funcionamiento hasta finales del siglo XV, en que la reina Isabel I de Castilla, durante una de sus estancias en el Alcázar de Córdoba, se quejó del molesto ruido que durante la noche producía el movimiento de la rueda y le impedía conciliar el sueño. Por este motivo mandó desmontarla y almacenarla temporalmente, evitando así que siguiera provocando aquel aparatoso sonido.



[47] *Molino de la Albolafia* (detalle de la noria elevadora de agua). Córdoba, río Guadalquivir.

Esta decisión de la reina Católica provocó el deterioro paulatino y posterior abandono de la estructura. Sin embargo esta situación no duró mucho y, en menos de un siglo, se puso en marcha un complejo proyecto de restauración para devolver al sistema su finalidad y convertirlo, ahora, en aceña. Las obras fueron impulsadas por sus propietarias, las monjas de Jesús y María, quienes confiaron en Juan de Ochoa para

supervisar y dirigir los trabajos, tras la buena experiencia de la labra de las dos piedras de moler en la parada de Enmedio, como ya se vio.

La obra fue contratada el 24 de junio, redactándose aquel mismo día varias escrituras de concierto con las que se iniciaron los trabajos preliminares. En el primer documento Juan de Ochoa es citado como “maestro que se obliga de jazer la dicha obra en ladrillo toda [...] y que se haze llamar de la Arbolafia y que es de agua [...]”¹⁸⁶. Junto a él, contrató el herrero Mateo García la realización de todos los pertrechos y herramientas de hierro necesarios para el desarrollo de las obras, según las directrices de Ochoa.¹⁸⁷

Una segunda carta de contrato informa de la venta de cien cahíces de cal blanca por parte de Juan Sánchez, tejero, a Ochoa, para provisión de material, comprometiéndose Sánchez a entregar los cien cahíces al pie de la obra, en el mismo almacén donde Ochoa guardaba sus enseres, herramientas y resto de materiales, cobrando cinco reales menos cuartillo por cahíz¹⁸⁸.

Sin embargo aquel mismo día -24 de junio de 1578-, horas después, se firmó un nuevo documento donde se recoge la intervención del cantero Bartolomé Sánchez, que se obligó “a roçar una columna de marmol de los batanes de las monjas de Jesus y Maria para la obra del molino de la Albolafia [...]”¹⁸⁹, es decir, a reutilizar el material de una de las columnas que se hallaba en el batán activado años antes.

Por último, siguiendo la ordenación numérica del legajo, encontramos una cuarta escritura de concierto por la que el molinero Domingo del Puerto se comprometió con Juan de Ochoa a extraer y transportar al molino “quatro piedras de pan moler, dos soleras y dos correderas, una solera y una corredera sean de cal y otra solera y otra corredera y baças las dos blancas de la sierra de Cabra y las otras dos baças de la cantera del Ponton de Don Gonçalo [...]”¹⁹⁰, es decir cuatro piedras de molino (dos soleras y

¹⁸⁶ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1578. Oficio 4. Miguel Jerónimo. 16157-P, fol. 549.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1578. Oficio 4. Miguel Jerónimo. 16157-P, fols. 549 vto.-550.

¹⁸⁹ *Ídem.* Fols. 557 vto-558 vto.

¹⁹⁰ *Ídem.* Fols. 584-585.

dos correderas), con sus basas, alternándose el tipo de piedra con material extraído de las canteras de Cabra y de Puente Genil, por el precio de 60 ducados¹⁹¹.

Terminada la restauración del Molino de la Albolafia, el 31 de diciembre de 1578 Ochoa redactó nuevamente condiciones para trabajar -en colaboración con el carpintero Francisco Herrero-, en una serie de obras de enmaderamiento en las casas principales del mayorazgo de doña Beatriz de Monsalve, de las que ya hemos hecho referencia en anteriores ocasiones. El documento especifica la tarea a realizar: “enmaderar un cuarto que es el de la calle que tiene tres quadras y una sala y un corredor y un aposento [...]”¹⁹², es decir, cubrir el suelo de la cuadra izquierda del conjunto con placas de madera de pino, con sus canes tallados y artesonado ochavado. Éste debía mostrar “veynte y un pie de largo y siete menos un docavo de ancho [...]”¹⁹³, enlazándose las maderas con tirantas del mismo grosor y ancho, e idéntica ornamentación: una galería perimetral con canecillos antropomorfos y friso decorado con cartelas molduradas.

El concierto incluía también el enmaderamiento de las otras dos cuadras del cuarto; una de veinte pies de ancho y la otra de diez y seis, ambas también de madera de pino y con idéntica decoración, es decir, el mismo sistema de arquitebe con moldura, solera perimetral y sobre ésta, los canecillos tallados que rematan la estructura¹⁹⁴.

En cuanto a la decoración, deducimos que debió ser muy escueta pues, aparte de los canecillos superiores que acabamos de describir, sólo se hace referencia a unos jarrones con flores que debían rematar los plementos resultantes del cruce de las tirantas, completando dicha ornamentación los frisos con sus placas molduradas y resto de entablamento. Era condición que todo el trabajo de talla quedara en su tono natural, sin dorar ni policromar, obteniendo un resultado sobrio pero de gran nobleza.

Junto a las tres cuadras, el carpintero también se comprometió a enmaderar una sala de 54 pies de largo por 10 de ancho, y un corredor de 43 de largo por 17 de ancho¹⁹⁵, según las condiciones formuladas por Juan de Ochoa. Seguramente las obras

¹⁹¹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1578. Oficio 4. Miguel Jerónimo. 16157-P, fols. 584-585. Sobre este tema véase: RIVAS CARMONA, J.: *Arquitectura y policromía: los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, 1990.

¹⁹² A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1578. Oficio 1. Fernando de Navarrete. 16754-P, fols. 604-607 vto.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

se llevaron a cabo con seriedad y, durante los primeros meses de 1579, se dieron por terminadas, tal como se firmó en la escritura del concierto redactada por el notario Fernando de Navarrete.

Con esta serie de intervenciones analizadas hasta el momento, Juan de Ochoa comenzó a extender su fama de maestro cantero, proyectándose aún durante toda la década de 1580 e incorporando -cada vez con mayor frecuencia-, nuevos encargos con los que siguió experimentando estilísticamente hasta completar su madurez artística, que manifestó en trabajos (sobre todo religiosos) a partir de 1592-93.

5.2. La sombra de la muerte

Por entonces el joven maestro rozaba los veinticuatro años, edad adecuada para casarse. Sus hermanos Mariana, Leonardo, Andrés y Jerónimo habían fallecido y toda la atención de los padres giraba en torno a la pequeña Isabel, menor de 10 años. Además, su posición laboral y económica comenzaba a ser cada vez más estable, y su juventud y espíritu ambicioso eran claros síntomas de una decidida personalidad que terminaría premiándole con numerosas recompensas profesionales. Por consiguiente, piensa que ha llegado el momento de independizarse y constituir su propia familia.

Su futura esposa es una cordobesa llamada María de Gibaja, de la que no hemos encontrado carta dotal en los protocolos notariales ni partida matrimonial en los archivos parroquiales cordobeses. Indudablemente el nombre de la joven nos trae a la memoria, una vez más, la personalidad del arquitecto Hernán Ruiz II pues, una de sus tres hijas fue bautizada y empadronada precisamente con este mismo nombre, eximiéndola del apellido paternal. Esta coincidencia nos impulsó a indagar en la posibilidad de identificar a esta esposa de Ochoa con la hija de Hernán Ruiz II, hipótesis que -en caso de confirmarse-, nos permitiría no sólo aclarar dicho matrimonio, sino también corroborar el tipo de relaciones profesionales y afectivas entre miembros de un mismo gremio laboral en época moderna, en el caso que nos ocupa entre Ochoa y la familia Ruiz Díaz.

La cuestión de la identidad de la esposa de Juan de Ochoa fue planteada en 2003 por la historiadora Esperanza Rosas quien, tras el hallazgo del testamento de Hernán Ruiz II, proporcionó una serie de datos de indudable valor, fundamentales para determinar los campos de la investigación que abordamos¹⁹⁶.

Tras la muerte de Hernán Ruiz “el Joven” en 1569, María de Gibaja completó su educación al amparo de su madre: Luisa Díaz, con la ayuda del primogénito de la familia: Hernán Ruiz III. Corrían entonces los años de los primeros trabajos en mancomunidad de Ochoa con el tercero de los Hernán Ruiz e indudablemente las relaciones entre ambos maestros debieron ser frecuentes y directas. En estas circunstancias Ochoa hubo de ser testigo directo de la muerte de Hernán Ruiz II y, noticioso de la situación familiar, pudo entablar nuevos y más íntimos contactos incluso con los restantes miembros de la familia, caso de la joven Gibaja, sobre la que pesaba la fama social de ser hija de Hernán Ruiz II, consideración muy afortunada y seguramente juzgada por Ochoa, lo cual le animaría a convertirla en su esposa.

No debe olvidarse que tanto Luisa como Catalina, las otras dos hijas de Hernán Ruiz “el Joven”, contrajeron matrimonio con los escultores Jerónimo Hernández y Andrés de Ocampo respectivamente, miembros del gremio de entalladores y ensambladores, artistas en definitiva, como también lo eran -en la rama de la cantería- su padre, algunos de sus hermanos (Hernán Ruiz III, Jerónimo Ordóñez y Martín Ruiz) y el propio Juan de Ochoa¹⁹⁷.

Fuese hermana de Hernán Ruiz III o simplemente una cordobesa homónima, la ceremonia matrimonial entre Ochoa y Gibaja debió celebrarse entre 1576 y 1579, estableciéndose la pareja en la collación de *Omnium Sanctorum*, en cuya parroquia fue bautizada su hija Francisca el 7 de febrero de 1580, que fue apadrinada por los señores don Luis Gómez de Figueroa y doña Ana de Argote, su esposa¹⁹⁸. Poco después debió nacer Luis, del que no se ha encontrado partida bautismal, pero del cual sabemos que profesó en el monasterio de la Santísima Trinidad de la ciudad el día 12 de junio de 1600.

¹⁹⁶ ROSAS ALCÁNTARA, E.: “Hernán Ruiz II, el miembro clave de la dinastía de arquitectos”. En: *Arte, arqueología e historia*, 10 (2003), pp. 26-34.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Archivo Parroquia de San Juan y todos los Santos (en adelante A.P.S.J.T.S.). Libro de bautizos. 1579-1606. L. II. Fol. 10 vto.

Paralelamente, las relaciones sociales del maestro en estos años -y aún después-, se redujeron esencialmente a las propias de su gremio, salvo algún caso excepcional, según se desprende de sus trabajos iniciales, ampliando su listado de promotores y mecenas a medida que avanzamos cronológicamente. Desde este momento y hasta su muerte en 1606, resulta fácil seguir su trayectoria profesional, dadas las abundantes noticias que de él poseemos.

Pero esta feliz vida familiar quedó interrumpida bruscamente a causa del fallecimiento de Gibaja, víctima seguramente de la epidemia de peste del año 1589, que puso fin a los casi diez años de vida en común de la pareja. También en estos momentos falleció la pequeña Francisca, quedando Ochoa viudo muy joven y con un hijo -Luis- a su cargo.

Recuperado de los tristes acontecimientos familiares, el arquitecto no tardó en descubrir cuál iba a ser su futuro camino y, decidido a rehacer su vida personal, contrajo matrimonio por segunda vez. Fueron años difíciles para la ciudad, como consecuencia de la elevada tasa de mortalidad y las duras recesiones en el marco económico. Los abundantes brotes de peste habían destrozado barrios enteros -San Andrés fue uno de los más afectados- y habían envuelto a sus habitantes en una atmósfera de tristeza y desesperanza generalizada¹⁹⁹. En breve espacio de tiempo, el artista vio morir a cuatro de sus hermanos, a su esposa, hija y numerosos amigos. La conmoción, el miedo y la sensación de soledad que las trágicas circunstancias trajeron consigo para la mayor parte de los cordobeses, debieron influirle poderosamente, hasta el punto de decidir encontrar a una nueva compañera y recuperar un nuevo ambiente familiar.

La joven elegida se llamaba Francisca de Paula y, al igual que Gibaja, no sabemos qué aportó de dote al matrimonio, ni en qué fecha exacta tuvo lugar el enlace. Suponemos que las bodas debieron celebrarse en la parroquia de *Omnium Sanctorum*, barrio donde residía el arquitecto desde su anterior matrimonio y donde sabemos que permaneció hasta su fin. Así lo manifestaba en sus contratos de obras, donde siempre se declaraba “vecino de Cordova en la collacion de *Omnium Sanctorum* [...]”²⁰⁰.

¹⁹⁹ Sobre este tema véase: ARANDA DONCEL, J.: “La época moderna (1517-1808)”, en: AA. VV.: *Historia de Córdoba*. Córdoba, 1984.

²⁰⁰ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1604. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12433-P, s/f.

De este modo Ochoa creó junto a Paula un nuevo hogar familiar, donde debió reinar la felicidad y el compromiso conyugal, abriéndose para el artista una nueva y esperanzadora etapa personal. Sin embargo, el inicio de la década de 1590 le iba a deparar una de las pruebas más difíciles de su vida, la más crítica, sin duda: el fallecimiento de su segunda esposa, casi al comienzo de su nueva andadura matrimonial. Desconocemos el motivo de la muerte de la joven, aunque quizá podríamos entroncarla nuevamente con alguno de los azotes de peste que castigó a la ciudad durante los años finales de la centuria. Se inicia entonces una triste etapa en la que nuevamente el maestro experimenta una angustia existencial únicamente solazada por sus trabajos. El matrimonio había durado apenas un año y algunos meses. La presencia de Francisca de Paula fue como un fugaz destello, pero la huella dejada en el arquitecto debió ser, sin duda, profunda.

No obstante, Ochoa debía cerrar sus contratos y abrir nuevos horizontes profesionales con los que poder seguir evolucionando desde el punto de vista estilístico. Únicamente su entrega diaria al trabajo se convirtió en la principal vía de catarsis, a la espera de que los acontecimientos se encargaran de dar el profundo giro a su vida: un tercer y definitivo matrimonio con el que por fin el maestro logró recuperar la estabilidad sentimental y familiar.

5.3. Homenaje a un protector

Desde 1579 a 1583 transcurre un periodo sin apenas noticias en el que sólo cabe la conjetura. Es posiblemente una de las etapas más difíciles en la vida del artista, marcada por las pérdidas de su primera esposa e hija. Además la incertidumbre laboral, sumada a los drásticos efectos de la crisis económica y temor ante la rápida propagación de las epidemias, debieron mantener en continua preocupación al maestro. Por tanto, el panorama vital del joven artista dista mucho de ser halagador.

No obstante, fueron años en que su amistad con el señor don Luis Gómez de Figueroa fue creciendo y estrechándose cada vez más. Este ilustre Caballero

Veinticuatro del concejo municipal obtuvo en 1585 la concesión del patronato de la capilla mayor del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, de religiosas clarisas, privilegio que adquirió gracias a sus atenciones con la comunidad y al compromiso de edificación de la capilla mayor del templo, con su retablo principal y sacristía. La concesión fue otorgada por las monjas del convento, asesoradas por la opinión de fray Pedro de Aguirre²⁰¹, mediante una carta firmada por la abadesa y vicaria donde se informa además que don Luis era “descendiente legitimo por via resta de la illustre señora doña Marina de Villaseca [...] fundadora del dicho convento de Santa Isabel de los Angeles casa iglesia della [...]”²⁰², declarándose por tanto suya la capilla mayor, lo cual le daba derecho a ser dignamente enterrado en ella, heredando dicho privilegio sus sucesores y descendientes.

Es en este momento cuando se reafirma el patronato, haciéndose extensivo a los herederos que poseyeran su casa y mayorazgo. Además de la labra de la capilla mayor, se estableció un compromiso para realizar todos los arreglos que hicieran falta en cualquier momento, afectando a los poseedores del patronato, de modo que el convento siempre se viera atendido en sus necesidades de conservación y mantenimiento²⁰³.

Era condición de don Luis colocar sus escudos de armas en la capilla mayor, retablo, puertas y nave de la iglesia, en cumplimiento a la clausula que informa acerca de su patronazgo, obligándose en el caso de que el convento desapareciera, a reorganizar nuevamente la comunidad, labrar su capilla mayor y sacristía en cantería, y a colocar las armas de los Córdoba y Figueroa como expresión del mecenazgo y vinculación afectiva con el inmueble²⁰⁴.

En esta capilla no se podría enterrar ningún otro difunto que no perteneciera al linaje de la casa. Sin embargo en el caso de darse la circunstancia, el noble o persona interesada debería antes pedir licencia al poseedor del patronato y él decidiría. También

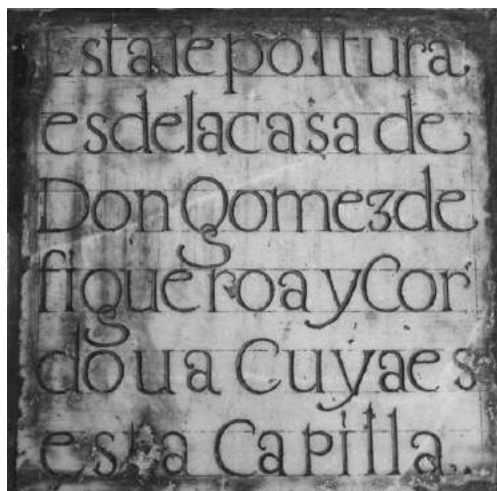
²⁰¹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1585. Oficio 31. Diego Fernández de Molina. 9977-P, fol. 341.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ ESPEJO CALATRAVA, P.: “El patronato de la capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 110 (1986), pp. 179-188.

²⁰⁴ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1585. Oficio 31. Diego Fernández de Molina. 9977-P, fol. 345-354 vto.

era condición de cortesía eximir de dote y alimento a las hijas de los señores patronos interesadas en ingresar en el convento²⁰⁵.



[48] Lápida sepulcral encastrada en el pavimento de acceso a la capilla mayor. Iglesia del ex convento de santa Isabel de los Ángeles, Córdoba.

Bajo esta serie de condiciones, don Luis Gómez de Figueroa obtuvo el patronato sobre dicha capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles; una capilla arruinada y que hubo de reedificar en cantería, confiando su diseño y nueva fábrica a su amigo Juan de Ochoa. Para conmemorar la relación de la familia con el nuevo inmueble, se colocó una lápida sepulcral en mármol con epitafio junto al acceso izquierdo de la capilla.

La relación entre el arquitecto y el Caballero Veinticuatro quedó artísticamente sellada en esta monumental obra del renacimiento cordobés con la que Ochoa logró un grado de equilibrio compositivo y clasicismo a la “manera italiana” digno de mención; obra auténtica y excepcional del último tercio del siglo XVI que influyó en obras posteriores del maestro y de otros canteros que trabajaron en las primeras décadas del seiscientos, durante la denominada transición “protobarroca”.

Desgraciadamente no podemos hablar del origen de la iglesia de la comunidad de Santa Isabel de los Ángeles, debido a la escasez de documentación al respecto, aunque esto no es de extrañar ya que no es el único caso caracterizado por el silencio en cuanto a datos se refiere. Solo podemos apuntar que existió un primitivo templo de limitadas dimensiones dedicado a la Visitación de la Virgen, del cual no tenemos más datos que la referencia de Ramírez de Arellano quien, acerca de él, únicamente señala que quedó en el interior de la actual iglesia²⁰⁶.

²⁰⁵ ESPEJO CALATRAVA, P.: “El patronato de la capilla mayor...”, pp. 179-188.

²⁰⁶ RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*. T. 1. Córdoba, 1873, p. 200.

Tras el estudio de la documentación notarial, podríamos plantear tres fases de edificación centradas exclusivamente en la capilla mayor y su decoración final: la primera data de 1583 y en ella, Ochoa levantó los muros de la capilla desde el pavimento, hasta la altura de los cornisamentos. Una segunda etapa se inició en el año 1587 y se centró en la terminación de las paredes y muros, hasta alcanzar el movimiento de la bóveda. Por último, entre 1644 y 1655, los arquitectos Sebastián Vidal y Bernabé Gómez del Río cubrieron el espacio con la bóveda esquifada que se decoró en sus cuatro paños con cartelas e inscripciones alusivas al IV Señor de Villaseca, don Luis Gómez Fernández de Córdoba, a quien se debió la conclusión de la misma en el año 1660. Lógicamente por razones cronológicas, en nuestro estudio nos centraremos sólo en el análisis de las dos primeras fases, ya que la última sobrepasa nuestra estimación temporal y obedece a una estética diferente.

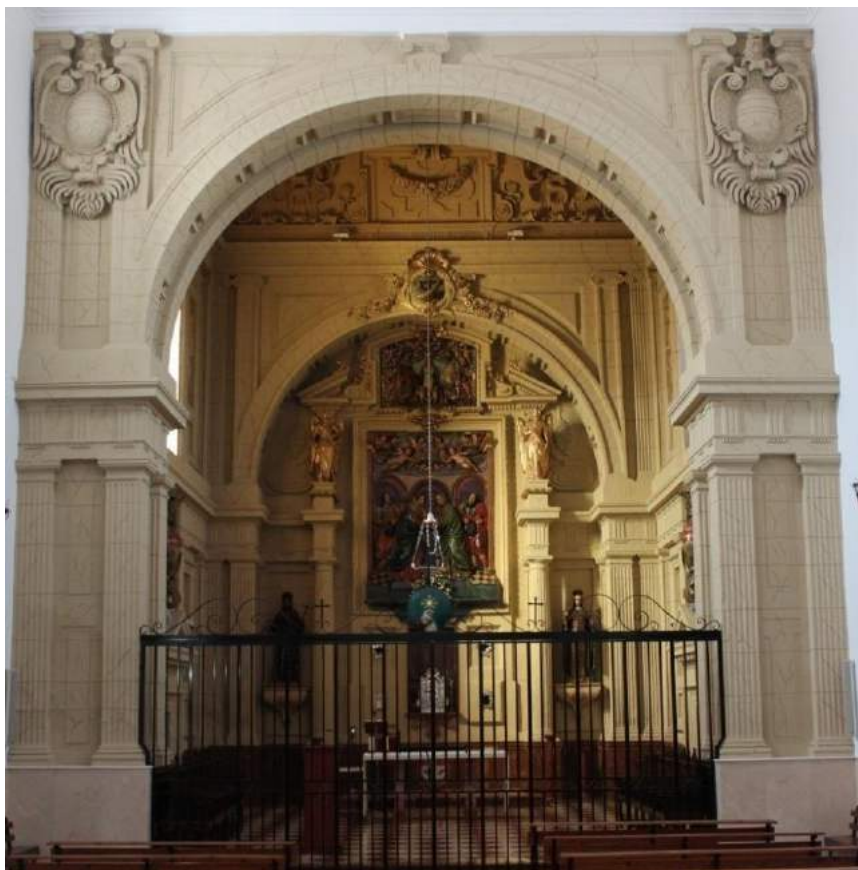
Reunidos don Luis Gómez y Juan de Ochoa para determinar el futuro de la construcción, el maestro quedó profundamente motivado ante la iniciativa del señor de Villaseca y no dudó en aceptar el reto. De este modo, días después, el 10 de julio de 1583 volvieron a reunirse para redactar la escritura de concierto con las principales condiciones de trabajo²⁰⁷. Este fue el primer contacto de don Luis con la fábrica del convento, cuyo objetivo no fue otro que la obtención de un sepulcro en dicha capilla mayor para él y sus descendientes.

Según el contrato de la obra, “agora nuevamente se a comenzado a edificar y edifica la capilla maior [...] y se ha ido continuando la dicha obra y esta jecha gran parte della [...]”²⁰⁸. En estas condiciones se hizo cargo del proyecto Juan de Ochoa, aunque el documento no deja claro su origen, ni quién fue el cantero que trabajó en un primer momento. Afortunadamente el texto delimita claramente la intervención de Ochoa, consistente en levantar toda la obra en cantería, tanto del interior como del exterior, hasta la altura de los cornisamentos, incluyendo la obra del arco toral y del retablo. Para su ejecución, el documento indica además la piedra a utilizar: mármol extraído de las canteras del Lanchar, en el municipio de Cabra, y de la Campiñuela, en la sierra oriental cordobesa. Levantados los muros, Ochoa se comprometió a rematar las cornisas en orden dórico y a trazar el retablo principal. Por último, el contrato también incluyó la terminación de las puertas de la sacristía -comenzadas en la fase anterior-, y

²⁰⁷ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1583. Oficio 26. Pedro Ramírez de León. 11528-P, s/f.

²⁰⁸ *Ibid.*

todo ello por el precio de 600 ducados, a los cuales se les añadieron finalmente dos cahíces de trigo y veinte fanegas de cebada²⁰⁹.



[49] Capilla mayor de la iglesia del ex convento de santa Isabel de los Ángeles, Córdoba. Juan de Ochoa. 1583-87.

²⁰⁹ *Ibid.*



[50] Detalle del cornisamento que separa el primer del segundo cuerpo. Capilla mayor de la iglesia del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, Córdoba. Juan de Ochoa. 1583.



[51] Detalle del intradós del arco toral. Iglesia del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, Córdoba. Juan de Ochoa. 1583.



[52] Escudo de armas de don Luis Gómez de Figueroa sobre la puerta de la sacristía. Iglesia del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, Córdoba. Juan de Ochoa, 1583.

Concluida esta primera fase de la edificación, fray Pedro de Aguirre, encargado por el Ministro Provincial de Granada fray Martín de Ávila, concertó la continuación de la capilla mayor. Para ello don Luis se reunió con las monjas, quienes lo reconocieron descendiente de la fundadora y poseedor, por tanto, del inmueble. De este modo el caballero siguió patrocinando su construcción, asumiendo incluso la obra de la sacristía, por el precio de 12.000 ducados. La propuesta quedó recogida en la carta de concesión del patronato extendida el día 2 de octubre de 1585 ante el escribano Diego Fernández de Molina²¹⁰.

Tres días después, la propuesta fue consultada con fray Pedro de Aguirre y se aceptó el acuerdo de concesión de patronato perpetuo a cambio de la terminación de la capilla, altares y retablo de la misma. El resto del documento queda desgraciadamente oculto para todos, pues aparece con la tinta corrida, lo que hace que no podamos adivinar el fin de la misma.

²¹⁰ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1585. Oficio 31. Diego Fernández de Molina. 9977-P, fols. 345-354 vto.



[53] Escritura de concesión de patronato sobre la capilla mayor del ex-convento de Santa Isabel de los Ángeles, a favor de don Luis Gómez de Figueroa. AHPC. Protocolos Notariales. Oficio 31. Diego Fernández de Molina, 1585, 9977-P, fol. 345.

Como apuntábamos anteriormente, la primitiva iglesia de Santa Isabel de los Ángeles debió ser muy pequeña, siendo en este momento cuando se derribaron ciertas estancias de la primera planta con el objetivo de proporcionar una mayor anchura a la capilla mayor. Finalmente, para que no surgieran dudas de quien podía intervenir en las reparaciones de mantenimiento del convento, se reafirmó que solo podía ser el patrono y sus sucesores en el mayorazgo, los que podrían llevarlas a cabo²¹¹.

Nuevamente en 1587, Juan de Ochoa es citado en la documentación referente a la construcción de la capilla mayor de Santa Isabel de los Ángeles. El día 11 de abril de ese año se redactó una nueva escritura notarial para “acabar de todo punto la capilla maior del monasterio de Santa Isabel de los Angeles desta ciudad de Cordova ques el entierro o patronato del dicho don Luis Gome de Figueroa la qual obra hara desde el estado en que aora esta hasta el movimiento de la bobeda [...]”²¹². El maestro cantero

²¹¹ AGUILAR PRIEGO, R.: “La capilla mayor del convento de santa Isabel de los Ángeles. Pedro Roldán”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 71 (1954), pp. 190-238.

²¹² A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1587. Oficio 31. Diego Fernández de Molina. 9980-P, fols. 357-358vto.

elegido volvió a ser Juan de Ochoa, que se comprometió a terminar de levantar los muros desde las cornisas hasta el inicio del movimiento de la bóveda, dejando cerrado el arco toral y concluyendo la arquitectura del retablo, ya que en lo concerniente a pintura y escultura no se menciona nada en el documento. Esta fase final del proyecto se concertó en 1.000 ducados y 12 meses para abordar los trabajos²¹³.



[54] Hastial oriental. Capilla mayor de la iglesia del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, Córdoba. 1583-1587. Juan de Ochoa.

[55] Cornisamento del segundo cuerpo y arranque de la bóveda (detalle). Capilla mayor de la ex-iglesia conventual de Santa Isabel de los Ángeles, Córdoba. Juan de Ochoa. 1583-1587.



²¹³ *Ibid.*

Acerca de esta etapa de reedificación, hay noticias indirectas en la vida de dos religiosas que fueron testigos del avance de las obras y plasmaron sus experiencias. Una de ellas, sor Marina de Cristo, nos ofrece la visión del coro alto, que quedó hundido, motivo por el cual subía cada tarde al tejado de la nave, para poder contemplar el sagrario. No se da la fecha de este suceso pero, ya que muere en 1600, podemos sospechar que debió ocurrir durante el transcurso de las obras mencionadas. El otro ejemplo lo constituye sor María de San Francisco, en cuya vida se habla del accidente laboral de un oficial desde lo más alto de un andamio, que le causó la inmediata muerte, en el momento en que estaban labrándose las cornisas. Tampoco aquí se ofrece la fecha del fallecimiento, aunque podríamos situarlo en la misma fecha que el anterior testimonio²¹⁴.

Espacialmente Ochoa organizó la capilla sobre una planta cuadrada, resultando - en palabras del profesor Alberto Villar-, el modelo más cúbico y exacto de toda la arquitectura renacentista cordobesa; un espacio abierto por arco toral y decorado en su testero principal con el retablo arquitectónico que alberga los relieves de la Visitación y Coronación de la Virgen, tallados en 1682 por el sevillano Pedro Roldán²¹⁵. A los lados se sitúan las imágenes de Santa Clara y San Francisco de Asís, mientras que en el ático aparecen las esculturas de San Miguel y San Rafael. Finalmente los laterales de la capilla, concebidos como retablos, quedaron articulados en dos alturas y tres calles verticales, semejando la calle central una portada adintelada rematada con frontón partido, con el escudo de los Marqueses de Villaseca en el centro. Los relieves que adornan los muros laterales fueron ejecutados por el escultor Bernabé Gómez del Río en 1655 aproximadamente, tras los trabajos de cubrición de la bóveda mancomunados con Sebastián Vidal. Los de la izquierda representan a San Bartolomé, San Luis, San Juan Evangelista y San Lucas, mientras que los de la derecha se corresponden con San Sebastián, San Roque, San Marcos y San Mateo, cada uno singularizado según su tradicional iconografía. Dicha decoración hagiográfica puso el broche final seiscentista a todo el proceso de construcción de la capilla mayor del convento y con ella, el fin de un largo trabajo dilatado durante más de medio siglo. Sin duda, un final feliz para una obra maestra de la arquitectura del renacimiento en Córdoba donde la elegancia,

²¹⁴ Sobre este tema véase: ESPEJO CALATRAVA, P.: *Estudio histórico-artístico del convento de santa Isabel de los Ángeles de Córdoba* (Memoria de Licenciatura Inédita). Córdoba, 1985.

²¹⁵ VILLAR MOVELLÁN, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en: *Córdoba y su Provincia*, T. III. Córdoba, 1986. p. 229.

equilibrio y gusto clásico son atributos indiscutibles; escenario idóneo para albergar el panteón familiar de los señores de Villaseca o, en términos más personales, un justo y acertado reto profesional con el que Juan de Ochoa homenajeó a su gran amigo y mecenas don Luis Gómez de Figueroa.

5.4. El triunfo de la obra hidráulica: Écija y su Fuente de las Ninfas

A partir de 1580 Juan de Ochoa comenzó a contratar obras de destacado relieve, independizado de cualquier maestro de mayor experiencia, aunque ligado con frecuencia a los trabajos de Hernán Ruiz III. Son obras generalmente concertadas con grandes empresas: cabildos, órdenes religiosas e influyentes mecenas particulares que aportaron prestigio a su trayectoria profesional, precisamente durante estos años de madurez en que el maestro fijó su estilo y lenguaje artístico. Salvo el proyecto que analizaremos en este epígrafe, el resto de la obra de Juan de Ochoa siguió triunfando en la capital cordobesa, ampliando ocasionalmente sus intervenciones a algunos pueblos de la provincia.

Inmediatamente después de la firma del primer contrato en Santa Isabel de los Ángeles, Juan de Ochoa recibió el encargo de viajar a la localidad sevillana de Écija y presentar ante el consistorio un proyecto para solucionar los problemas de abastecimiento de agua, mediante una conducción vía terrestre y la construcción de varias arcas en distintos puntos estratégicos de la ciudad. Éste era un problema que arrastraba Écija desde principios del siglo XVI y que, no habiendo encontrado solución en las propuestas de Mariano Azaro, Juan Barrasa, Gregorio Tirado, Hernán Ruiz II y Francisco de Montalbán, seguía sin resolverse en las últimas décadas de la centuria. No obstante, tras una última inspección del terreno acompañada de un nuevo documento

con condiciones firmadas por Ochoa, el problema del abastecimiento de aguas a la ciudad inició su definitiva solución²¹⁶.

Analizada la situación, Juan de Ochoa hubo de recurrir a aspectos ya formulados por sus predecesores, y a la vez incluyó otros planteamientos inéditos, destacando la construcción de cuatro fuentes en cantería, en otras tantas plazas de la ciudad, entre ellas la Fuente de las Ninfas junto a las casas del consistorio municipal, en la plaza principal²¹⁷. El proyecto también incluyó la construcción de las presas, acueductos y cañerías necesarias para conducir el agua desde el río Genil hasta unos depósitos distribuidores. Con la construcción de las cuatro fuentes, el maestro pretendía garantizar el suministro de agua a los vecinos de las distintas collaciones, al mismo tiempo que servirían de exorno a la Plaza Mayor y a las tres puertas más importantes de la ciudad (Puerta de Palma del Río, Puerta de Osuna y Puerta Cerrada).

Pregonadas las obras con las condiciones formuladas por Juan de Ochoa, los trabajos se remataron en Hernán Ruiz III, iniciándose las primeras intervenciones en febrero de 1584 y con ellas, varios pleitos y demandas judiciales que provocaron el encarcelamiento del arquitecto y posterior cambio en la dirección de las obras. El contrato se firmó en Écija el día 16 de febrero de 1584, en la notaría de Alonso Dávila “el Viejo”, aportando junto a la escritura varios bocetos del propio Ochoa, hoy desaparecidos²¹⁸. No obstante en el Archivo Municipal de Écija se conserva un interesante dibujo fechado en diciembre de 1592; una copia del diseño original del proyecto de Juan de Ochoa donde aparece ilustrada la Fuente de las Ninfas con todos sus elementos compositivos y programa iconográfico. Esta copia fue dibujada por el pintor granadino Simón Martínez para aportarla al expediente de incoación del pleito contra Hernán Ruiz III durante el desarrollo de las obras, interpuesto ante la Real Chancillería de Granada. Según informe de restauración del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, tras su intervención en 2010, aparecieron en él restos de grafito y sanguina utilizados en el encaje del dibujo. También apareció tinta gris en los contornos y, en menor medida, restos de aguada destinados a intensificar los volúmenes y crear las

²¹⁶ FERNÁNDEZ MARTÍN, M. y MORALES, Alfredo J.: “Hernán Ruiz II y el abastecimiento de aguas a Écija” en *Actas del III Congreso de Historia de Écija en la Edad Media y Renacimiento*. Sevilla: Universidad, 1993, pp. 455-468.

²¹⁷ La Fuente de las Ninfas presidió la Plaza de España de Écija desde 1606 hasta 1866, en que hubo de desmantelarse para ajustar el espacio a una reforma urbana emprendida por el Concejo Municipal.

²¹⁸ Archivo Municipal de Écija (A.M.E.). Protocolos Notariales. Alonso Dávila “el Viejo”. 1584, leg. 3.568, s/f.

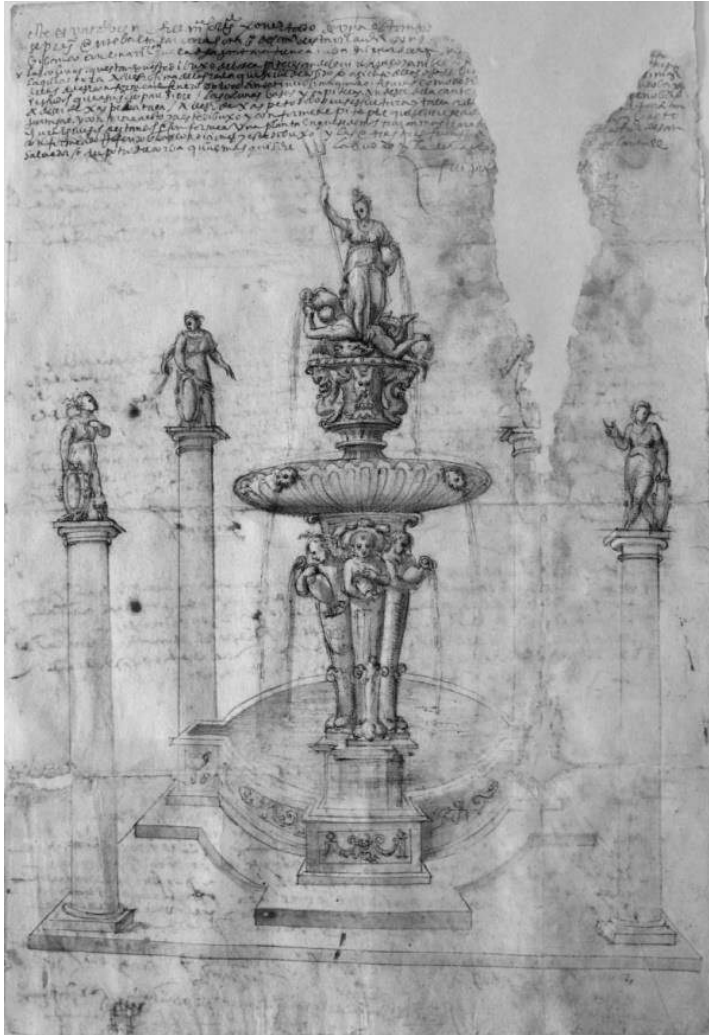
sombras. El dibujo fue realizado sobre un soporte de papel de fabricación artesanal de 422 x 287 mm. y se trata de uno de los documentos más relevantes y testimoniales que custodia el archivo ecijano²¹⁹.

Este dibujo permite además hacernos una idea de cómo debió ser la fuente y cuáles fueron sus principales elementos constructivos y ornamentales. Tras su estudio, se puede afirmar que se trata de una fuente de claro esquema renacentista, compuesta por un amplio mar mixtilíneo en cuyo centro se alza un pilar al que se adosan cuatro figuras portadoras de cántaros. Éstas muestran elementos plásticos de gran tradición clásica, recordando a los característicos *hermes* de las construcciones griegas arcaicas y clásicas. Por encima de sus cabezas se sitúa una taza gallonada sobre la que continúa el pilar, decorándose ahora con mascarones y monstruos, y rematándose con el grupo escultórico donde aparecen la personificación de Écija, el dios Neptuno y delfines. La obra se completó con cuatro columnas toscanas en las esquinas de la plataforma cuadrada y, por último, sobre éstas, cuatro amazonas portadoras de cartelas.

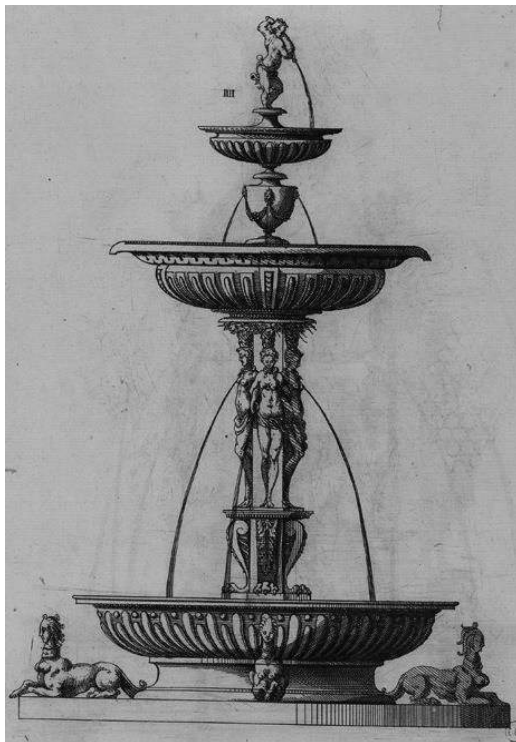
En su composición, esta Fuente de las Ninfas recoge influencias de modelos cronológicamente anteriores, aunque también de obras contemporáneas que remiten a los principales monumentos de la Francia de este momento, donde era muy habitual el uso del mar formado por líneas rectas y curvas, así como el de un gran fuste o pilar central que sirve de eje a la composición, y sobre el que gira todo el aparato decorativo. Estructuralmente, cabría señalar las similitudes que presenta esta Fuente de las Ninfas con algunos grabados del arquitecto francés Jacques Androuet du Cerceau (1510-1584), célebre maestro que, junto a Pierre Lescot, Philibert Delorme y Jean Bullant, introdujeron en el segundo tercio del quinientos la corriente renacentista en el país galo. En concreto, debe indicarse el gran parecido que muestra el esquema de la obra ecijana con los modelos de fuentes recogidos en el *Second Livre d'architecture* del mencionado tratadista francés, editado por André Wechel en París en 1561, muchos de los cuales se conservan en la Biblioteca Nacional parisina y fueron reproducidos, en edición facsímil, por Naomi Miller en 1977²²⁰.

²¹⁹ AA. VV.: *Memoria Anual de actividades del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2011*. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2011, p. 325.

²²⁰ MILLER, N.: *French Renaissance Fountains*. Nueva York, 1977, p. 419.



[56] Diseño de la Fuente de las Ninfas. Simón Martínez, 1592. Écija, Archivo Municipal. Obras y urbanismo. Leg. 832, doc. 1, s/f.



[57] Diseño de fuente renacentista.
Androuet du Cerceau. 1561. Imprenta de
André Wechel. Biblioteca Nacional. París.

Su ubicación frente a las casas consistoriales lógicamente propició la revalorización de la Plaza Mayor, o de España, como espacio simbólico integrado en el nuevo proceso de modernización llevado a cabo en la ciudad a partir de los primeros síntomas humanistas. Mediante una serie de intervenciones puntuales, pero de notable valor simbólico, se produjeron importantes cambios urbanísticos con el objetivo de imprimir una nueva imagen a la ciudad; en otras palabras, convertir la antigua y laberíntica ciudad medieval, en una nueva urbe edificada según los ideales de la cultura humanista.

En el caso de la Fuente de las Ninfas, las dos esculturas principales que remataban su cuerpo superior, aportaron una gran significación al nuevo cambio fisionómico y urbanístico de la Plaza Mayor. La más importante fue concebida como una personificación de la propia ciudad de Écija. Además, desde el punto de vista espacial, al encontrarse situada frente a las casas consistoriales, dicha escultura quedó orientada hacia el sol naciente. Junto a esta imagen principal, había otra segunda que representaba al dios Neptuno, cuya presencia en el conjunto aludía a las aguas del río

Genil, sobre el que se alzaba victoriosa la personificación de la ciudad, portadora de su tridente y de una diadema solar, símbolo del triunfo de Écija frente al problema de su abastecimiento de aguas, ahora felizmente encauzadas y dominadas para evitar las frecuentes inundaciones.

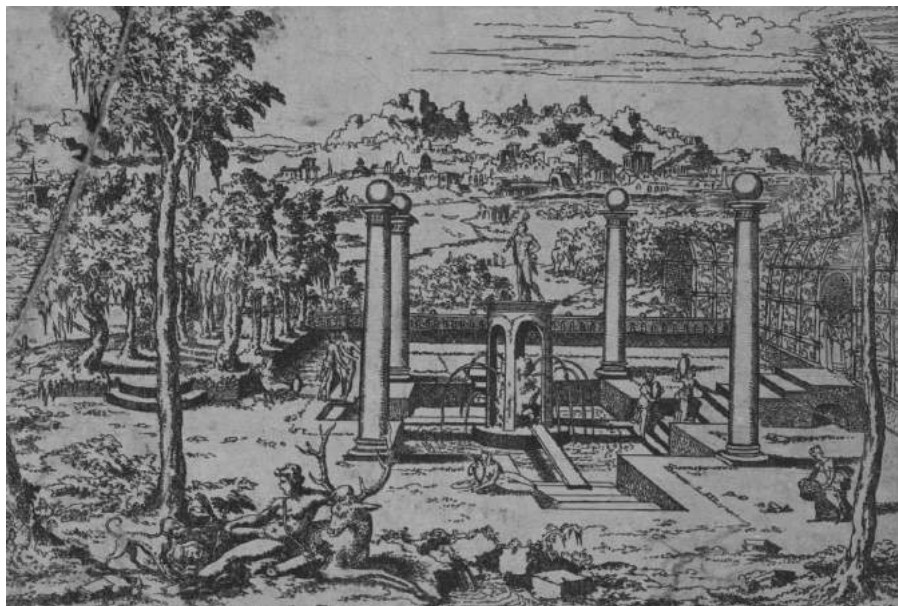
En cuanto a su decoración escultórica, Gerardo García León advirtió en 1989 un gran paralelismo entre la referida personificación de Écija y la *Fe* victoriosa que remata la Giralda de la catedral sevillana. Este parecido no debe resultar extraño, dado el interés que despertó la escultura de hacia 1568 y su proyección en el ambiente artístico de la ciudad, también extensible a los principales municipios y localidades del antiguo reino sevillano²²¹. Por este motivo presentan un destacado *contrapposto*, actitudes y rostros similares y un tímido naturalismo que alcanzaría su máximo desarrollo en las décadas centrales del siglo XVII.

Igualmente, debe anotarse el gran paralelismo evidente entre las dos columnas levantadas en Sevilla en 1574 para sostener las esculturas de Hércules y Julio César, a la entrada de la famosa Alameda de Hércules, y las cuatro columnas erigidas en los ángulos de la Fuente para sostener las figuras de las amazonas²²². Tales elementos, cuya relación con la antigüedad romana es evidente, debieron ser un recurso habitual durante el Renacimiento, como nuevamente demuestra un dibujo de la época conservado en el *Metropolitan Museum* de Nueva York, donde aparecen cuatro columnas flanqueando el estanque de una fuente, atribuido por N. Miller al dibujante francés Leon Davent (act. 1520-1556), gran representante de la Escuela quinientista de Fontainebleau²²³. La distribución espacial y el modo de concebir las columnas presentan grandes semejanzas en ambos casos.

²²¹ GARCÍA LEÓN, G.: “La Fuente de las Ninfas de Écija” en *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 221 (1989), pp. 153-164.

²²² GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables*. T. 3. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1984, p. 240.

²²³ MILLER, N.: *French Renaissance Fountains...* p. 419.



[58] *Paisaje con Diana descansando*. Leon Davent. Circa 1545. Nueva York, *Metropolitan Museum*.

Respecto a las distintas fases constructivas de la fuente ecijana, son muy abundantes las referencias que se han conservado sobre su historia y edificación. La escritura notarial informa sobre la extracción de jaspe de la cantera cordobesa de Carcabuey, destinado a la taza, estanque y columnas. Sin embargo, en cuanto a las esculturas y principales elementos ornamentales, no se especifica el tipo de mármol ni su procedencia, refiriéndose el maestro únicamente a sus representaciones e iconografías, portadoras todas de insignias y escudos, tanto para el caso de la personificación de Écija como para las cuatro ninfas²²⁴.

De todas las condiciones del contrato, resulta de gran interés precisamente la última, donde Ochoa se muestra gran conocedor del panorama artístico andaluz del momento y, en concreto, del terreno escultórico, más allá de su formación como cantero. Coincidiendo con los años en que el escultor jienense Andrés de Ocampo casó con Catalina Ponce -hija de Hernán Ruiz II y de Luisa Díaz-, Ochoa entró en contacto directo con éste mediante vía familiar, a través de su matrimonio con María de Gibaja, por lo que sugiere que sea Ocampo quien se encargara de la talla de las figuras y, sólo

²²⁴ A.M.E. Protocolos Notariales. Alonso Dávila “el Viejo”. 1584, leg. 3.568. s/f.

en caso de no poder llegar a un acuerdo, recurrir a otros escultores importantes de la época como Jerónimo Hernández, Juan Bautista Vázquez, Gaspar Núñez Delgado o Gaspar del Águila, máximos representantes de la escultura andaluza del último tercio del siglo XVI²²⁵. No obstante ninguno de ellos, ni siquiera el primero, intervino en el proyecto, rematándose dicha labor en otro artista de menor fama aunque muy solicitado en pueblos -sobre todo- del sur de la provincia de Córdoba: Alonso González Bailén.

Firmadas estas condiciones, se iniciaron inmediatamente los trabajos de preparación del material y montaje de andamios. La primera noticia relevante sobre el desarrollo de la obra data de marzo de 1585, solo un año después de la extensión del anterior documento. Se trata de la obligación contraída por Hernán Ruiz III y Alonso González Bailén, maestro de cantería vecino de Priego, para la labra de la taza principal. Sin embargo, meses después de la firma del concierto, la labor quedó paralizada ante el encarcelamiento del arquitecto cordobés. Cobra entonces la obra un cierto cambio y, aún siguiendo las instrucciones de Ochoa, el encargo pasó a manos de Francisco Fernández de Medellín, maestro de obras de Écija, quien relevó oficialmente a Hernán Ruiz en junio de 1586. A partir de este momento, y sin conocerse la causa principal, se inició un largo proceso judicial contra Hernán Ruiz III y sus fiadores, que se dilató durante varias décadas. Precisamente tras dictar sentencia, hubieron de ser estos fiadores del maestro cordobés los que financiaran los gastos originados por las obras concertadas, muy poco avanzadas tras abrir el expediente.

Terminada la labra de la taza y preparadas las piezas del estanque, las primeras referencias acerca de las figuras del pilar central aparecen en 1593. Se trata de un pago autorizado al maestro González Bailén, que a la sazón se encargaba de su ejecución. Sin embargo, más allá de esta alusión tan específica, no se han localizado otros datos sobre las restantes figuras y adornos que completaron el programa iconográfico de la fuente, concluida según la documentación municipal para principios de 1606.

Este maestro fue el fundador de una de las principales dinastías cordobesas de canteros en época moderna -los González Bailén-, representante de una temprana especialización en el corte de jaspes y mármoles al abrigo de la riqueza natural de las citadas sierras Subbéticas. La producción de Alonso González se centró

²²⁵ GARCÍA LEÓN, G. y MARTÍN OJEDA, M.: *Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII*. Sevilla, 2019, p. 280.

fundamentalmente en pueblos de la comarca, caso de Cabra, Luque, Lucena y Priego, localidad esta última donde fijó su taller²²⁶. Su labor fue proseguida por su hijo Luis, con taller en Cabra, quien realizó interesantes obras para esta ciudad, así como para la capital cordobesa y también para Sevilla²²⁷.

Tras la aprobación del diseño y firma del contrato, Juan de Ochoa delegó el trabajo en Hernán Ruiz III, ayudado por Alonso González Bailén en las tareas de la talla de las esculturas. A partir de este momento, Ochoa dejó de figurar en la documentación municipal relacionada con la fábrica de la Fuente, sin volver a encontrar nexo de unión entre el maestro y la ciudad sevillana, salvo en un memorial redactado en 1606 en Córdoba, meses después de su fallecimiento, donde su albacea enumera las deudas contraídas por el testador. Entre ellas, Blas de Masavel menciona 400 reales que el artista debía al Concejo de Écija en concepto de una multa interpuesta y aún pendiente de abonar²²⁸. La escritura no detalla la causa de la sanción, desconociéndose por tanto el origen del incidente. No obstante la multa fue saldada a tiempo y se detuvo el proceso de incoación contra el maestro, sin llegar a pleitear ni a abrir expediente judicial a sus herederos.

Nuevamente nos referiremos al dibujo de 1592, ahora para comprobar la fisonomía y lenguaje decorativo de la fuente, pues en él se aprecian el diseño original de Ochoa y las diferencias que finalmente introdujo González Bailén en materia escultórica. En primer lugar, el boceto muestra a las figuras de los *hermes* apoyadas sobre basas en forma de garras animales; no obstante, éstas terminaron adquiriendo aspecto de verdaderas ninfas, recordando las realizadas por Jean Goujon para la parisina Fuente de los Inocentes, de hacia 1555. Este cambio quedó recogido en un auto capitular con fecha de 25 de mayo de 1594, donde se documenta la entrega de cien ducados a González Bailén en concepto de la demasía por la talla final de “las cuatro figuras questan en el pie de la fuente con piernas [...]”²²⁹.

²²⁶ PELÁEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J.: *Priego de Córdoba: guía histórica y artística de la ciudad*. Salamanca, 1979, p. 216.

²²⁷ GALERA ANDREU, P.: “Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento”... p. 354.

²²⁸ A.H.P.C. Protocolos Notariales. Oficio 5. Francisco Rodríguez de la Cruz. 15872-P, pp. 286-288.

²²⁹ A.M.E. Libro 31, fol. 122 vto.



[59] Fuente de los Inocentes, París. Det. de las ninfas. Jean Goujon. Circa 1555.

Otra alteración sustancial en el resultado final de la fuente afectó a las cuatro columnas pensadas para colocar las imágenes de las amazonas, pues posiblemente nunca llegaron a labrarse, por cuanto no existen datos concretos sobre ellas, ni referencias directas o indirectas en las principales descripciones históricas sobre la fuente, entre ellas la más antigua, recogida en la obra *El Diablo Cojuelo* (Luis Vélez de Guevara, 1641), donde el autor se refiere a la obra y destaca sus cuatro amazonas gigantes de alabastro que derraman lanzas de cristal, sin hacer mención a las cuatro columnas que, en caso de poseerlas -dadas sus dimensiones-, seguramente habrían impactado a Vélez de Guevara²³⁰.

Años después, en 1659, el escritor francés François Bertaut visitó Écija y en su diario de viaje hizo referencia a la fuente, situándola en el centro de la Plaza Mayor de la ciudad y destacando en ella dos estatuas marmóreas, sin especificar otros detalles ni

²³⁰ VÉLEZ DE GUEVARA, L.: *El diablo cojuelo*. Edición, prólogo y notas de F. Rodríguez Marín. Madrid: Espasa Calpe, 1969, p. 120.

distribución de las cuatro amazonas, lo que hace pensar que el autor hubo de ver la fuente simplemente de pasada, sin prestar demasiada atención a su fisonomía y decoración²³¹. Nuevamente no se hace referencia a las columnas.

Ahora bien, la mejor descripción de la Fuente de las Ninfas es la que aportó en 1851 Juan M^a Garay y Conde, prestigioso historiador y erudito sevillano que vivió en las décadas centrales del siglo XIX, quien se refiere a ella con los siguientes términos:

“Una hermosa fuente de piedra. Su mar es un gran polígono de nueve varas de diámetro y una de profundidad. Cuatro ninfas de altura más que natural y de buena escultura, que dicen las Amazonas, dan un caño de agua por medio de un cantarillo, y este lindo grupo sostiene un gran tazón de jaspe de una sola pieza, con dos varas y media de diámetro y cuatro caños a su borde. Del centro arranca un bonito pedestal de mármol en forma de jarrón, con medios relieves de rostros alados, que también están preparados para verter agua por cuatro puntos diferentes, sirviendo por último de coronación una estatua de Neptuno [...]. Por lo demás es esta obra un buen monumento artístico y llamaría la atención de todos si llegasen a correr sus diez y seis caños, y se quitara el emplastado de oro y pintura con que se ha oscurecido no poco su mérito. El todo de los grupos de ninfas y estatua de Neptuno se eleva nueve varas sobre la superficie [...]”²³². Palabras que manifiestan la riqueza de la obra y su adecuación a los tiempos.

Solo una década después de que Garay y Conde describiera el estado de la fuente, se inició su proceso de desmontaje como consecuencia de la reforma urbanística emprendida en la Plaza Mayor de la ciudad, promovida por la corporación municipal. A partir de este momento, la historia de la Fuente de las Ninfas quedaría condenada a su desaparición. La decisión ya había sido aprobada y, ante la necesidad de emprender los nuevos trabajos relacionados con las obras urbanas, hubo de dismantelarla para adaptar el espacio a la reforma. Así, en 1866 se procedió a su desmontaje, bajo previo inventario de todas sus piezas y correspondiente tasación. En una relación formulada por el maestro mayor de las obras de Écija, se cita en primer lugar la estatua de Neptuno, seguida de su pedestal, una pieza con cuatro caños, otra de menores dimensiones que servía de base a la anterior, la gran taza, las cuatro ninfas, cuatro marmolillos para los caños y, por último, veintiséis piezas que formaban la estructura del estanque.

Tal y como estaba previsto, la Fuente de las Ninfas quedó desmontada y soterrada bajo el pavimento de la plaza, recuperándose tiempo después algunos de sus

²³¹ BERTAUT, F.: “Diario del viaje a España” en GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar, 1959. T. 2, p. 609.

²³² GARAY Y CONDE, J. M.: *Apuntes histórico-descriptivos de la ciudad de Écija*. Écija: Imprenta Plaza de la Constitución, 1981, p. 437.

principales vestigios, que fueron restaurados y repartidos por diferentes lugares de la ciudad. Este fue el caso de dos de las ninfas, depositadas recientemente en el restaurante “Las Ninfas”, donde decoran uno de sus principales salones para comensales²³³.



[60] Ninfas procedentes de la fuente original. Finales del siglo XVI. Hoy se exhiben como elementos decorativos en el restaurante *Las Ninfas*, Écija, Sevilla.

No todas las piezas corrieron la misma suerte de las ninfas pues, durante el proceso de desmontaje, muchas de ellas quedaron fragmentadas y severamente dañadas. Aquella elegante fuente renacentista diseñada por Juan de Ochoa a finales del siglo XVI dejó de ser un testimonio de época, y se convirtió en un simple recuerdo evocador del pasado humanista de la ciudad ecijana. No obstante, el referido dibujo de 1592 sigue en la actualidad recordando su fisonomía y suscitando un gran interés entre sus vecinos e investigadores.

²³³ Sobre este tema véase: LÓPEZ JIMÉNEZ, C. M.: *Más allá de la ciudad barroca: la morfología urbana de la Écija contemporánea*. Sevilla, 2016, p. 244.

5.5. Toma de contacto con la catedral

Durante los últimos años del siglo XVI el cabildo catedralicio cordobés se hallaba absorbido en la fase final de cubrición y ornamentación del nuevo coro y crucero, tras más de medio siglo de intervenciones y obras en las que participaron numerosos oficiales de cantería dirigidos por Hernán Ruiz I y II. Los últimos pagos a los maestros se extendieron incluso a los primeros años de la centuria siguiente, quedando felizmente inaugurada la nueva fábrica el día 7 de septiembre de 1607, fecha en que el obispo fray Diego de Mardones consagró el monumental espacio litúrgico. No obstante, durante todo el quinientos se sucedieron otras muchas obras de menor envergadura en el templo mayor, algunas de ellas centradas en las principales capillas perimetrales, altares, torre, nuevo sagrario y sala capitular; obras, en definitiva, donde también intervinieron otros maestros de la época y en las cuales quedó inmortalizado el espíritu clásico a expensas de los deseos de los distintos prelados y capitulares.

Fueron años de continuos cambios en las principales canonjías y cargos en el cabildo eclesiástico; de fundaciones de capillas funerarias con las que algunos nobles quisieron manifestar artísticamente su fe; y de numerosos episcopados con destacadas aspiraciones culturales. Fue también una etapa en la que Córdoba -como el resto de la Andalucía Occidental- supo evolucionar estilísticamente, superando algunos elementos retardatarios propios de la tradición local y apostando fuertemente por el cambio de estilo que aportó nuevos aires italianizados y una mayor dependencia de los modelos clásicos.

En la Catedral, la década de 1580 quedó marcada indudablemente por las obras del nuevo y majestuoso sagrario construido en el ángulo suroriental de la antigua mezquita, en la ampliación del háyib Almanzor. A las labores de cantería de Hernán Ruiz III, le siguieron los trabajos ornamentales del italiano César Arbasia (1547-1607), centrados en la obra de las pinturas al fresco de las paredes, muros y hastiales, donde se representaron los principales mártires cordobeses de épocas hispanorroma y medieval,

con inscripciones tomadas del *Documentum Martyriale* de San Eulogio donde se narran sus biografías, virtudes y suplicios²³⁴.

Pero a pesar del boato y simbolismo conferidos al espacio, el serio problema de su escasa iluminación seguía siendo un firme despropósito que amenazaba el prestigio de la capilla. Así se informa en un acta capitular fechado el 11 de julio de 1581 en que los canónigos deliberaron acerca de “una lumbrera que es necesaria hacerse en la nave del Sagrario nuevo que se va labrando y determinaron y mandaron que toda la nave que cae delante del dicho sagrario se haga de muy buena bobeda la qual a de fenecer en los arcos grandes que caen entre la capilla del can. Christoval de Mesa y la del can. Al. Sanchez de Avila y la lumbrera se haga donde mas convenga para la decencia del dicho sagrario [...]”²³⁵. La necesidad de plantear un medio para proporcionar iluminación a la capilla, urgía con especial preocupación para todos los capitulares y artistas que habían trabajado en su construcción, pues corría el riesgo de mostrarse incompleta ante su majestuosidad y relevancia litúrgica.

Esta reunión del 11 de julio de 1581 se centró exclusivamente en la propuesta y estudio de una bóveda con lucernario que actuara de foco de luz al interior del templo e iluminase el acceso a la capilla. Para ello, la obra debía proyectarse justamente en la nave que antecede al Sagrario, con un desarrollo comprendido entre el primer intercolumnio inmediato a la reja de Fernando de Valencia, y los dos grandes arcos que separan las capillas del canónigo Cristóbal de Mesa (capilla Antigua de la Concepción), y la de don Alonso Sánchez de Ávila (capilla de San José). Por tanto, la bóveda debería ocupar los diez primeros intercolumnios de la nave contiguos a la reja, proyecto que finalmente quedó reducido a menos de la mitad, seguramente debido a las dificultades económicas que atravesaba la fábrica catedralicia durante este periodo.

Esta recesión económica ralentizó la fase de proyecto cuatro años más. No obstante, reunido el caudal y retomado de nuevo el proyecto, el obispo don Antonio Mauricio de Pazos designó a Juan de Ochoa para diseñar el encargo y su dirección técnica. Seguramente esta elección de Juan de Ochoa no fuese casual, y se debiera más bien a su afable personalidad y amistad con algunos capitulares. No olvidemos que el

²³⁴ Véase: CÓRDOBA, E. de: *Divi Eulogii cordubensis martyris, doctoris et electi Archiepiscopi toletani opera*. Alcalá de Henares, 1574.

²³⁵ Archivo Catedral Córdoba (en adelante A.C.C.). Actas capitulares, T. 25: julio 1580-julio 1582, fol. 100.

maestro había sido bautizado precisamente en la parroquia de El Sagrario y sus padrinos fueron los canónigos Cristóbal de Mesa y Melchor de Pineda. Además, durante los años en que su padre dirigía las labores de mantenimiento del templo, Ochoa probablemente ya tuviera una primera toma de contacto con la Catedral.

Lamentablemente, la escritura notarial con el concierto del lucernario se halla desaparecida y solo conocemos algunos datos gracias a la información de Rafael Ramírez de Arellano en su artículo de 1900 titulado “Artistas exhumados”, del *Boletín de la sociedad española de excursiones*²³⁶. Allí se informa del notario que redactó el documento, la fecha e incluso su signatura y número de legajo. Rápidamente nos dispusimos a comprobar la existencia de aquella escritura pero, al llegar al folio número 934 vto. del legajo 16169-P -siguiendo indicaciones del autor-, encontramos que el documento había sido recortado del cuaderno y extraído a conciencia, advirtiéndose el corte de la tijera en cada folio. Aún así debemos dejar constancia de la supuesta ubicación física de la escritura, debiéndose hallar inserta en el citado legajo 16169-P de los protocolos notariales correspondientes al oficio cuarto.

Gracias a este artículo de Ramírez de Arellano sabemos que la obra fue contratada el día 17 de julio de 1585, obligándose el arquitecto a realizar el encargo por 400 ducados, más dos cahíces de trigo, y tres meses para finalizar los trabajos. El concierto informa sobre la hechura de un lucernario adornado en sus lados norte y sur con los escudos del obispo Pazos y Figueroa, sostenidos por dos virtudes reclinadas.

El esquema de cubierta proyectado por el maestro es el típico para este tipo de estructuras cuyo objetivo primordial -aparte del decorativo- es iluminar un espacio interior. El diseño consistió en una bóveda de cañón rebajada compartimentada en tres módulos, en correspondencia con los tres intercolumnios en extensión, separados unos de otros por medio de fajas que simulan nervios, sin función estructural. Cada uno de estos tres módulos queda enmarcado, tanto a izquierda como a derecha, por sendos ventanales rectangulares que actúan de punto de interacción de la luz. En sentido opuesto, es decir en dirección norte-sur, aparecen otros tres vanos que decoran el medio punto correspondiente al movimiento de la bóveda. El vano central muestra el escudo con las armas del obispo Pazos sostenido por las virtudes, mientras que los dos laterales

²³⁶ RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1900. pp. 109-117.

son de mayor altura, aunque muestran un menor desarrollo de su volumen. Tanto estos escudos como las virtudes, debieron estar originariamente policromados con frías gamas azules, verdes y algún ocre, a juzgar por los restos de pigmentos localizados en zonas puntuales de sus labras.

De este modo, con doce ventanales distribuidos en grupos de tres, la nave 17 de la antigua sala de oración de la aljama cordobesa quedó labrada y convertida desde 1585, en punto de entrada de luz al nuevo sagrario de la Catedral. Los restantes siete intercolumnios pensados originariamente, se cubrieron años después con bóvedas de cañón lisas, sin ornamentación, separadas unas de otras mediante pequeños arcos fajones enlucidos.

La obra debió llevarse a cabo seriamente dentro del plazo acordado, motivo por el que al año siguiente se registra en las cuentas de fábrica un pago a Juan de Ochoa de los 400 ducados, más los dos cahíces de trigo presupuestados. La referencia es muy concisa, pero no deja lugar a dudas:

“A Juan Ochoa maestro de cantería segun parece por una escriptura quel dicho rreceptor y maestro otorgaron ante Miguel Geronimo escrivano en diez y siete de jullio del año pasado de mill e quinientos y ochenta e cinco parece quel dicho Juan Ochoa se obligo de labrar la nave que de nuevo se a labrado delante del dicho sagrario nuevo por quatrocientos ducados y veintiquatro fanegas de trigo que se le descargan aqui al dicho rreceptor y mostro carta de pago en su libro y del dinero que se tratara en el descargo de maravedis destas quantas [...]”²³⁷.

²³⁷ A.C.C. Cuentas de Fábrica, T. 1: 1570-1609, fol. 4. Junto a los 400 ducados, el documento cita veinticuatro fanegas de trigo y no los dos cahíces que hasta el momento venían registrándose en las partidas. Se trata de expresiones sinónimas que designan la misma proporción pues, según el sistema de métrica castellana, un cahíz equivale a doce fanegas que, al aplicarle el doble, suman las “veintiquatro fanegas”.



[61] Córdoba, Catedral. Lucernario que antecede a la parroquia de El Sagrario. Juan de Ochoa, 1585.



[62] Lucernario (detalle). Juan de Ochoa, 1585.



[63] Vanos del muro norte y virtudes con el escudo del obispo Pazos y Figueroa (det). Juan de Ochoa. 1585.

Terminada la obra, el obispo don Antonio de Pazos logró transformar la oscura entrada al nuevo Sagrario, en un claro e iluminado punto de acceso al *sancta sanctorum* del templo mayor cordobés, inaugurándose el nuevo espacio en los meses finales de 1585. Al año siguiente -según J. Gómez Bravo-, el prelado falleció y en reconocimiento por su implicación en el proyecto y especial devoción hacia el lugar, el cabildo admitió su sepultura en el interior del templo, ante los peldaños del presbiterio, donde puede verse su lápida sepulcral con el epitafio: “D.O.M. Antonius á Pazos, Episcopus Cordubensis cogitans de futura vita, sibi vivens, posuit an. 1586 [...]”²³⁸.

²³⁸ GÓMEZ BRAVO, J. *Op. cit.* p. 530.

5.6. Configuración del nuevo espacio representativo cordobés: la Cárcel y “Pared Blanca” de la Plaza de la Corredera

A lo largo del siglo XVI muchas ciudades españolas fueron testigos de una profunda transformación de su paisaje urbano. Mediante una serie de intervenciones puntuales, pero de notable valor simbólico, se emprendieron importantes cambios en la caótica trama urbana medieval, con el objetivo de imprimir una nueva imagen más moderna. En el caso de Córdoba, la configuración de la Plaza de la Corredera en pleno centro de la collación de San Pedro, vino a constituir el máximo logro urbanístico impulsado por los dirigentes de la ciudad. Concebida como centro comercial y económico, a finales del quinientos esta plaza se rehabilitó también como escenario principal de las más importantes fiestas y reuniones cívicas. El auge comercial y festivo de este espacio hizo concebir al Ayuntamiento la idea de crear allí una explanada mayor para celebraciones oficiales y populares; una plaza dotada de edificios públicos, aunque sin las casas del consistorio, lo que significó una curiosa excepción en el tipo de plazas mayores españolas quinientistas²³⁹.

El aspecto que ofrecía este singular espacio en el siglo XVI fue dado a conocer en 1981 por la historiadora María Yllescas, en su Memoria inédita de Licenciatura²⁴⁰. Según la autora, el trazado de la plaza era trapezoidal: un rectángulo estrechado en su parte inferior, debido a la presencia del Hospital de la Corredera, que cerraba la plaza por aquel sector. La articulación del conjunto era semejante a la que luego ofrecería el modelo de plaza barroca, es decir un lugar cerrado, pensado para ser atravesado diagonalmente, con dos salidas principales: una a la Espartería y la otra a la Plaza de la Almagra, y otras secundarias que comunicaban a la Plaza de las Cañas y a la calle de las Armas.

Este ensanche de la plaza tuvo lugar principalmente por el testero sur, donde se construyó el edificio de la Cárcel y la denominada “Pared Blanca”, para regularizar el espacio y dotarlo de una mejor proporción, más acorde con la nueva mentalidad

²³⁹ BONET CORREA, Antonio: *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*. Barcelona, 1978, p. 35.

²⁴⁰ YLLESCAS ORTIZ, María: *La Plaza de la Corredera de Córdoba*. Memoria Inédita de Licenciatura dirigida por el prof. Alfredo J. Morales. Universidad de Sevilla. 1981.

humanista, que trataba fundamentalmente de potenciar los espacios públicos como consecuencia directa de la importancia del hombre y la vida cotidiana²⁴¹.

De los cuatro testeros que configuraron el espacio, el meridional fue ideado como fachada noble y en él se dispusieron los edificios más representativos: el Mesón de la Romana, el Pósito (granero y almacén de trigo), la Cárcel y la citada “Pared Blanca”, edificios concebidos individualmente, sin unidad estilística, de los cuáles solo lograron sobrevivir al siglo XVII los dos últimos, puesto que el Mesón de la Romana y Pósito fueron derribados y edificadas de nuevo según el estilo dominante de la plaza²⁴².

El edificio de la Cárcel de la Plaza de la Corredera es un caso excepcional dentro del concepto urbano de plaza mayor española, al ser sustituto de las tradicionales casas consistoriales que presidían estos conjuntos civiles desde los siglos XIV y XV. No obstante, según María Dolores Puchol, esta peculiaridad de la plaza de la Corredera fue sin embargo una característica bastante generalizada en el mundo latinoamericano²⁴³. En el caso de Córdoba, la documentación informa además de la existencia dentro de la propia Cárcel de la vivienda del Corregidor, figura clave y máximo representante del poder estatal en la ciudad. Por tanto, la plaza de la Corredera se convirtió en uno de los centros más atractivos de Córdoba a finales del siglo XVI, gracias a la construcción de este edificio en su testero principal.

El origen del edificio se remonta a la década de 1550. Las actas capitulares municipales informan sobre la compra de varias casas que se derribaron para erigir sobre ellas “la nueva carçel y casa del corregidor [...]”²⁴⁴. Al año siguiente, los caballeros veinticuatro del concejo disputaron sobre su emplazamiento y finalmente apostaron por su definitiva edificación en la plaza de la Corredera, junto al edificio del Pósito. Más tarde, en 1559, don Diego de Aguayo solicitó la ejecución de un antiguo proyecto para trasladar la cárcel al nuevo espacio ya designado. Sin embargo el envío de

²⁴¹ NARANJO RAMÍREZ, J. y LÓPEZ ONTIVEROS, A.: *La Plaza de la Corredera de Córdoba: funciones, significado e imagen a través de los siglos*. Córdoba, 2010, p. 32.

²⁴² VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “Esquemas urbanos de la Córdoba renacentista”. En: *Laboratorio de Arte*, 10 (1996), pp. 101-120.

²⁴³ PUCHOL CABALLERO, M. D.: *Urbanismo del Renacimiento en la ciudad de Córdoba*. Córdoba, 1992, p. 110.

²⁴⁴ A.M.C. Actas Capitulares. Año 1550, SF/L 00057, s/f.

la licencia de obra a Felipe II no se tramitó hasta junio de 1573²⁴⁵, lo que retrasó el inicio de la construcción una década más.

En junio de 1584 la obra debía encontrarse ya en buen estado. Sin embargo, ante la falta de presupuesto para su continuación, el concejo envió un memorial a Felipe II solicitando dinero para no detener la construcción. Recibida la solicitud, el monarca respondió con una Real Provisión redactada en Madrid el 20 de agosto de aquel mismo año, autorizando la cantidad de 8.000 ducados para la continuación de las obras²⁴⁶. A partir de este momento, y a lo largo de todo el año de 1585, encontramos numerosas partidas de dinero destinadas a los gastos de construcción y abastecimiento de materiales. Dos años después, en 1587, terminado ya el edificio, los acuerdos capitulares revelan las deudas contraídas por el Ayuntamiento durante el proceso constructivo y su deseo de terminar de pagarlas con la mayor rapidez.

Sin embargo, desconocemos la fecha exacta de la terminación de las obras debido a la desaparición del cuaderno con las actas capitulares de 1586 en el archivo municipal cordobés, pero no cabe duda que hubo de ser durante el transcurso de este año. Además, Ramírez de las Casas-Deza informa que en el año 1586 ya se trasladaron los presos de la antigua cárcel de la calle Comedias al nuevo edificio²⁴⁷.

Se dieron en estos momentos los últimos retoques, se limpió el espacio delantero al edificio y toda la plaza en conjunto, se acondicionaron las rejas e incluso, valga como anécdota, hubo de reparar el día 16 de noviembre unos agujeros “que fizieron varios pressos que dizen que querian salir [...]”²⁴⁸.

Si nos remontamos al origen de todo el proceso, en el acta municipal del día 6 de septiembre de 1585, aparece citado Juan de Ochoa como “sobreevedor de las obras de la carcel, y dize que se a dicho que tiene reçibido mas de lo que merece la obra que faze de la carcel y pide que se mida y se vera que se le deben demas [...]”²⁴⁹. Por tanto, se confirma la hipótesis sobre la autoría del edificio defendida tradicionalmente por Villar

²⁴⁵ GARCÍA CANO, M. I.: *La Córdoba de Felipe II: gestión financiera de un patrimonio municipal e intervención política de una monarquía supranacional*. Vol. 1. Córdoba, 2003, pp. 95-98.

²⁴⁶ PUCHOL CABALLERO, M. D.: *Urbanismo del Renacimiento*... p. 113

²⁴⁷ RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, L. M.: *Anales de la ciudad de Córdoba desde el siglo XIII y año 1236 en que fue conquistada por el Santo Rey D. Fernando hasta el 1850*. Córdoba, 1948, p. 101.

²⁴⁸ PUCHOL CABALLERO, M. D.: *Urbanismo del Renacimiento*... p. 113

²⁴⁹ A.M.C. Actas Capitulares. Año 1585, SF/L-00096, s/f.

Movellán, Yllescas Ortiz y Puchol Caballero, frente a otras atribuciones que relacionaban el edificio con Hernán Ruiz III²⁵⁰.

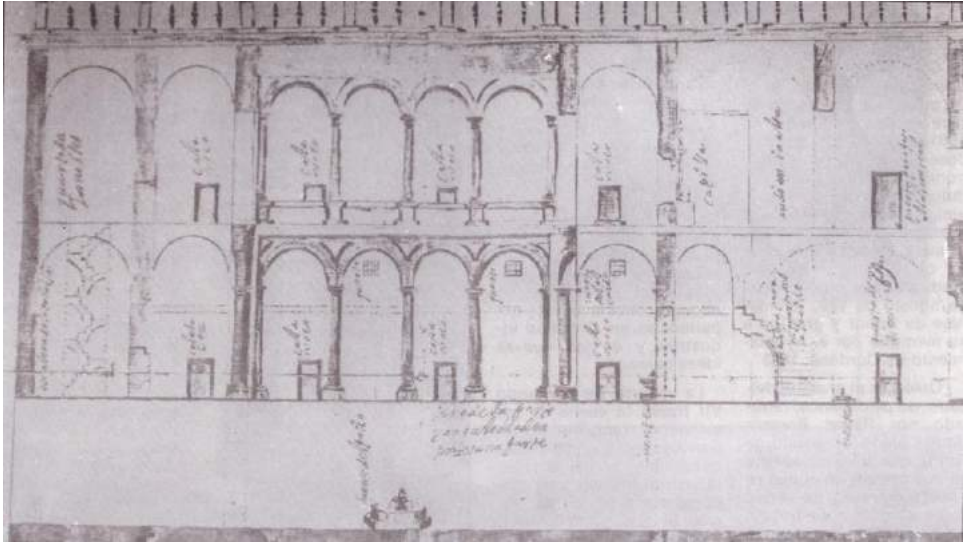
Terminada la obra, en la documentación capitular de 1587, sigue apareciendo Juan de Ochoa en la lista de deudas contraídas por el Ayuntamiento: “Leyose petiçion de Juan Ochoa maestro maior pide se le libre çient ducados que se le restan de los ocho çientos adelantados que se le ofreçieron a cuenta de su salario de los proximos quatro años [...]”²⁵¹.

En cuanto al análisis estilístico del edificio, destacaremos en primer lugar que se trata de un claro exponente del tipo de arquitectura que se dio en Córdoba en las últimas décadas del siglo XVI, especialmente en lo referente a su fachada, compartimentada por las líneas verticales que constituyen las pilastras de los cuerpos, las horizontales del friso de separación y la balaustrada superior.

Su esquema compositivo, aparentemente ordenado y medido, es una característica típica renacentista, así como el empleo de cartelas, óculos y placas decorativas en el segundo cuerpo, todas desaparecidas tras la intervención de 1723. Por tanto, la fachada que actualmente contemplamos no se corresponde con la original diseñada por Ochoa en 1583-84. De hecho, si conociéramos su verdadero aspecto, comprobaríamos que se encuentra muy alterada en nuestros días. Desgraciadamente no poseemos ninguna descripción de la fábrica primitiva, aunque nos ha servido de gran utilidad el dibujo realizado en 1723 por el maestro de obras Jacinto de Hoces y Morales, que reproduce una sección de todo el edificio, incluyendo abundantes citas y anotaciones marginales con algunas aclaraciones. Este valioso documento lo citó por primera vez María Yllescas en 1981 y a ella agradecemos su consulta y reproducción, pues desde hace años se halla en paradero desconocido.

²⁵⁰ VILLAR MOVELLÁN, A.: “Esquemas urbanos de la Córdoba Renacentista”, en: *Laboratorio de Arte*, 10 (1996), pp. 101-120; YLLESCAS ORTIZ, M.: “Evolución urbanística de la Plaza de la Corredera”, en: *Axarquía*, 5 (1982), pp. 159-176; PUCHOL CABALLERO, M. D.: *Urbanismo del Renacimiento en la ciudad de Córdoba*. Córdoba, 1992, p. 114.

²⁵¹ A.M.C. Actas Capitulares. Año 1587, SF/L 00097, s/f.



[64] Sección de la antigua Cárcel, según dibujo de Jacinto de Hoces y Morales, 1723. Fotografía cedida por María Yllescas.

Originariamente se trataba de un edificio de dos plantas rematado por una balaustrada de piedra y un balcón corrido entre los dos pisos. El centro lo ocupaba un gran patio rectangular con una fuente central y en torno al cual se organizaban todas las dependencias a su alrededor. Este patio muestra cuatro arcadas en los lados mayores y tres en los menores, todas de medio punto y sustentadas por columnas toscanas. La mayoría de las habitaciones se destinaron a calabozos, destacando entre todos el comúnmente llamado “de los tormentos”, donde eran conducidos los presos más peligrosos. Coincidiendo con la crujía de la fachada, existían dos salas de audiencias y un cuarto con rejas para las visitas de los presos. El cuarto del alcalde de la cárcel se situaba en un piso intermedio desde donde era fácil dominar y vigilar la situación del patio.

En la planta superior las habitaciones se distribuyeron de la misma manera, existiendo además las destinadas a capilla, audiencia alta, cuarto de nobles y principal, desde la cual se accedía al balcón real. La galería de este segundo piso era abierta y presentaba un tratamiento más complejo, como puede aún apreciarse en la

ornamentación del arranque de los arcos fajones que dividen en tramos la bóveda de cañón de la galería que conecta con la plaza.

La fachada se estructura en tres cuerpos: dos laterales con características muy similares, más el central, donde se advierte un tratamiento especial, al incorporar en la segunda planta el escudo real y el de la ciudad de Córdoba. La planta inferior alberga la puerta principal, con huecos resaltados mediante enmarques y frontones, presentando todo el conjunto una alternancia armónica de huecos y espacios macizos, ya que sobre cada vano se colocaron cartelas y dobles placas rectangulares. Este mismo esquema, aunque de manera más sencilla, se repite en la segunda planta.

Sobre la compartimentación de la fachada, indica Yllescas: “su distribución de vanos es muy simple, presentando la planta baja en su centro una puerta rectangular enmarcada por diversas molduras, realizadas en piedra, y tres vanos a cada lado alternando los más esbeltos, rematados por un pequeño frontón triangular y los menos estilizados, enmarcados con mayor sencillez. Sobre ellos existían unas cartelas de forma rectangular sobre los vanos estilizados y de doble placa rectangular sobre los restantes [...]”²⁵².



[65] Córdoba, Plaza de la Corredera. Edificio de la Cárcel y Casa del Corregidor (fachada). Juan de Ochoa, 1583-86.

²⁵² YLLESCAS ORTÍZ, M.: *La Plaza de la Corredera de Córdoba*. Memoria de Licenciatura Inédita dirigida por el prof. Alfredo J. Morales. Universidad de Sevilla, 1981, p. 37.



[66] Edificio de la Cárcel y Casa del Corregidor.
 Det. de la portada (según aspecto actual). Autor
 del dibujo: Imanol Iparraguirre.

Sin embargo, a partir de 1609, el edificio comenzó a requerir numerosas reparaciones, hecho que resulta extraño si se tiene en cuenta que sólo llevaba 20 años construido. Tal debió ser el deterioro del inmueble que, el día 12 de diciembre de 1628, el consistorio cordobés solicitó dinero a Felipe IV para reparar los pilares internos, que amenazaban desplome²⁵³. Tiempo después de esta reparación, el edificio dejó de servir como cárcel; los presos fueron trasladados al palacio de la Inquisición del Alcázar y quedó convertido en mercado de abastos y vivienda particular. De este modo continúa ofreciendo sus servicios en la actualidad, albergando en su interior el “Mercado de la Corredera”, con numerosos puestos de alimentación, comerciales y artesanías varias.

El lienzo sur de la plaza de la Corredera también albergó, como hemos adelantado, la denominada “Pared Blanca” sobre la que se erigió en el siglo XVII las casas de doña Ana Jacinto de Angulo. Este lienzo de muralla empezó a denominarse “Pared Blanca” por hallarse desde 1570 encalado, sin vanos, puertas ni separaciones en cuerpos ni portadas. Era, por tanto, una pared enorme entera encalada, el telón y

²⁵³ PUCHOL CABALLERO, M. D.: *Urbanismo del Renacimiento...* p. 117.

escenario perfectos para colocar ante ella andamios de madera que permitieran contemplar los actos lúdicos allí celebrados.

En 1612 el cabildo concedió a Francisco Carrasquilla licencia para edificar sobre el solar de la Corredera sus casas, con autorización para abrir ventanas y puertas a la plaza por la “Pared Blanca”, a cambio de ceder al Concejo la primera fila de ventanas para presenciar los actos, incluyendo también el permiso para acceder desde el interior de la vivienda, a dicha primera galería de vanos.

Esta “Pared Blanca” permaneció encalada e intacta hasta 1612 en que Carrasquilla rompió su unidad estilística al abrir una portada en su centro, con ventanas y ajimeces “conforme a la traça y modelo que para ello dio Juan Ochoa maestro maior que fue de las obras de Cordova [...]”²⁵⁴. Es decir, el testero con la “Pared Blanca” quedó articulado según la traza y esquema diseñados por Ochoa en los años finales del quinientos, aunque la obra se ejecutó varias décadas después, terminándose los trabajos hacia mediados de 1615.

Ochoa organizó esta fachada con dos órdenes de ventanas y ajimeces de dos varas de hueco (1'67 metros aproximadamente), con sus mármoles y aparejos. Era condición que estos órdenes de ventanas se conservaran obligatoriamente por los diferentes dueños del inmueble, sin derecho a modificar su aspecto original. Este deseo se manifestó nuevamente en 1683 cuando su propietaria, doña Ana Jacinto de Angulo, se negó a derribar el lienzo para adaptarlo al resto de testeros que configuraron el espacio. Para ello, la dueña se basó en la Real Cédula de Carlos II que contempla su conservación. Desde aquel momento la “Pared Blanca”, con las casas originales de Francisco Carrasquilla, quedó sin igualarse al resto de los lienzos construidos en ese año, como puede apreciarse en la actualidad. En reconocimiento a la oposición de su entonces dueña, comenzaron a denominarse precisamente *Casas de doña Ana Jacinto de Angulo*.

²⁵⁴ A.M.C. Obras y urbanismo/fomento. SF/C 00772-014, s/f.



[67] Testero sur de la Plaza de la Corredera, con las casas de doña Ana Jacinto de Angulo, Córdoba. 1612-15 (con proyecto de Juan de Ochoa de finales del siglo XVI).

En 1617 Juan Rodríguez de Valdelomar compró estas casas a Francisco de Carrasquilla, y más tarde se convirtieron en propiedad de Pedro Jacinto de Angulo. Valdelomar solicitó en 1623 la anulación de la condición de ceder al concejo Municipal el primer orden de ventanas, abriendo incluso un proceso de incoación contra el Consistorio ante la Real Chancillería de Granada. No obstante Jacinto de Angulo aceptó ceder de nuevo el cuerpo de ventanas al concejo y anuló el pleito iniciado por Valdelomar.

En relación a las ventanas y ajimeces, el nuevo dueño manifestó: “las are y an de ser a el mismo pesso y del ancho de las que de presente estan echas en las otras casas que compre del dicho Juan Rodriguez de Valdelomar y a que las aga en la misma forma y si en otra las hiciere la dicha çiudad las haga demoler y fabricar de nuevo [...]”²⁵⁵. Deducimos, por tanto, que la fachada ejecutada por Francisco Carrasquilla en 1612 con diseño de Ochoa, fue respetada por don Pedro Jacinto de Angulo a la hora de completar la arquitectura definitiva de las viviendas, si bien es posible que elevara la altura total

²⁵⁵ *Ibid.*

del conjunto con un cuerpo más de ventanas, puesto que Francisco Carrasquilla erigió dos, coincidiendo de este modo con los actuales tres cuerpos que presenta el testero.



[68] Casas de doña Ana Jacinto de Angulo (detalle de los tres niveles de ventanas y ajimeces), Plaza de la Corredera, Córdoba. 1612-15 (según diseño de Juan de Ochoa de finales del siglo XVI).

Según Yllescas Ortiz, estas casas debieron ser erigidas a partir de 1612. Sin embargo, Puchol Caballero opina que hubo de ser don Pedro Jacinto de Angulo quien edificara las casas a lo largo de todo el testero, según el modelo original, incorporando el orden superior de ventanas con las mismas características de los dos inferiores. Nosotros nos decantamos quizás más por la hipótesis de Puchol Caballero, apoyando la idea de la incorporación del tercer orden de ventanas a los dos existentes, sin alterar la unidad y lenguaje estilísticos del conjunto.

En conclusión, aunque la plaza que conocemos actualmente es en su mayor parte una creación del siglo XVII, podemos afirmar que también experimentó importantes modificaciones durante la segunda mitad del quinientos, como resultado del interés efectivo que en estos momentos y en un ámbito general, se observa en la ciudad: una de las obras urbanísticas más significativas en la Córdoba Moderna que trajo consigo la

institucionalización de un lugar de reunión cívica y de carácter lúdico preexistente; la configuración del nuevo espacio representativo cordobés.

Finalmente destacaremos, una vez más, la diferenciación estilística y cronológica que caracteriza este singular espacio público cordobés, al tratarse de una creación barroca si nos atenemos exclusivamente a su fecha de construcción (siglo XVII), aunque con un lenguaje arquitectónico más próximo a la influencia herreriana del último tercio del siglo XVI. No es por tanto una plaza barroca desde el punto de vista estilístico, ya que obedece a conceptos espaciales renacentistas en cuanto al alzado de algunos de sus edificios. Podría ser barroca por su carácter de plaza cerrada, pero le faltan las vías de penetración y apertura de las típicas plazas del barroco, como ocurre en la mayoría de los exponentes centroeuropeos y algunos latinoamericanos. Afortunadamente la intervención de Juan de Ochoa en el conjunto de la plaza se ha conservado hasta nuestros días, tanto en el caso del edificio de la antigua cárcel como en las casas de doña Ana Jacinto de Angulo, a pesar de sus modificaciones de los últimos siglos; dos interesantes manifestaciones, sencillas y austeras pero de notable elegancia, con las que Ochoa logró contentar a las principales autoridades municipales y extender felizmente su proyección en el ámbito urbanístico de la época.

5.7. Maestro en arquitectura de torres

A lo largo de estos años, que vienen a coincidir con la recuperación de la fuerte crisis emocional del arquitecto, la producción artística de Juan de Ochoa rebosa de actividad. Las obras realizadas entre 1587 y 1592 vienen a ser como un hermoso prelude de la gran sinfonía constructiva que emprenderá en su última década de vida. Asimismo, comenzaron a ser frecuentes sus relaciones con el cabildo municipal, siendo llamado con cierta frecuencia para consultas que le requería el concejo en asuntos relacionados con la conservación de sus propiedades. En respuesta a su trabajo e ingenio a la hora de resolver los problemas planteados, el ayuntamiento cordobés recompensó la

labor del arquitecto con su nombramiento de maestro mayor de obras municipal en 1589.

No obstante desconocemos el día exacto en que tuvo lugar este nombramiento de maestro mayor de obras de la ciudad, aunque sabemos con total certeza que debió ocurrir entre los días 6 y 11 de julio de 1589, pues la primera escritura donde Ochoa figura como “maestro mayor de las obras de Cordova” está fechada en 12 de julio de 1589²⁵⁶, mientras que su última referencia como “maestro cantero” aparece en una carta con fecha de 5 del mismo mes²⁵⁷, solo 7 días antes, lo cual nos hace suponer que dicho nombramiento se llevaría a cabo entre ambas fechas.

También fueron años en los que trabajó intensamente para las obras del Obispado, aún no como maestro mayor de obras de la institución, sino ayudando puntualmente a Hernán Ruiz III en proyectos relacionados con parroquias, templos en pueblos de la Diócesis, comunidades religiosas y otras posesiones de la mesa episcopal. Su nivel de capacitación, personalidad pacífica (frente al aforismo y violenta conducta de Hernán Ruiz III) y, sobre todo, sus acertadas soluciones estereotómicas y versatilidad constructiva, fueron motivos suficientes para obtener más adelante la plaza de maestro mayor de obras del Obispado cordobés.

Pero como en el caso anterior, dada la falta de noticias documentales específicas, desconocemos el momento exacto de este nombramiento, aunque pensamos que debió llevarse a cabo con total seguridad en 1601, durante los meses finales del episcopado de don Francisco de Reinoso y Baeza († 24 de agosto de 1601). Este dato lo hemos analizado tras la lectura de un documento de 1601 facilitado por M. Nieto Cumplido²⁵⁸, donde se resume la visita pastoral del obispo Reinoso a la villa de Santaella y donde aparece Ochoa citado por primera vez con el cargo de “maestro maior de las obras deste obispado”²⁵⁹. Solo unos meses antes, en diciembre de 1600, el arquitecto aparece citado en un documento notarial con el cargo profesional de “maestro maior de las obras de Cordova [...]”²⁶⁰, sin mencionar una posible vinculación con las obras diocesanas, como sí encontramos en otros textos a partir de 1601 conservados en el Archivo

²⁵⁶ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1589. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12404-P, fols. 1159-1160.

²⁵⁷ *Ídem*. Fol. 1152.

²⁵⁸ NIETO CUMPLIDO, Manuel: “La iglesia parroquial de Santaella”, en: AA. VV.: *Santaella: estudios históricos de una villa cordobesa*. Córdoba: Circulo de Labradores, 1986. p. 179.

²⁵⁹ Archivo Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Santaella. Visitas Generales, libro 5º, 1601, s/f.

²⁶⁰ A.H.P.C. Protocolos Notariales, Oficio 2, Gonzalo Fernández de Córdoba, 1600, 10749-P, fol. 695 r.

General del Obispado Cordobés. Por tanto, hemos de suponer que el nombramiento de maestro mayor de las obras del Obispado se llevó a cabo durante el período comprendido entre diciembre de 1600 y agosto de 1601.

Por lo tanto, nos encontramos ante una etapa en la que Ochoa trabajó incesantemente para ambos cabildos; a comienzos de 1589 se hallaba redactando algunos proyectos mancomunados para el consistorio y emitiendo informes de conservación sobre obras episcopales. Pero para mayor fortuna, muy pronto su labor se vió incrementada por una serie de obras que significaron su consagración definitiva en el arte de la cantería moderna. Es en estas obras -tres cerramientos de torres- donde el maestro plasmó sus conocimientos sobre estereotomía y soluciones constructivas aplicadas al cierre de espacios, haciéndolos evolucionar hasta abocarlos al comúnmente denominado “manierismo” que puso fin a la centuria. Nos estamos refiriendo a las torres de las iglesias parroquiales de San Juan Bautista de Hinojosa del Duque y de El Salvador de la localidad de Pedroche, además de un proyecto frustrado de reconstrucción del chapitel de la torre-campanario de la Catedral, del cual se conserva afortunadamente el contrato con la propuesta del arquitecto.

Las dos primeras obras se contrataron el mismo día, 22 de septiembre de 1588, en escrituras independientes redactadas por el notario Diego Fernández de Molina. En el caso de Hinojosa del Duque, su torre responde a un proyecto original ideado por Hernán Ruiz II, a quien se debe la fábrica de sus dos primeros cuerpos²⁶¹. Lamentablemente la desaparición del archivo parroquial en el saqueo de 1936, hace que tengamos que desenvolvemos en el terreno de la comparación estilística para fijar la paternidad del arquitecto sobre la obra, si bien el último cuerpo y su chapitel responden a un lenguaje constructivo diferente, más evolucionado, dinámico e italianizado²⁶².

Se trata de un campanario compuesto por tres cuerpos: el primero es de planta rectangular, y aparece enmarcado en sus lados mayores por cuatro pilastras toscanas que sustentan un entablamento y entre las que se alzan tres vanos para las campanas, en forma de arcos de medio punto el central, y adintelados los laterales, si bien estos últimos se encuentran partidos por un pequeño dintel en el tercio superior, por lo que en realidad, forman dos vanos: cuadrado el alto y rectangular el bajo, dando impresión de

²⁶¹ ROSAS ALCÁNTARA, E.: “Hernán Ruiz II, el miembro clave...”, pp. 26-34.

²⁶² Véase: BANDA Y VARGAS, A. de la: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. Sevilla, 1974.

una serliana con óculos cuadrados. Los lados menores están formados por la continuación angular de las pilastras de esquina de los mayores, abriéndose entre ellos el vano en forma de arco de medio punto. El entablamento es idéntico, destacándose la cornisa en saledizo con barandal sobre la que se alza el siguiente cuerpo, flanqueado en sus esquinas por pirámides puntiagudas alzadas sobre basamentos y rematadas en bolas. Su planta es cuadrada y queda resuelta mediante vanos en forma de arcos de medio punto con pilares que los sustentan²⁶³.



[69] Torre parroquial de San Juan Bautista, Hinojosa del Duque. Hernán Ruíz II y Juan de Ochoa. Segunda mitad del siglo XVI. Autor del dibujo: Imanol Iparraguirre.

²⁶³ *Ídem.* pp. 110-111.

En el documento otorgado el 22 de septiembre de 1588, Juan de Ochoa “se obligo de acabar de todo punto la torre de la yglesia mayor de la villa de la Hinojosa del Obispado de Cordova acabandola por la forma y orden y modelo questa dibuxado en la mitad de un pliego de papel firmado del dicho Juan de Ochoa y rrubricado del presente escrivano [...]”²⁶⁴. La intervención del maestro se presupuestó en 250 ducados, fraccionados en cuatro pagos de 62 y medio cada uno, entregados del siguiente modo: el primero al inicio de las obras; el siguiente, transcurridos los dos primeros meses; el tercero, pasados tres meses desde la segunda entrega; y el último, una vez finalizado el encargo.

El trabajo de Ochoa incluyó una modificación en el remate del segundo cuerpo de Hernán Ruiz II, que consistió en la sustitución de la anterior galería de almenas por una cornisa con medias bolas incrustadas sobre la que dispuso un entablamento en saledizo. De este modo, el arquitecto adaptó el remate de este segundo cuerpo para erigir sobre él, un tercero y último de planta octogonal, cubierto interiormente con bóveda baída y, al exterior, con un elegante chapitel. Tanto la arquitectura del octógono como el sistema de cubrición se ejecutaron en ladrillo, alternando la distribución de cuatro frentes tapiados y otros cuatro abiertos, estos últimos con vanos de medio punto. La utilización de ladrillo en lugar de piedra lógicamente abarató el presupuesto de la obra, si bien únicamente se recurrió a la piedra para detalles decorativos puntuales como las cuatro pirámides con bolas, según el modelo de las mismas diseñadas por Hernán Ruiz II en el cuerpo intermedio.

Finalmente, Ochoa completó su intervención con el chapitel de planta octogonal y cierre cónico, separando sus ocho plementos mediante hiladas bícromas que parten de cada ángulo del octógono y convergen en la cúspide, rematándose a su vez con una base circular horadada que fijó, desde 1754, la cruz y veleta de hierro.

²⁶⁴ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1588. Oficio 31. Diego Fernández de Molina. 9983-P, fols. 325 vto.-328.



[70] Torre parroquial de San Juan Bautista, Hinojosa del Duque. Det. del último cuerpo y chapitel. Juan de Ochoa. 1588-89.



[71] Torre parroquial de San Juan Bautista, Hinojosa del Duque. Det. del interior del último cuerpo. Juan de Ochoa. 1588-89.



[72] Torre parroquial de San Juan Bautista, Hinojosa del Duque. Interior de la bóveda reforzada con tirantes de madera (det.) Juan de Ochoa. 1588-89.

El mismo día de la firma del contrato de Hinojosa del Duque tuvo también lugar, como ya hemos adelantado, el concierto para la terminación de la torre de la iglesia parroquial de El Salvador de Pedroche, encargo que Ochoa hubo de compaginar con los trabajos en la localidad de Hinojosa, lo que probablemente obligaría al maestro a residir fuera del hogar familiar cordobés durante algún tiempo.

La construcción de la torre de Pedroche se inició en el primer tercio del siglo XVI, bajo la dirección de Hernán Ruiz I, utilizándose a partir de 1520 el material procedente de un castillo que existió en época medieval en sus proximidades²⁶⁵. El arquitecto únicamente levantó el primero de los cuatro cuerpos que conforma la estructura y, a su muerte en 1547 -y hasta el año 1558-, su hijo Hernán Ruiz II continuó la obra, debiéndose a éste los dos siguientes cuerpos: el segundo de planta octogonal, donde aparece inscrita la fecha de 1553 en el paño este, y el tercero, que recrea un cuadrado exacto.

²⁶⁵ RANCHAL COBOS, A.: "Iglesia y torre de Pedroche", en: *Revista Omeya*, (11), Córdoba, 1968, s/p.

En su proyecto original, Hernán Ruiz I encontró el medio idóneo para expresar libremente su genial capacidad constructora: cientos de toneladas de granito se sustentarían sobre una única bóveda reforzada por otra lateral²⁶⁶. El primer cuerpo es un poliedro regular de 20 metros de alto por 10 de ancho, y muestra una hornacina de casi 2 metros de alto y aún más elevada, una ventana (llamada “del Reloj”) enmarcada por dos pilastras cajeadas que soportan un entablamento con frontón y acroteras, mientras que en el intradós encontramos óvalos, monstruos de inspiración medieval, ménsulas y una cartela central con la fecha de 1520.

A continuación, en el segundo cuerpo Hernán Ruiz II abrió ventanas en los lados este y oeste del octógono, decoradas con bolas y motivos semiespirales de sencillas labras. Estas ventanas ocupan el tercio inferior del cuerpo y, junto a ellas, en las cuatro esquinas libres sobre la estructura inferior, campean elementos ornamentales cilíndricos con remates cónicos. Interiormente este segundo cuerpo consta de una escalera helicoidal cubierta con una inmensa bóveda sobre la que descansa en su centro la segunda escalera de caracol que asciende hasta el cuarto cuerpo de la torre. Le sigue el tercer cuerpo -el dedicado a campanas-, de planta cuadrada y compuesto por cuatro parejas de vanos de medio punto y, por último, el cerramiento final de Juan de Ochoa.

Cuando Hernán Ruiz II falleció en 1569, la obra aún no se hallaba terminada. Años antes, el concejo municipal y los vecinos de la villa contemplaban con desánimo un parón en su fábrica que únicamente abocaba al abandono y paulatino deterioro. Habían pasado más de cuarenta años desde el inicio de las primeras obras de Hernán Ruiz I y el interés por retomar la edificación parecía, cuanto menos, lejano. Por este motivo los vecinos y feligreses del pueblo dirigieron sus quejas en varias ocasiones al obispo de la ciudad, don Cristóbal de Rojas y Sandoval (1562-1571)²⁶⁷, quien llamó entonces a Hernán Ruiz III para estudiar la posible terminación. El encargo se mancomunó con el cantero Juan Carrasquilla pero nunca llegó a ejecutarse, desconociéndose las causas del giro en la obra aunque es muy probable, una vez más, pensar en la falta de un trato afable por parte del arquitecto hacia la autoridad diocesana. En consecuencia, el proyecto fue replanteado y encomendado esta vez a Juan de Ochoa, quien aceptó el encargo y lo llevó a cabo con rigurosidad.

²⁶⁶ PÉREZ PEINADO, J. I.: *Matriz de las siete villas: evolución histórica de la parroquia de El Salvador de Pedroche*. Córdoba, 2013, p. 175.

²⁶⁷ GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 468.



[73] Torre parroquial de Pedroche. Autor del dibujo: Imanol Iparraguirre.

Sobre el parón que sufrió la obra hasta la incorporación de Juan de Ochoa en 1588 se informa en el Libro de Memorias parroquial: “En esta dicha obra nueva se a echo una torre campanario principal e ha costado muchos dineros a el presente solamente le falta por acabar el remate sera bueno e acertado que se acabase de hacer porque no se pierdan las piedras que estan labradas e se quiebran e reciben muchos daños [...]”²⁶⁸. La preocupación del concejo municipal y del clero local por finalizar las obras de la torre nuevamente llegó a Córdoba, donde el presbítero Juan Pérez Mohedano,

²⁶⁸ Archivo Parroquia de El Salvador (en adelante A.P.S.P.). *Libro de Memorias*, Introducción del Pbro. Sebastián López Talaverano, s/f.

natural de la villa de Pedroche, ejercía como asistente del obispo don Francisco Pacheco (1587-1590)²⁶⁹. Sensibilizado con la causa, el sacerdote animó al prelado a proceder a su terminación y el 3 de junio de 1588, antes de firmar la escritura de contrato, Ochoa ya viajó a Pedroche para inspeccionar la fábrica, estudiar las intervenciones de los arquitectos antecesores y plantear la solución conveniente. Así se recoge en la visita pastoral del año 1588, donde se informa de un descargo de “4.500 maravedises que pago el obrero de la parroquia a Martin Ruiz 2.500 mrs. y a Juan Ochoa 2.000 mrs. porque vinieron a ver la obra de la torre e traça della para que su señoría diere orden como se acabase [...]”²⁷⁰.

Tres meses después, el 22 de septiembre, tras ajustar las condiciones por las que se habría de terminar la torre, Juan de Ochoa se obligó ante notario a construir “el cuerpo de los mojinetes, ventana, cornixa, capitel, muñecos y bola [...]” por el precio de 400 ducados²⁷¹. Para ello Ochoa debía, en primer lugar, labrar la cornisa que separa ambos cuerpos y continuar en cantería el último, de planta circular, compuesto por ocho columnas sobre las que colocó el gran chapitel rematado con bola y una cruz de hierro. Interiormente la cúpula se planteó en ladrillo, como medida para excusar mayores gastos. En cada ángulo de este último cuerpo, el maestro colocó un obelisco sobre base cuadrangular y remate en forma de bola; cuatro en total, citados en el contrato de la obra como “los quatro mojinetes”²⁷², denominación curiosamente aún utilizada por los feligreses y vecinos de la villa.

Era condición del contrato que el arquitecto aportase los materiales: piedra, cal, arena y ladrillo, corriendo por cuenta de la fábrica parroquial únicamente la madera para la preparación del andamiaje y la cruz de hierro del remate²⁷³.

²⁶⁹ GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 530.

²⁷⁰ Archivo General del Obispado (en adelante A.G.O.C.). Visitas Generales: Pedroche, año de 1588, fol. 19.

²⁷¹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1588. Oficio 31. Diego Fernández de Molina. 9983-P, fols. 322 vto.-325.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*



[74] Torre parroquial de El Salvador, Pedroche. Hernán Ruiz I, II y Juan de Ochoa. 1520-1590.

Durante el transcurso de la obra, se habilitó como taller de cantería parte de la actual atarazana del templo, y parte del cementerio anexo entonces a la iglesia. Allí se cortaba la piedra, almacenaban los materiales, guardaban herramientas y se tallaban los sillares, motivo por el que el obrero de la fábrica parroquial pagó en 1589, 595 maravedíes a unos obreros “por limpiar el cementerio que estaba muy sucio de la picadura de la piedra que se a labrado para la torre [...]”²⁷⁴.

La visita pastoral del año siguiente tuvo lugar en los días finales del mes de octubre e incluye una interesante descripción de la fábrica de la torre, en la que se informa del pago de los 400 ducados a Ochoa, a pesar de que “la dicha torre no estaba acavada [...]”²⁷⁵.

²⁷⁴ AGOC. Visitas Generales: Pedroche, año 1589, fol. 17.

²⁷⁵ *Ídem*. Año 1590, fol. 13.

De principios del año 1590 se conserva una petición de Juan de Ochoa dirigida a don Velarde de la Concha, vicario de la villa, solicitando 60 ducados más para finalizar las últimas obras de la torre, petición a la que el sacerdote accedió con la garantía de las casas que el arquitecto poseía en la calle de Santa Quiteria²⁷⁶. Deducimos, por tanto, que la obra debió quedar finalizada en el primer trimestre de 1590.

El resultado fue una elegante obra en cantería en la que empiezan a apuntarse, según palabras del profesor Antonio de la Banda, “los rasgos de una sobriedad tectónica absoluta que, incluso, no cuajaron de modo pleno en la época posterior [...]”²⁷⁷. Palabras que resumen el concepto de arquitectura limpia y poco decorativa del lenguaje de Ochoa, al menos en esta fase de su trayectoria y hasta 1595, en que su estilo comienza a evolucionar hacia un mayor dinamismo en sus elementos estructurales.



[75] Torre parroquial de El Salvador, Pedroche. Último cuerpo y chapitel. Juan de Ochoa, 1588-90.

²⁷⁶ “Mas se le descargan 60 ducados y 9 reales quel dicho licenciado Velarde de la Concha en 19 de henero deste año de 1590 mando al dicho obrero prestase al dicho Juan de Ochoa para gastos en la dicha torre conque el susodicho se obligase ante escribano a los volver a la dicha fabrica para el dia de Navidad fin deste año 90 e hipotecase en paga y seguridad unas casas que tiene en Cordova en la calle de los judios”. En: AGOC. Visitas Generales: Pedroche, año 1590, fol. 13.

²⁷⁷ BANDA Y VARGAS, A. de la: *El arquitecto andaluz...*, p. 107.



[76] Torre parroquial de El Salvador, Pedroche. Interior del último cuerpo circular y movimiento de la bóveda baída del chapitel (det.) Juan de Ochoa. 1588-90.



[77] Torre parroquial de El Salvador, Pedroche. Interior de la bóveda baída del chapitel (det.) Juan de Ochoa, 1588-90.

A finales de 1589, mientras los trabajos en ambas torres seguían su ritmo, Ochoa hubo de redactar urgentemente un informe al cabildo catedralicio formulando una serie de condiciones para la reconstrucción del chapitel y remate de la torre-campanario de la Catedral, destrozados a consecuencia del terremoto ocurrido durante la madrugada del 21 de septiembre de aquel año y que provocó, entre otros destrozos, el desplome de las torres del convento de los Mártires y de la iglesia de la Compañía, y el hundimiento parcial de la bóveda de cañón del templo jesuita.

La visión moderna sobre el acontecimiento que ofrece el cronista L. M. Ramírez de las Casas resulta muy completa, pues narra con detalle cómo se originó el desastre y cuáles fueron sus principales consecuencias:

“El día de San Mateo, 21 de septiembre, por la tarde, después de vísperas, comenzó un viento como sudeste, que trajo una tormenta, aunque no muy fuerte, pero a las diez de la noche comenzó a arrear tanto el viento, que todos se consternaron. Cesó algún tanto, y a las once y cuarto tembló la tierra, cayendo al mismo tiempo piedras tan grandes como nueces y algunas de muchas onzas. Fueron numerosos los casos desgraciados y extraordinarios que ocurrieron en Córdoba, aunque sin que padeciese persona alguna.

Se arruinó el campanario del Convento de los Mártires, que estaba recién hecho. Fue arrancado el chapitel de la torre de la Catedral, que era de madera, y dio con él el viento en una casa frente a la Puerta del Perdón. Se desplomó el campanario del Convento de los Jesuitas con el reloj, y cayendo en la bóveda de la iglesia, la hundió, y cayeron al suelo de la iglesia las campanas, haciendo un hoyo, de donde las sacaron hechas pedazos. Arrancó el huracán muchos árboles, se llevó alminares y arruinó muchas casas.

El granizo arrasó huertas, mató animales domésticos y salvajes, y se graduaron las pérdidas en 300.000 ducados [...] Fue una noche de terror [...]”²⁷⁸.



[78] *Retrato de Luis María Ramírez de las Casas-Deza*. Ventura de los Reyes Corradi, finales del siglo XIX. Sede de la Real Academia, Córdoba.

Al mes siguiente, el 17 de noviembre, Ochoa se reunió con don Luis Fernández de Córdoba, deán de la Catedral, y formuló las condiciones necesarias para iniciar el

²⁷⁸ RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L. M.: *Anales de la ciudad de Córdoba, desde el siglo XIII y año de 1236 en que fue conquistada por el Santo Rey Don Fernando III, hasta el de 1850*. Córdoba, 1948, p. 140.

trabajo de reparación del chapitel, aportando un dibujo con la traza del mismo, trabajo por el que el maestro recibió dos ducados²⁷⁹.

Desde primera hora Ochoa pretendió colocar un remate a *la manera italiana* al viejo alminar de Abd al-Rahmán III. Sin embargo, por razones que aún no terminan de quedar claras, muy pronto un nuevo proyecto de Hernán Ruiz III desplazó el trabajo de Ochoa y lo reemplazó por el actual²⁸⁰.

A pesar de no ejecutarse la obra, ni conservarse el dibujo que hemos mencionado, podemos imaginar y descomponer su estructura dada la minuciosa información redactada en las condiciones del contrato. Así sabemos, en primer lugar, que Ochoa se comprometió a extraer toda la madera de la estructura del chapitel que sobrevivió al temporal, respetando únicamente las cuatro varas de hierro que separaban los pilares, para ser aprovechadas en la nueva pieza, debiendo tallar cuatro columnas en madera de pino de una cuarta de grueso (19 centímetros) en el movimiento del cuerpo del chapitel. Asimismo, se debía labrar un arquivado de una cuarta de ancho y alto en los cuatro lados de la base cuadrada sobre la que se erigiría un cuerpo ochavado, cubierto con pequeña bóveda semiesférica sobre pechinas, que cargaría a su vez un segundo cuerpo circular de media vara de largo. Por último diseñó el remate en forma de chapitel y, sobre éste, la base con el perno para la cruz de hierro fundido.

Dicho arquivado debía llevar labrada una cornisa “por la orden que parece en la traza fortificada en el arquivado y cerco del ochabo [...]”²⁸¹, entallando toda la estructura con tablones superpuestos en las esquinas mediante “limas con quatro clabos de cinta [...]”²⁸², ampliando finalmente su altura de conjunto en media vara más (unos 35 centímetros).

El concierto de la obra incluía también la reparación del *yamur*, es decir la pieza de origen medieval colocada por Abd al-Rahmán III como remate decorativo y protector

²⁷⁹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1589. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12405-P, fols. 2346-2349.

²⁸⁰ CARRILLO CALDERERO, A.: “Del almuédano a la campana: la intervención de Hernán Ruiz III en la torre de la catedral de Córdoba”, en: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 43 (2012), pp. 5-22.

²⁸¹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1589. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12405-P, fols. 2346-2349.

²⁸² *Ibid.*

del antiguo alminar²⁸³. La obra fue arrancada violentamente aquella noche a causa del fuerte viento y colisionó contra el tejado de una de las casas próximas al templo, provocando su destrucción tras el impacto contra el suelo. Informa el documento que se debía “endereçar la barra y desabollar las bolas y rrepararlas de lo que tuvieren y si fuere menester alargar la bara [...]”²⁸⁴. Por último, toda la estructura debía ir recubierta de hoja de hierro estañada y labrada con tachuelas de latón, para mantenerla aislada de descargas eléctricas naturales, debiendo correr todos los materiales por costa del propio maestro²⁸⁵.

No obstante esta propuesta de Juan de Ochoa no debió convencer a la autoridad capitular pues, solo cuatro años después, estando la sede vacante a la espera de don Pedro Portocarrero (1594-1597)²⁸⁶, los canónigos decidieron reemplazar este remate por otro de diferente factura, optando por un proyecto presentado por Hernán Ruiz III compuesto de dos cuerpos decrecientes con una altura total de veinte metros. Pero existiendo dudas acerca de la resistencia de la torre, se hizo venir desde Sevilla al arquitecto Asencio de Maeda, maestro mayor de su catedral, quien dio su opinión al respecto junto a Juan Coronado y al propio Juan de Ochoa.

La propuesta de Hernán Ruiz fue aprobada en cabildo el día 4 de marzo de 1593 por el precio de 1.500 ducados. Sin duda, Juan de Ochoa debió seguir muy de cerca esta obra y, a pesar de la desestimación de su propuesta, contribuyó en la medida de sus conocimientos al proyecto finalmente seleccionado, como queda expresado en el acta capitular del día 4 de julio de 1593:

“Hultimamente parezio conbeniente hazer alguna satisfazion a Juan Ochoa y Juan Coronado maestros desta ciudad por el trabajo y pareceres que an dado en rraçon de la obra de la torre desta Santa Yglesia y así se mando se les diesen a Juan Ochoa seis ducados y a Juan Coronado quatro ducados a sí mismo de la fabrica como los demas que se dieron a Asencio de Maeda [...]”²⁸⁷

²⁸³ Siguiendo el modelo convencional de un yamur, la estructura debió tener un vástago metálico con tres bolas de bronce insertadas, de tamaños decrecientes, terminando en una media luna. Cada bola representaría a los tres profetas más importantes del Islam: Mahoma, Moisés y Jesucristo.

²⁸⁴ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1589. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12405-P, fols. 2346-2349.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 656.

²⁸⁷ A.C.C. Actas Capitulares, T. 30: 1592-1594, fol. 117 vto.

La obra de Hernán Ruiz habría de resultar una composición, según palabras del profesor Alberto Villar, “achaparrada e intencionadamente maciza”²⁸⁸. Ahora bien, se atenía a las alturas y volúmenes de la torre antes de ser intervenida: un cuerpo de campanas y otro para el reloj. El primero muestra cuatro fachadas semejantes con pilastras de orden toscano, una serliana y dos óculos ovalados en los intercolumnios, un esquema que recuerda indudablemente al usado por su padre en las fachadas del crucero y capilla mayor.

No obstante al faltar el obispo Portocarrero, la obra quedó parada, cuando sólo se había concluido este cuerpo, y no se retomó hasta 1616, en tiempos del obispo fray Diego de Mardones²⁸⁹, quien añadió el cuerpo del reloj y la cubierta con bóveda semiesférica decorada con bolas en ladrillo, obra del cantero Juan Sequero de la Matilla, seguramente de acuerdo al proyecto renacentista de Hernán Ruiz III²⁹⁰.

Finalmente, dentro de este apartado en que hemos seleccionado las intervenciones de Juan de Ochoa en torres de la Diócesis, hemos de citar su trabajo en el campanario de la iglesia de San Andrés, en la collación cordobesa del mismo nombre, cuya labor consistió en la redacción de las condiciones para ejecutar el barandal y antepecho del último cuerpo. Las noticias sobre el origen de dicha fábrica y su evolución son muy abundantes²⁹¹.

La documentación notarial reunida en el protocolo del escribano provincial Fernando Damas, informa sobre un concurso convocado el 14 de agosto de 1600 por don Rodrigo Alonso de la Cruz, obrero parroquial de San Andrés, para elegir al maestro cantero ejecutor del proyecto diseñado por Juan de Ochoa. Este concurso fue pregonado durante semanas por Jerónimo Moreno, que “hiço saver lo dicho en el pedimiento y que quien quisiere acer la postura paresciese ante el presente escribano publico [...]”²⁹². Dos fueron los aspirantes que presentaron presupuesto para acometer la obra: Francisco de

²⁸⁸ VILLAR MOVELLÁN, A.: “La arquitectura del quinientos”... p. 226.

²⁸⁹ GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba*... p. 576.

²⁹⁰ CARRILLO CALDERERO, A.: “Del almuédano a la campana...”, pp. 5-22.

²⁹¹ En opinión de los profesores M^a Ángeles Jordano, Fernando Moreno y Mercedes Mudarra, el modelo de la torre se inspiró en el del campanario de la parroquia de san Lorenzo, proyectado hacia 1555 por Hernán Ruiz II. En: JORDANO BARBUDO, M. A., MORENO CUADRO, F. y MUDARRA BARRERO, M.: *Iglesias de la Reconquista: itinerarios y puesta en valor*. Córdoba, 1997, p. 102.

²⁹² A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1600. Oficio 31. Fernando de Damas. 10007-P, fols. 285 vto.-296.

Molina y Pedro Méndez. El obrero parroquial finalmente adjudicaría la obra “a la persona que a menos costa se obligase de cumplirlo [...]”²⁹³.

El 19 de aquel mes, el cantero Francisco de Molina postuló su trabajo a cambio de 3.000 reales. Semanas después Pedro Méndez presentó una oferta de 2.800 reales, reuniendo las mismas condiciones de trabajo formuladas por su opositor. Ante la aparición de Méndez, Molina debió reaccionar y, anticipándose a perder el concurso, volvió a presupuestar la obra, ofreciendo ahora la cantidad de 2.100 reales. Inmediatamente el contrincante volvió a rebajar su cifra y se mostró dispuesto a hacer el trabajo por 2.000 reales²⁹⁴. Comprobamos, pues, cómo el precio de la obra fue devaluándose considerablemente en función de las ofertas y contraofertas planteadas por los aspirantes. Finalmente fue el propio obrero parroquial quien cerró el presupuesto: 1.934 reales.

De este modo, el día 2 de octubre de 1600, el concurso quedó clausurado y el cantero elegido fue Francisco de Molina²⁹⁵. En efecto, la cantidad finalmente estipulada distaba mucho del primer presupuesto presentado por el maestro; en menos de dos meses, el precio disminuyó en 1.066 reales y la única opción del artista era aceptar el encargo ya que, de lo contrario, su adversario no dudaría en asumir la dirección. Tres días después don Cristóbal de Mesa, canónigo y provisor del Obispado, admitió el precio y dio licencia a la fábrica parroquial para iniciar los trabajos.

El documento con las condiciones menciona en varias ocasiones un “divujo”²⁹⁶ hecho por Ochoa y que serviría de modelo a Molina para ejecutar el encargo. Según propuesta de Ochoa, el antepecho debía tener cuatro cuartas y media de alto, más una de grueso, con balaustres labrados de sección circular, molduras y pilastras cuadradas en los cuatro paños de la torre. De este modo Ochoa mantuvo el orden de las pilastras angulares con remates en forma de obeliscos con bolas. Todo el trabajo se ejecutó en cantería, y se reforzó en su intradós con grapas de hierro.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*



[79] Torre parroquial de San Andrés. Último cuerpo de campanas, con antepecho, barandal y chapitel (det.) Juan de Ochoa y Francisco de Molina. 1600.

Las obras se iniciaron el 9 de octubre, obligándose Molina a terminar el encargo en el plazo máximo de tres meses. Según las condiciones pactadas, éste recibió los 1.934 reales del siguiente modo: 334 al inicio del trabajo, y los restantes 1.600 a medida que avanzara la obra, corriendo por su cuenta el costo de materiales, herramientas y andamios²⁹⁷. La fábrica parroquial únicamente cubrió la provisión de madera.

Afortunadamente, hemos podido documentar esta intervención gracias a la información que hemos recopilado en los fondos del Archivo Histórico-Provincial de la ciudad, en respuesta a la falta de documentación sobre el tema en el archivo parroquial de San Andrés, cuyos registros de cuentas de fábrica no mencionan referencias al

²⁹⁷ Archivo Parroquial de San Andrés de Córdoba (A.P.S.A.C). Libros de Cuentas de Fábrica. T. 1: 1601-1618, s/f.

respecto, como tampoco lo hacen con otras muchas obras sucedidas en el templo durante el primer tercio del seiscientos.

No cabe duda, por tanto, que uno de los capítulos más atrayentes de la arquitectura religiosa de Juan de Ochoa se centra en esta serie de intervenciones en torres parroquiales contratadas con distintas fábricas de la diócesis cordobesa, pues es a través de ellas donde el artista fijó con exactitud el léxico que mejor define su particular modo de concebir la arquitectura a la “manera” clásica; obras sencillas pero corporativas de un periodo muy concreto, funcionales y diseñadas con gran genialidad en cada caso, al servicio de la fábrica en cuestión y sus circunstancias; sin duda, obras claves de la arquitectura de Juan de Ochoa que amplían su repertorio artístico y sientan las bases del estilo maduro que desarrollará a partir de 1590, coincidiendo con su momento de mayor prosperidad tanto a nivel personal, como profesional y laboral.

6. Los tiempos de la prosperidad. 1589-1595

Los fallecimientos de María de Gibaja y Francisca de Paula, muy seguidos entre sí, significaron para Juan de Ochoa dos tristes y dolorosas pérdidas. Sin embargo, a pesar del daño emocional, el arquitecto no se estancó profesionalmente; al contrario, su estética se reafirmó en un lenguaje manifestado en soluciones de gran originalidad y supo salir adelante con una intensa trayectoria que acaparó gran parte de los trabajos de finales de siglo. Además, su viudedad no duró mucho y antes de concluir la centuria, contrajo por tercera vez matrimonio. Se inicia, pues, una nueva etapa en la vida del maestro con nuevas y esperanzadoras perspectivas personales y laborales. Las obras de este periodo alcanzaron el más claro exponente del grado de madurez adquirido y de su valentía a la hora de enfrentarse a los planteamientos estéticos de finales del quinientos, combatiendo contra el tradicional clasicismo de mediados del siglo para consolidar la tradicional y comúnmente denominada influencia “manierista”.

6.1. Los nuevos trabajos

La década se inició con un encargo importante que podemos considerar el comienzo de esta nueva etapa profesional: la obra de reparación del azud del Molino de Martos, en la orilla derecha del río Guadalquivir, próximo a la desaparecida Puerta de Martos, de la que terminó recibiendo el topónimo. Hasta 1573 esta presa surtió a numerosos molinos y batanes en ambas orillas del río, convirtiéndose sin duda en la máquina hidráulica cordobesa más importante de los siglos X al XIV.

Tanto el azud, como sus molinos, remontan su existencia a época musulmana, pues narran las crónicas cómo en enero de 1237, meses después de ser reconquistada Córdoba, el Molino de Martos, que ya era el más importante de los enclavados en la ciudad, fue donado por Fernando III a su hermano el Infante don Alfonso, y más tarde, en 1257, Alfonso X lo cedió a la Orden de Calatrava. Como parece imposible que pudiera ser edificado en un plazo tan breve, solo en virtud de este dato cabría suponer su existencia en la Córdoba islámica. A partir del momento de la donación, el Molino

quedó ligado de forma permanente a la citada orden religiosa, a la que siguió perteneciendo hasta la Desamortización de Mendizábal.

Durante los siglos bajomedievales, Martos funcionó exclusivamente como molino harinero y estuvo provisto de cinco piedras de moler que, desde 1237, se conservaron hasta 1550. De hecho, en 1466 aparecen citadas por vez primera y por sus nombres: *Estraceja*, *Alhajueta*, *Tocasalba*, *Godoya* y *Calatrava*. Esto era algo muy habitual, es decir, que cada piedra tuviera su propio nombre con el fin de ser reconocida fácilmente, aunque estos nombres variaran a lo largo del tiempo. Concretamente estos que acabamos de citar se conservaron, al menos, entre 1450 y 1550, fecha de la transformación de las aceñas en molino de regolfo.

Según las investigaciones del profesor Córdoba de la Llave, las aceñas de Martos debieron ser muy parecidas en su fisonomía a las que se han conservado sobre el río Duero, aunque las de Martos debieron mostrar además unos canales con ruedas hidráulicas para encauzar las aguas del río²⁹⁸. Su estructura medieval, integrada por cinco piedras de aceña con sus correspondientes ruedas hidráulicas verticales, fue sustituida entre los años 1550 y 1555 por un nuevo edificio destinado a albergar un número mayor de piedras que serían movidas mediante el nuevo sistema de regolfo, de aprovechamiento hidráulico completamente distinto al empleado en las aceñas y que exigía igualmente la adecuación arquitectónica del molino a un diseño diferente.

Es entonces cuando se construye el actual edificio, al menos la gran nave que incluye las diez piedras de moler, aunque a lo largo de los siglos siguientes la zona situada al fondo del molino y conocida históricamente por el nombre de “los batanes”, sufriera diversas reformas. En 1549 seguían funcionando las aceñas, mientras que en 1555 ya estaba construido y en funcionamiento el nuevo edificio, debiéndose poner en marcha la fábrica en julio de aquel año, fecha en que Hernán Ruiz II y Sebastián de Peñarredonda hicieron entrega a Cristóbal de Guerra y a Martín de Ochoa, de una serie de materiales que tenía en su poder Baltasar de Aguilera, veedor de la obra hasta su fallecimiento unos meses antes²⁹⁹. La presencia de Cristóbal de Guerra y Martín de Ochoa se debe a que fueron los canteros encargados de rematar la obra.

²⁹⁸ CORDOBA DE LA LLAVE, R.: *Los molinos hidráulicos del Guadalquivir en la ciudad de Córdoba: estudio histórico y arquitectónico*. Madrid, 2008. p. 47.

²⁹⁹ *Ibid.*

El nuevo edificio que sustituyó a las antiguas aceñas corresponde justamente al primer tramo de la gran sala abovedada que hoy se conserva, espacio donde van instaladas las ocho primeras piedras de moler. Al fondo de esta sala se siguió conservando la llamada aceña *Godoya*, una única piedra y rueda de las cinco pertenecientes a las antiguas aceñas, que siguió funcionando como aceña harinera hasta 1559. Finalmente cuando fue destruida en 1565 y sustituida por dos nuevas piedras de regolfo, ésta era ya utilizada como batán.

A esta primera gran obra fechada en 1555, siguió una segunda intervención ejecutada diez años después y que se centró en la fábrica de dos nuevas piedras de moler, cinco batanes de paños, un canal y un “entradero para el servicio de los dichos batanes [...]”³⁰⁰, conjunto que debió ser intervenido tiempo después, en 1589, ante su alarmante estado de conservación. La restauración consistió en “el rreparo de la dicha açuda de Martos que va en el ryo de Guadalquivir encargando la dicha obra la messa maestral de Calatraua [...]”. El encargo se adjudicó al cantero Pedro de Molina, quien dio por fiadores a Francisco de Herrera, carpintero; a Alonso Díaz de Córdoba, cantero; a Francisco Muñoz, albañil, y a Juan de Ochoa, formando compañía el día 19 del mismo mes para llevar a cabo la obra por el precio de 3.000 ducados y dos meses y medio para su ejecución³⁰¹. Tras la firma del documento notarial, Herrera y Muñoz renunciaron al contrato y, sólo un día después, se redactó una nueva escritura de compañía entre Díaz de Córdoba, Ochoa y Molina, destinando 1.000 ducados para adquisición de material (madera para los andamios, piedra y cal), y los restantes 2.000 para el trabajo y mano de obra de los maestros³⁰². Finalmente, antes de terminar el plazo de entrega de la obra, los tres maestros pagaron a Rodrigo de Uceda, depositario en Córdoba de la Orden de Calatrava, 1.500 reales que éste había adelantado³⁰³, concluyendo de este modo los trabajos y sus respectivos pagos dentro de los plazos estipulados.

Al año siguiente vuelve a documentarse una obra de cierta envergadura en el conjunto del molino. En esta ocasión, Ochoa y Díaz de Córdoba contrataron la composición del azud que actualmente se halla soterrado por el depósito de materiales

³⁰⁰ *Ídem.* p. 48.

³⁰¹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1589. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12404-P, fols. 932 vto.-935.

³⁰² *Ídem.* fols. 936 vto.-941.

³⁰³ *Ídem.* fol. 1152.

fluviales³⁰⁴. Puede leerse en el documento: “nos obligamos a realizar el batan de la noria y hasta acabar la dicha obra no se desmontare lo que montase porque se va prosigiendo [...] y con ello continuar la dicha obra y avanzar en las dos casas del molino que tambien tenemos a nuestro cargo [...]”³⁰⁵. El azud se dispuso, por tanto, paralelo al paseo fluvial, en dirección sureste, quebrando su trazado para servir de cajero al canal de alimentación del molino y cruzando todo el caudal, desviándose de sureste a suroeste. El encargo quedó fijado en 7.000 ducados, debiéndose dar por terminado para mediados de marzo del año siguiente³⁰⁶. No obstante el pago se retrasó durante años, como demuestra un poder concedido en 1597 por Ochoa al licenciado Rodrigo de la Reguera, autorizándole para cobrar del tesorero Marcos Fúcar una cantidad aún pendiente³⁰⁷. Finalmente la deuda se liquidó en diciembre de 1600, tras la última entrega efectuada por Juan de Artallar, ejecutor de los señores Fúcar³⁰⁸.



[80] Fachada meridional del Molino de Martos. A su derecha se aprecia el depósito de materiales fluviales que arrasó con el azud trazado en 1590 por Juan de Ochoa.

³⁰⁴ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1590. Oficio 9. Pedro Rodríguez de la Cruz. 15114-P, s/f.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1597. Oficio 23. Diego Rodríguez. 12175-P, fols. 1348-1349 vto.

³⁰⁸ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1600. Oficio 21. Diego Clavijo. 12815-P, fols. 799-780.

Tras la firma de los trabajos en el Molino de Martos, Juan de Ochoa contrató la obra en albañilería de unos molinos industriales propiedad de don Bartolomé de Velasco, en la Parada de Alharo. La escritura de concierto se firmó el 12 de julio de 1589 en unión con el maestro albañil Andrés Hernández Guadalupe, y en ella se cita por primera vez a Ochoa con el cargo de “maestro mayor de las obras de Cordova”³⁰⁹. Según informa el texto, los molinos estaban “ya gechos y acavados hasta el suelo y olladero [...] y para que se acaben los toma a su cargo el dicho Juan de Ochoa y Andres Hernandez el qual se obligo de proseguir la obra en el estado en que esta [...]”³¹⁰, debiendo levantar ocho paredes de dos dedos y medio de grueso y tres varas de alto, portada principal de la casa del molinero y cubierta de bóveda de cañón³¹¹, todo en ladrillo por el precio de 300 ducados.

En el plano personal, los contactos entre el maestro y el gran humanista Pablo de Céspedes fueron cada vez más directos, a partir sobre todo de 1590. Aunque hasta este momento no puede hablarse de una relación específica entre ellos, es de suponer que la amistad de ambos databa ya de antiguo. La polifacética personalidad artística de Céspedes no debió pasar inadvertida ante los ojos de Ochoa, más aún cuando les unía un gran objetivo y foco de trabajo donde ambos artistas fijaron sus principales intereses: la Catedral.

Una de las principales noticias documentales que relaciona a los dos personajes tiene su origen en la adquisición en 1590 de 68 botonos de oro que el racionero recibió de don Alonso de Obregón, caballero Veinticuatro, por un importe de 1.008 reales que fueron fiados por Ochoa y el escultor Francisco de Vera³¹². La relevancia del hecho no radica tanto en la deuda contraída en sí, ni tampoco en el número de botones de oro que son la causa de la misma, aunque prueban la diversidad de los quehaceres de Céspedes. Lo interesante de la noticia son los fiadores: Juan de Ochoa y Francisco de Vera, lo que que certifica estos lazos de amistad que el maestro mantuvo con Céspedes y, como puede también deducirse, con Vera³¹³. No obstante, el mismo día de la firma de la

³⁰⁹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1589. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12404-P, fols. 1159-1160.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*

³¹² VALVERDE MADRID, J.: “Juan de Ochoa, el arquitecto...”, pp. 89-93.

³¹³ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1590. Oficio 11. Francisco Martínez de Molina. 14759-P, fols. 24 vto.-26.

escritura de mancomunidad, el escultor renunció a su compromiso, quedando finalmente Ochoa como único veedor del racionero ante la deuda contraída³¹⁴.

Al año siguiente Juan de Ochoa intervino en un proyecto de obra hasta cierto punto excepcional, por cuanto que no volvió a producirse nada semejante a lo largo de su trayectoria. Nos estamos refiriendo a la tasación de los deterioros existentes en las casas y posesiones de la mesa obispal, del tiempo que fue obispo don Francisco Pacheco de Córdoba (1587-1590)³¹⁵, y de su vacante, en virtud de una Real Provisión de 6 de junio de 1591 por la que el maestro, junto a Hernán Ruiz III, Martín Ruiz Ordóñez y Rodrigo de Salcedo, valoraron todos los daños localizados en las distintas propiedades. El nombramiento oficial de los cuatro tasadores se produjo el 15 de julio de 1591, con aprobación del corregidor municipal don Antonio Fernández de Córdoba, y de su hermano don Luis Fernández de Córdoba, deán de la catedral³¹⁶. A la muerte del obispo Pacheco en octubre de 1590, don Luis fue nombrado su albaceas testamentario y, ante la necesidad de ciertos reparos e intervenciones, el deán hubo de nombrar a dos tasadores para acometer el plan de prevención; los otros dos maestros serían nombrados por el ya obispo don Fernando de la Vega. El deán se decantó por Ochoa y por Salcedo, quienes “dixeron que aceptan el dicho nombramiento y juraron ante dios santa Maria y la señal de la cruz que se obligan de haçer en dicha tasacion bien su trabaxo [...]”³¹⁷, mientras que el nuevo prelado nombró a “Hernan Ruiz y a Martin Ruiz Ordoñez maestro de cantería ques su hermano [...]”³¹⁸.

El documento preliminar reproduce la Real Provisión y posterior aprobación, y alerta sobre la necesidad de reparar los daños en los distintos inmuebles: “la dicha dignidad tenia casas principales en la dicha ciudad y fortalezas y heredamientos y don Francisco Pacheco de Cordova obispo que fue del dicho obispado avia dejado las dichas casas fortalezas y heredamientos de la dicha dignidad muy deterioradas y maltratadas que no se podia bibir en ellas sin rrepararse y arreglarse con mucha costa y gasto [...]”³¹⁹.

³¹⁴ *Ídem*. Fols. 26-27.

³¹⁵ GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba*... p. 530.

³¹⁶ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1591. Oficio 7. Diego Martínez. 15326-P, s/f.

³¹⁷ *Ibid*.

³¹⁸ *Ibid*.

³¹⁹ *Ibid*.

Presentadas todas las cláusulas del Real Decreto y justificados los trámites llevados a cabo para su ejecución, el documento nos introduce en el inicio de la prospección, desde los primeros contactos de los maestros con las obras, hasta el fin de sus valoraciones y las cantidades presupuestadas, describiendo minuciosamente cada espacio tasado y sus estados de conservación. A lo largo del plazo de seis días, no correlativos, los maestros fueron redactando los informes y las tasaciones, al tiempo que la dirección obispal se fue haciendo eco de estas intervenciones para conceder las licencias de obras. Cada arquitecto cobró 10 reales diarios, a excepción del quinto día en que, trasladados a la finca de la Alameda del Obispo, el precio aumentó en 5 reales más. Es decir el precio total de cada maestro, por las seis jornadas de trabajo, se fijó en 65 reales³²⁰.

El día 10 de julio tuvo lugar la primera sesión, y en ella presentaron informes de la inspección llevada a cabo en las casas principales frente a la fachada occidental de la Catedral, actual Palacio Episcopal, construidas sobre el antiguo alcázar califal. El texto describe cómo “entraron los dichos tasadores en un apartado pequeño que fue primero de la rreja de la carcel como se entra por la parte y anden de la yglesia y bieron un aposento ques del dicho apartado y los dichos tasadores dijeron que no tiene necesidad de rreparos [...]. Vieron otros aposentos que son del dicho apartado y dixeron que un aposento dellos tiene necesidad de hacer un garfio nuevo rrepararlo de madera y teja y hacerle un gueco a la pared y echarle cintas [...]”³²¹.

El informe de esta visita incluye una serie de recomendaciones respecto al estado de la cárcel “donde estan los (sacerdotes) presos”³²², junto al patio de la actual biblioteca provincial; dos cámaras dispuestas sobre el portal de la misma, paredes circundantes, caballerizas, adarve que conectaba las casas del hospital de San Sebastián con el Alcázar Viejo, y los apartamentos con las cocinas, chimeneas y resto de dependencias de la primera planta; distribución heredada en cierta medida de las intervenciones de época bajomedieval en el conjunto episcopal.

Aunque muchos de los espacios que se estudian fueron proyectados durante el gobierno del obispo don Leopoldo de Austria (1541-1557)³²³, todavía en esta fecha

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*

³²² *Ibid.*

³²³ GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 444.

puede percibirse la impronta de aquellas obras cometidas en el siglo XV y que fueron, sin duda, el germen de la actual edificación.

Tres días después se llevó a cabo la segunda inspección, centrada en las mismas casas, aunque en esta ocasión solamente se visitó el pajar contiguo a las caballerizas y el cuarto llamado de las Almendarías, “que va pendiente con las piezas de la calle hasta dar con la pared de la guerta [...]”³²⁴. El estado de estas dos dependencias no requirió un detallado informe, al mostrar un estado relativamente aceptable.

Más adelante, el 16 de julio, se retomó el trabajo y los maestros “prosiguieron la dicha tasacion [...]”³²⁵. Nuevamente volvieron a visitar el cuarto de las Almendarías y unas segundas caballerizas, con sus pesebres que lindaban con el aposento. También visitaron la vivienda de don Antonio Navarro, secretario del obispo don Fernando de la Vega, y valoraron la necesidad de sustituir las puertas de la casa y abrir vanos. El estado de sus maderas y pavimento también fue descrito en el informe.

Al día siguiente, los maestros volvieron al edificio y estudiaron el estado del tejado de la capilla principal, señalando “questaba rreparado”³²⁶, con lo cual no necesitaba reparación. Inspeccionaron también el portal del apeadero y las pilas del hastial principal; varios corredores; las cuadras altas próximas a las dependencias donde los obispos pasaban las temporadas de invierno y, como dato específico, se documenta una torre colindante al campillo del rey, bastante deteriorada. En este apartado, los maestros apuntaron la urgente necesidad de sustituir el enmaderamiento del “portal de los lagartos”, y revisar sus cubiertas exteriores y sistema de tejado.

Seguidamente visitaron las cuadras bajas, de las que anotaron que “ay necesidad de rreparar las juntas de cantería y rellenarlas de sillares [...]”³²⁷. También se nombran los aposentos “del camarero” y “de la escalerilla”, ambos afectados por el estado ruinoso de sus cubiertas. Por último la visita concluyó con el informe detallado de las huertas, sistemas de conducciones de agua y muros de separación entre las parcelas.

Terminados los trabajos de inspección en el conjunto de las casas principales, los cuatro maestros se desplazaron el día 23 del mismo mes a la hacienda conocida con el

³²⁴ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1591. Oficio 7. Diego Martínez. 15326-P, s/f.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*

nombre de *Alameda del Obispo*, lugar de recreo donde solían pasar las temporadas de verano los prelados cordobeses. Se trata de una casa de campo cuyo solar fue adquirido por la mesa obispal en la Edad Media y que, en tiempos del obispo don Leopoldo de Austria, fue aumentada con un elevado número de hectáreas, reedificada y convertida en una confortable hacienda para disfrute y práctica de la cacería de aves y mamíferos, a la que era muy aficionado don Leopoldo³²⁸. Los diferentes prelados del seiscientos contribuyeron al ennoblecimiento y organización espacial definitiva del conjunto, mediante el cultivo de numerosos árboles frutales, vegetaciones y, especialmente, los jardines de influencia italiana con el laberíntico entrecruzado que antecede la vivienda principal³²⁹.



[81] Vista aérea del jardín laberíntico de la Alameda del Obispo. Córdoba. Siglo XVII.

³²⁸ MOLINA ABELA, M.: “Datos históricos de la finca Alameda del Obispo”. En: *Boletín del Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas*, 38 (1958), pp. 327-337.

³²⁹ RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIERREZ, T.: *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*. Córdoba, 1873-77, p. 1.061.

Según el orden en que se describe la visita, los maestros “fueron a las casas y cavallerizas de la alameda del obispo questa a media legua de la ciudad y ques posesion de la mesa obispal y casa de ocio y casa de las yeguas [...] vieron y entraron en todas las dichas casas cercas y palomar y lo demas que alli estava para hazer la deterioracion de todo ello [...] y hallaron las deterioraciones siguientes”³³⁰. La mayoría de los deterioros se localizaron en zonas muy puntuales de las caballerizas, extendiendo el resto del estudio al gallinero, los pesebres, la capilla, patios, albercas, huerta de la Arruzafilla, dependencias del servicio y atarazanas³³¹. El resultado de la inspección no resultó especialmente alarmante, relacionándose la mayoría de los desperfectos con problemas de falta de fijación en los muros a consecuencia del daño ocasionado por su situación a la intemperie.

Por último, el día 29 de aquel mes los tasadores “fueron a la villa de Jornachuelos Castillo del Toledillo y Casa de los Cabeços donde ay posesiones de la mesa obispal a ver y a tasar la deterioracion de todo ello [...]”³³². Era, efectivamente, el último día de trabajo y los maestros salieron fuera de la ciudad a valorar y dar informe de las posesiones localizadas en otros puntos de la capital. Viajaron en primer lugar a la Venta de la finca de Palma del Río, y hallaron una chimenea en estado ruinoso, los tejados de los distintos aposentos sin tejas en varias de sus hileras y otros desperfectos en las caballerizas, pajares, albercas y muros de las principales huertas. Continuaron la inspección en el Castillo del Toledillo, del cual certificaron que “esta caydo y arruinado de muchos años [...]”³³³ y tasaron su reedificación en más de 30.000 ducados. También entraron en la casa que la mesa obispal poseía en Hornachuelos “la qual esta muy arruinada porque lleva muchos años que no se habita en ella y esta jundida [...]”³³⁴, y tras ella, analizaron un mesón y unas caballerizas que se hallaban en semejante estado de conservación. Finalmente entraron a una posada, también en el mismo municipio y, tras estudiar a fondo sus elementos arquitectónicos y sistemas de cubiertas, la declararon “cayda y arruinada”³³⁵.

El estado en que se hallaban las propiedades obligó a acometer algunas reparaciones con carácter urgente; otras, en cambio, debieron esperar y adecuarse a las

³³⁰ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1591. Oficio 7. Diego Martínez. 15326-P, s/f.

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

posibilidades de las arcas obispaes. Los informes que elaboraron los cuatro maestros recogieron esta situación y, en los textos de sus visitas, hicieron especial hincapié en la necesidad de invertir una importante suma de dinero para paliar los deterioros.

En resumidas cuentas, los bienes inmuebles del Obispado cordobés vivieron a finales del siglo XVI uno de sus momentos álgidos desde el punto de vista patrimonial, ya que se debe a esta intervención -y a la reparación de estos deterioros-, el origen de la intensa labor de conservación que durante siglos ha venido ejerciendo la institución sobre sus posesiones.

Dos años después Juan de Ochoa aparece documentado en la localidad de Priego de Córdoba, trabajando al servicio del concejo municipal y del alcalde mayor del pueblo, don Gaspar Lázaro Fernández, en un proyecto de ingeniería hidráulica. El trabajo consistió en la canalización del caudal del río que nace junto a la conocida Fuente de la Salud, hasta su desembocadura en la Plaza de Andalucía -antigua Puerta del Agua-, donde se encontraba el repartidor principal del municipio que surtía de agua a numerosas fuentes particulares y a pequeños arroyos, conocido popularmente con el nombre de Repartidor de la Padueca.

La noticia se recoge en las actas capitulares conservadas en el archivo municipal de la localidad. Allí se da fe del encargo a Juan de Ochoa y se informa sobre el estado en que se hallaba el proyecto en estos años finales del siglo XVI. El agua se almacenaba en un pilar y era conducida hasta la citada Puerta del Agua a través de un meandro que recorría toda la actual calle del Río, “una de las calles mas señaladas del Reyno [...]”³³⁶, cuyo trazado serpenteante no era más que una consecuencia del sistema de conducción ideado para dicha canalización.

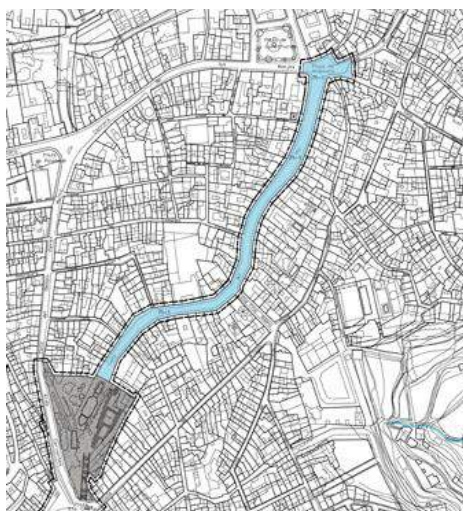
Aunque esta red hidráulica fue muy eficaz durante la primera mitad del siglo XVI, a finales de la centuria hubo de intervenirla y restaurar algunos de sus tramos, pues los pretilos comenzaron a hundirse y el agua empezó a circular por ambos lados de la calle, convirtiéndose en un lugar de cieno e inmundicias con mal olor. El alcalde de la localidad acudió entonces a Juan de Ochoa para estudiar el modo de resolver aquel desastre, de modo que el día 15 de enero de 1592, el arquitecto viajó a Priego y tras comprobar el estado de los pretilos, deterioros y desnivel del río en algunos tramos, dio

³³⁶ Archivo Municipal de Priego de Córdoba (AMPC). Fondo Municipal-Actas Capitulares, leg. 3 (15/01/1592), fol. 283 vto.

las pautas necesarias para renovar el sistema de canalización, trabajo por el que el maestro cobró 3 ducados³³⁷.

Como medida segura para garantizar la resistencia del acueducto, Ochoa aconsejó que las paredes de todos los pretiles se labraran en piedra de toba y la solería en piedra negra extraída de la cantera de Campanillas, en Carcabuey. Las medidas del nuevo canal debían presentar una vara de ancho por cinco cuartas de largo, repitiéndose dichas dimensiones en los tramos afectados hasta completar el trazado completo del río³³⁸.

Finalmente aprobadas las condiciones, el trabajo de la extracción de la piedra, labra y dirección técnica salió a subasta pública y se remató el día 6 de febrero del mismo año en Alonso González Bailén “cantero, veçino desta villa de Priego [...]”³³⁹, a quien ya nos hemos referido en anteriores ocasiones.



[82] Dibujo con la traza urbana de Priego de Córdoba. En color azul se aprecia la extensión de la calle del Río y su desembocadura en la Plaza de Andalucía. En tono sombreado aparece el paraje de la Fuente del Rey.

El nombramiento en 1589 de Juan de Ochoa como maestro mayor de obras del Municipio cordobés, trajo consigo un importante proceso de revitalización urbana que se reflejó en el aumento de obras y la implicación del concejo municipal en la mayoría

³³⁷ *Íbidem.*

³³⁸ *Íbidem.*

³³⁹ *Ídem.* p. 285 r.

de ellas. Entre las obligaciones del cargo estaban, lógicamente, la supervisión y reparación de las propiedades municipales: plazas, murallas, edificios civiles, conducciones de agua, calles, pavimentos, etc. Precisamente en función de su puesto, el concejo encargó en 1593 a Ochoa que “visitase los muros y torres de la ciudad por estar en necesidad de muchos rreparos [...]”³⁴⁰, llevándose a cabo dicha inspección el 18 de junio de aquel año. La visita fue propuesta por don Pedro Zapata de Cárdenas, comendador de los barrios de la Orden de Santiago, y en ella Ochoa fue realizando los informes y tasaciones necesarias, al tiempo que el caballero fue tomando nota de las apreciaciones y concediendo las licencias oportunas. La documentación consultada describe perfectamente la visita; dónde comenzó, qué duración tuvo y qué cantidades se presupuestaron. El maestro comenzó su inspección en la Puerta de Gallegos y concluyó en las inmediaciones de la Puerta del Puente. El trabajo se centró en el análisis técnico y preventivo de las cinco torres albarranas del lienzo de muralla que se extiende desde la citada Puerta de Gallegos, hasta la de Almodóvar, con sus adarves, contrafuertes, matacanes y almenas, revisando también la torre de la Puerta de Sevilla, muros del Alcázar y Puerta del Puente³⁴¹.

Días después se presentó en cabildo los informes elaborados por el maestro y, durante los meses siguientes, se llevaron a cabo las obras de mejora de los deterioros reseñados. En el informe, Juan de Ochoa enumeró los materiales que harían falta para acometer los trabajos, sus cantidades y el número aproximado de peones que se necesitaría. Además de las condiciones, el maestro añadió algunas sugerencias para agilizar las obras y asegurar su buen resultado. Lógicamente los materiales corrieron a cargo de la institución, pero fue Ochoa quien se encargó de su abastecimiento y distribución, así como del control de las distintas cuadrillas de trabajadores³⁴².

Con esta serie de intervenciones en obras municipales, Juan de Ochoa protagonizó uno de los momentos de mayor conciencia patrimonial y conservadora en el Municipio cordobés, a pesar de las dificultades económicas que atravesaba su consistorio como consecuencia de la gran crisis del último tercio de la centuria. La mentalidad moderna del XVI y la influencia de la corriente humanista debieron influir en la propuesta y posterior ejecución de estas obras, con el objetivo de mantener vivo el

³⁴⁰ Archivo Municipal de Córdoba (A.M.C.). Arqueología, murallas de Córdoba, SF/C 00100-005, s/f.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*

espíritu clásico e italianizado en una urbe como Córdoba que, desde siglos atrás, había heredado un gran legado arquitectónico intercultural, presumiblemente testimonial y por tanto, incomparable.

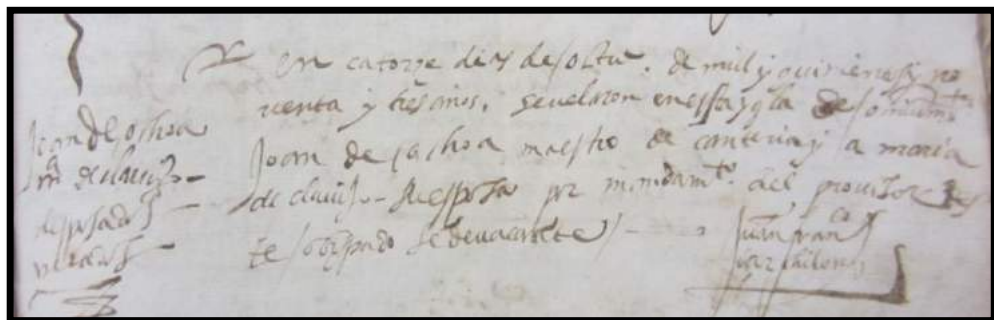
6.2. Últimas nupcias: María de Clavijo

Hasta 1593, fecha en que la figura de Juan de Ochoa adquiere nuevamente entidad familiar, su vida debió desarrollarse por entero en el discreto ambiente de su trabajo y relaciones profesionales. Los años que median entre 1589 y 1593 debieron ser para él una etapa de resurgimiento personal, de formación tanto humana como laboral, al servicio de las obras del concejo municipal y junto a los maestros locales de la Córdoba de finales del quinientos que constituyeron, inevitablemente, su círculo de amigos. Pero en 1593 hay un giro esencial en su vida: su profesión había alcanzado el mayor grado de proyección y sus relaciones sociales en su entorno más cercano, eran cada vez más fructíferas. Ochoa iniciará su nueva andadura con dos acontecimientos personales muy significativos: un tercer y definitivo matrimonio, y el nacimiento y defunción de una nueva hija.

La elegida para contraer matrimonio fue, esta vez, una joven de veinte años llamada María de Clavijo Daza, hija de un mercader de telas -ya difunto-, llamado Rodrigo Alonso de Clavijo, y de Elvira Daza, que fue quien otorgó al arquitecto la carta dotal de su hija el 11 de enero de 1595³⁴³. En este documento Juan de Ochoa aparece ya como “maestro mayor de las obras de la ciudad de Cordova” y se dice vecino de *Omnium Sanctorum*. La dote en cuestión -muebles, ropas y joyas especialmente- ascendía a 80.914 maravedíes, de los cuales 38.050 les fueron entregados en metálico. Por su parte, el maestro declaró haber entregado a su esposa en cantidad de arras, 32.864 maravedíes³⁴⁴.

³⁴³ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1595. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12417-P, fols. 60-62.

³⁴⁴ *Ibid.*



[83] Partida matrimonial de Juan de Ochoa y María de Clavijo. Archivo Parroquial de San Juan y todos los santos, Córdoba. Libro I de matrimonios: 1584-1636, fol. 228 r.

Los esponsales de Ochoa -a la sazón de 39 años- y María de Clavijo se celebraron en la parroquia de *Omnium Sanctorum* el día 14 de octubre de 1593³⁴⁵. Tras la tradicional velación, el matrimonio se instaló en la vivienda del artista, en la plazuela frente a las casas principales de don Luis de Galicia. Allí habitó felizmente la pareja hasta la muerte del maestro en 1606.

Solo un año después de contraer matrimonio, Clavijo dio a luz a una hija a la que pusieron por nombre Elvira, siendo bautizada el 8 de marzo de 1594 en la misma parroquia y apadrinada por don Luis Gómez de Figueroa³⁴⁶. Sin embargo la pequeña falleció muy prematuramente, circunstancia que volvió a afectar al maestro y a contagiar su espíritu paternal de una frustración imborrable, hasta el punto de decidir no volver a concebir nuevos hijos.

La personalidad de la nueva esposa de Ochoa apenas si se deja sentir a lo largo de estos años; ella permanece siempre a la sombra, ayudando, animando a su esposo, pero sin ser nunca protagonista. De hecho se muestra como la excelente compañera, afectuosa y comprensiva que, a la muerte del artista, supo ejecutar las deudas de su difunto marido y cuidar de su anciana suegra hasta el fin de sus días, según petición directa de Ochoa.

³⁴⁵ Archivo Parroquia San Juan y todos los santos de Córdoba (en adelante A.P.S.J.T.D.C.). Libro de matrimonios. 1584-1636. L. I. Fol. 228.

³⁴⁶ A.P.S.J.T.S.C. Libro de bautismos. 1579-1606. L. II. Fol. 137 vto.

Las relaciones entre Juan y María fueron armónicas, cordiales, y estuvieron sazonadas con la permanente presencia de la madre del maestro. Ambos cónyuges revelan una evidente elegancia espiritual: los dos apoyaron en 1600 al joven Luis en su profesión en el convento de la Santísima Trinidad de la ciudad, solicitando ambos ser enterrados en la cripta de dicha iglesia conventual, como se detallará más adelante.

Fueron años de gran actividad para Ochoa pues, además de los encargos en la propia capital, también trabajó fuera de ella, en pueblos de la provincia como Montemayor, La Rambla o Santaella. Lógicamente, este tipo de trabajo exigió de él con cierta frecuencia el desplazamiento hacia el lugar de trabajo, e incluso la obligada residencia temporal por cuestiones de dirección. Posiblemente Clavijo no acompañara a su marido en este tipo de viajes profesionales, pues no parece que las estancias de Ochoa fuera de Córdoba fuesen en exceso largas.

Probablemente la juventud de María hizo que el maestro superara la profunda crisis emocional arrastrada desde el fallecimiento de su primera esposa. Además, el trabajo constante y entrega diaria a sus labores debieron constituir otro importante factor para paliar aquella terrible huella emocional. Por tanto, estos años de nueva vida matrimonial trascurrieron en apacible y tranquila armonía, configurándose un sólido núcleo familiar desintegrado precisamente en 1606 tras la muerte del artista.

6.3. Un cadalso para la causa inquisitorial de 1595

En estos años finales de la centuria, el éxito profesional de Ochoa era cada vez mayor; su nueva esposa y mecenas les animaron a centrarse una vez más en su trabajo y a seguir ampliando su listado de comitentes y promotores. Su arquitectura alcanza entonces el mayor grado de madurez estilística y las obras del último decenio supondrán su definitiva consagración en el terreno de la cantería moderna cordobesa. Precisamente, en 1595, el maestro sorprendió a todos los vecinos de la ciudad por su atractiva aportación a la modalidad de las “arquitecturas efímeras”; manifestaciones de uso temporal ideadas para ennoblecer celebraciones y fiestas de todo tipo

(escenografías, decorados civiles, monumentos conmemorativos, altares, etc.), contribuyendo a la decoración de los principales espacios públicos y a la canalización de las nuevas ideas sobre el medio urbano y la participación social. Sin embargo, pese a su carácter temporal, el origen de estas construcciones se remonta a la cultura antigua - los arcos de triunfo del Imperio Romano por ejemplo-, y fueron muy demandadas en las cortes europeas durante los siglos XVII y XVIII.

Como bien es sabido, una de las celebraciones públicas modernas a las que acudía el pueblo masivamente era el auto de fe, celebrado por los tribunales del Santo Oficio de la Inquisición para ajusticiar a los reos que distaban de la buena conducta moral y religiosidad popular de la época. Éstos eran verdaderas demostraciones del celo y poder de la Iglesia a la hora de conservar la pureza de la fe y mantener constantemente vivo en el pueblo el fervor hacia el catolicismo. En el caso de España, su celebración en cada ciudad solía ser anual, dependiendo en cada caso del número de condenados y gravedad de sus acusaciones³⁴⁷.

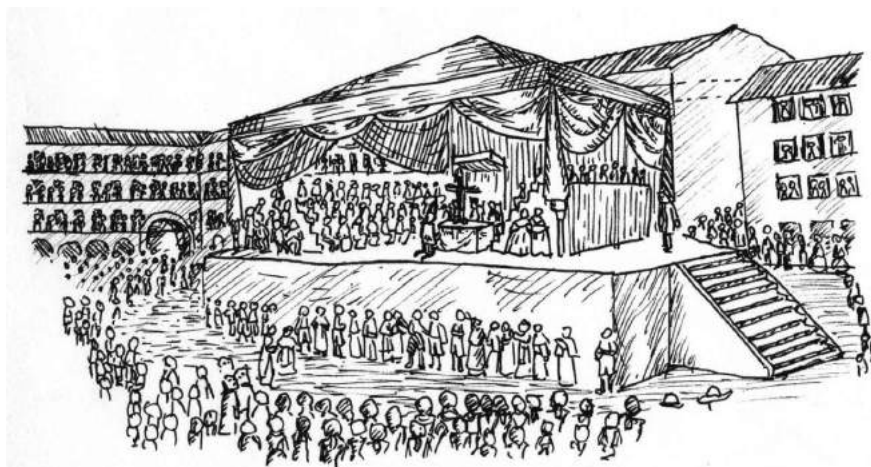
En Córdoba, los primeros autos de fe se llevaron a efecto en el convento de los Santos Mártires y después en algunos otros como el de San Basilio, la Trinidad, Jesús Crucificado y San Pablo; otros en la capilla de San Acacio -dentro de los Alcázares Reales-, donde tenía su sede el Tribunal. Los autos públicos tenían lugar en el interior de la propia catedral y en el exterior de los Alcázares, en el entonces llamado Campillo del Rey, hoy Campo Santo de los Mártires, mientras que los de mayor entidad solían celebrarse en la Plaza de la Corredera³⁴⁸.

Estas exaltaciones de fe no eran otra cosa que un simple acto jurídico donde, en un suntuoso y rico escenario de naturaleza efímera, los jueces hacían pública ofensa de los errores cometidos por los reos, según la mentalidad y modo de proceder de la época. Para ello, se les leía en alta y viva voz sus delitos y penitencias delante de todo el público asistente, que solía ser muy numeroso. Todo ello, ennoblecido con las más aparatosas construcciones erigidas para la ocasión y protocolo cuyo ceremonial estaba perfectamente estudiado para impresionar a la muchedumbre. Era, en definitiva, un multitudinario espectáculo a cielo abierto al que acudían miembros de todos los estamentos sociales para contemplar satisfactorios la condena o penitencias impuestas a

³⁴⁷ GRACIA BOIX, R.: *Autos de fe y causas de la Inquisición de Córdoba*. Córdoba, 1983, p. 148.

³⁴⁸ RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, L. M.: *Indicador cordobés: manual histórico topográfico de la ciudad de Córdoba*. Madrid, 1976. p. 117.

los que repudiaban por ser contrarios a sus ideales religiosos o haberse apartado de las normas de conducta social³⁴⁹.



[84] Dibujo con representación del auto de fe acontecido en 1722 en la plaza de la Corredera, Córdoba. Autora: Ana M^a Chacón Sánchez-Molina. En la imagen puede advertirse el carácter multitudinario del acto y el boato con que se llevaba a cabo, destacando especialmente el cadalso desde donde se hacían públicas las penitencias de los ajusticiados.

Uno de los autos cordobeses mejor documentados tuvo lugar el día 21 de mayo de 1595, celebrado en la Plaza de la Corredera, del que se conserva toda la documentación enviada al Consejo de la Suprema y General Inquisición de Madrid para su información y pertinente aprobación. Entre otros datos, se encuentra la relación sucinta con los procesados para que, a la vista de ella, se autorizara la celebración del auto. La documentación se remitió el 21 de marzo de 1595, y en ella se recoge la cifra de 81 reos condenados a comparecer. Originariamente eran 86 pero, ante el fallecimiento de cinco de ellos, la cifra se redujo a 81. En la documentación remitida, los señores inquisidores de Córdoba solicitaban la celebración del auto en la Corredera el domingo 21 de mayo, coincidiendo con la festividad de la Santísima Trinidad, conscientes de que ello comportaría un mayor gasto al tener que realizar en ella un

³⁴⁹ GRACIA BOIX, R.: “Los autos de fe de la Inquisición”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 54 (1983), pp. 61-82.

cadalso, o escenario, para lo cual adjuntaron un proyecto con el presupuesto detallado de la construcción, según un plano de la misma dibujado por sus autores: Juan de Ochoa y Francisco Coronado³⁵⁰.

Días después, el 4 de abril, los señores inquisidores dieron el visto bueno a la proposición y reivindicaron “que se haia justicia y procurando sea a la menos costa que fuere posible con la autoridad y decencia que rrequeria el acontecimiento [...]”³⁵¹. Según las reglas protocolarias en estos casos, algunos días más tarde, se puso en conocimiento del pueblo el acontecimiento, con pregones acompañados al son de trompetas, atabales y chirimías por las principales calles y plazas de cada barrio: San Pablo, San Andrés, Plaza de la Almagra, la Corredera, el Potro, San Pedro, Puerta Nueva, Plaza de la Magdalena, Realejo, San Lorenzo, San Agustín, La Fuenseca, San Salvador, las Tendillas, San Nicolás, Puerta de Gallegos, *Omnium Sanctorum*, San Juan, Puerta de Santa Catalina, Campo Santo de los Mártires y vuelta a los Reales Alcázares, llevando delante y detrás una masa de revoltosos y saltarines niños que gritaban y aplaudían al finalizar cada pregón³⁵².

De igual modo también se pregonó públicamente la construcción del cadalso, para que pudieran licitar a la baja los maestros carpinteros que así lo desearan, adjudicándose al mejor postor y de más garantía, aunque en estos casos no había posibilidad de engaños ni demoras, porque en tal caso serían acusados de cómplices de los reos e inmediatamente entrarían en prisión.

Según su habitual emplazamiento en el conjunto de la Corredera, el cadalso debió estar adosado a la fachada principal del edificio de la cárcel y vivienda del corregidor. La cabecera del catafalco estaría reservada para los señores inquisidores y el fiscal, probablemente bajo un suntuoso dosel de terciopelo carmesí decorado con flecos dorados, según la moda textil de la época. En las gradas inferiores se colocaba el cabildo de la catedral y los consultores que deliberaban ciertos aspectos y actuaciones, con un espacio libre de circulación y colocación de bufetes de los secretarios. En un

³⁵⁰ Afortunadamente este dibujo se ha conservado intacto entre los fondos del Archivo Histórico Nacional. No obstante, la mayoría de los dibujos de Ochoa no corrieron esta misma suerte y han ido desapareciendo paulatinamente debido a dos causas fundamentales: la orden de Felipe II de hacia 1570 de reunir todos los dibujos arquitectónicos del territorio peninsular, para su exposición en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial; y el incendio del Alcázar de Granada de 1890 que arrasó con su rica colección de dibujos sobre arquitectura.

³⁵¹ Archivo Histórico Nacional (en adelante A.H.N.). Inquisición, MPD 90. Fol. 2 r. y vto.

³⁵² GRACIA BOIX, R.: *Autos de fe y causas...* pp. 451-460.

nivel inferior había otras gradas reservadas para las órdenes religiosas masculinas y otros cargos eclesiásticos, según se informa en la escritura con las condiciones de trabajo firmadas por Ochoa³⁵³.

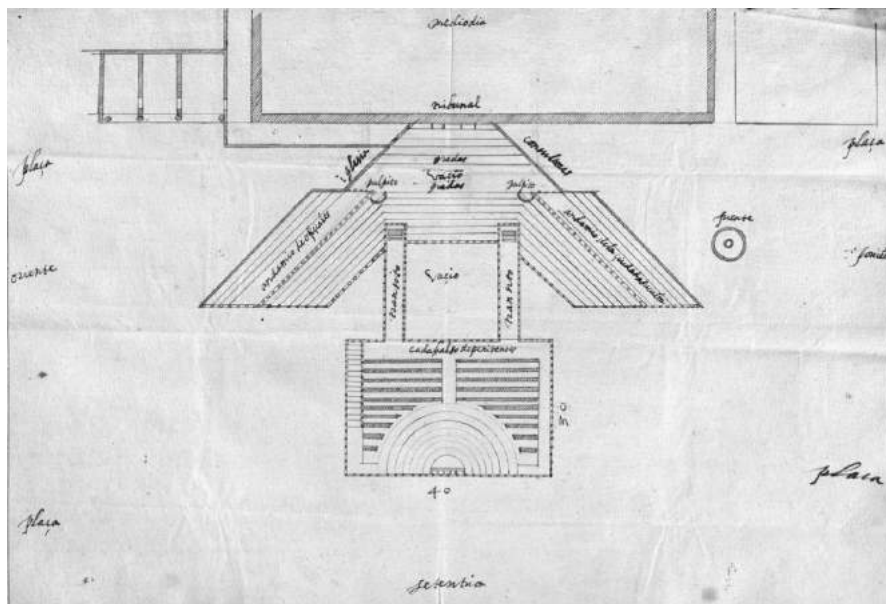
A ambos lados del Santo Oficio, en el espacio vacío central, se instaló un altar para colocación de los estandartes, la insignia con la Cruz Verde, cruces parroquiales y catedralicia, con crespones negros, y una serie de bancas negras distribuidas en el resto del espacio desde donde presenciarían el acto los invitados de honor, entre ellos el alguacil mayor de la Inquisición, miembros de la nobleza y distinguidas personalidades eclesiásticas y civiles. A sus lados discurrían dos pasadizos que conducían a los penitenciados desde sus escaños a sendas peanas elevadas en sus extremos y, finalmente, el cadalso propiamente dicho, también llamado en la documentación de la época “media naranja”³⁵⁴, con capacidad para más de doscientas cuarenta personas: los ochenta y un reos, más dos familiares por cada uno que los custodiaban, todo ello organizado en diferentes planos de profundidad y altitud para no dificultar la visión de los asistentes.

El documento menciona 40 tercias de longitud, por 30 de ancho, equivalentes a 11'15 por 8'36 metros, lo que supone una superficie de 93'21 metros cuadrados. Por consiguiente, correspondía 0'39 metros cuadrados por persona, lo que quiere decir que muy estrechos e incómodos debieron sentirse los espectadores, máxime, teniendo en cuenta las largas horas que debieron durar la sentencias³⁵⁵.

³⁵³ GRACIA BOIX, R.: “Los autos de fe de la Inquisición”... pp. 61-82.

³⁵⁴ A.H.N.: Inquisición, MPD 90. Fol. 2 r. y vto.

³⁵⁵ *Ibid.*



[85] Planta del cadalso para el auto de fe. Juan de Ochoa y Francisco Coronado. 1595. Archivo Histórico Nacional (A.H.N.). Sección: Inquisición. Legajo 1856. Expediente 45, fol. 2 r. y vto.

Como puede apreciarse en el dibujo, los dos púlpitos ocupaban un lugar preeminente, desde los cuales se alternaban los lectores que leían las justicias, iniciadas por los secretarios y continuadas por los padres dominicos y jerónimos. Finalmente todo este escenario estaba cercado con unas barandillas a media altura para evitar el ingreso a toda persona ajena o que no estuviera invitada, especialmente curiosos del estamento llano que se aglomeraban ansiosos de no perder detalle a su alrededor, mientras que los más privilegiados contemplaban el espectáculo desde los balcones y ventanas de los edificios circundantes de la Plaza.

Toda la estructura se construyó en madera, gran parte de ella reutilizada de construcciones anteriores: “tomese toda ella donde quiera que se hallare y no se ha de comprar [...]”³⁵⁶. Finalmente la obra se presupuestó en doscientos ducados, incluyendo la mano de obra y herramientas de los maestros en quienes se remataran los trabajos.

Tras las correspondientes misas regladas y procesiones hasta el cadalso con los reos vestidos, tuvo lugar en la tarde de aquel 21 de mayo de 1595 la celebración del

³⁵⁶ *Ibid.*

auto de fe que juzgó a dos blasfemos, cinco hechiceras, dos bígamos, cuatro fornicadores, un luterano y setenta y dos judeizantes. Concluido el auto, las comitivas regresaron nuevamente en procesión hasta los Alcázares, donde quedó disuelta, y los penitenciados que sobrevivieron a las justicias de los fiscales fueron nuevamente reconducidos a sus calabozos, hasta cumplir las condenas impuestas³⁵⁷.

Nuestra investigación ha demostrado cómo Ochoa y Coronado redactaron las condiciones de trabajo e ilustraron el proyecto con el dibujo al que hemos hecho referencia; sin embargo, todavía seguimos sin conocer qué maestro dirigió la construcción, los plazos y la cantidad finalmente estipulada. Confiemos en los frutos que, al respecto, puedan arrojar nuevas investigaciones en materias arquitectónicas, sociales o específicas de esta modalidad. Mientras tanto, el diseño y planta de dicha obra nos sirve para demostrar la habilidad técnica y dibujística de Juan de Ochoa; un ejemplo de indiscutible interés que, por otro lado, pone de relieve las relaciones entre maestros de un mismo gremio y sus colaboraciones profesionales en proyectos de envergadura.

³⁵⁷ GRACIA BOIX, R.: “Los autos de fe de la Inquisición”... pp. 61-82.

7. La década final. 1596-1606

7.1. Las obras de fin de siglo

La fase final de la trayectoria profesional de Juan de Ochoa viene a coincidir con los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII, momento decisivo para la ciudad de Córdoba por su recuperación demográfica y social tras el brote de peste de 1589 que elevó alarmantemente la tasa de mortalidad de sus vecinos. Sin embargo, este no fue el caso de Ochoa, quien superó la sintomatología epidémica en varias ocasiones, sobreviniéndole la muerte el día 3 de octubre de 1606 en circunstancias que aún hoy en día desconocemos. No sabemos exactamente si arrastraba alguna otra enfermedad o si falleció de manera súbita; lo cierto es que días antes debió sentirse enfermo y, advirtiendo su final, compareció ante el notario Francisco Martínez de Molina para redactar el testamento, documento que -debido a problemas de limitación física- dejó sin firmar³⁵⁸. De este tema hablaremos detenidamente más adelante.

Coincidiendo con el momento culminante de su producción y experimentación estilística, Juan de Ochoa sorprendió a partir de 1596 con obras de especial relevancia, la mayoría relacionadas con la Catedral, siendo su primer encargo la cubrición de la capilla de San Marcos, Santa Ana y San Juan Bautista, en el muro oriental del templo, fábrica patrocinada por el canónigo don Cristóbal de Mesa y Cortés.

Los orígenes de esta capilla se remontan a 1265. El 9 de septiembre de ese año el caballero don Gonzalvo Rodríguez, hermano del comendador de la Orden de San Juan de Jerusalén don Ferrant Rodríguez, entregó al deán y cabildo su parte de dos ruedas de aceña en la parada de La Alhadra, a cambio de la fundación de la capilla bajo la advocación de San Marcos, destinando también 200 maravedíes para doce memorias y dotación de un capellán nombrado por el propio cabildo³⁵⁹.

Siglos después, en 1574, se produjo una segunda fundación por el canónigo don Martín Fernández de Salazar, a quien el cabildo “determino se de el sitio del altar de San Marcos que sea el compas los dos arcos de tres que son arrimados a la capilla de San Juan los dos arcos de tres que son arrimados a la capilla de San Juan [...]”³⁶⁰. Sin embargo décadas más tarde, parte de este solar aparece en posesión del canónigo don

³⁵⁸ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1606. Oficio 11. Francisco Martínez de Molina. 14774-P, fols. 908-912 vto.

³⁵⁹ NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba*... p. 418.

³⁶⁰ A.C.C. Actas capitulares, T. 22, fol. 113 r.

Cristóbal de Mesa y Cortés, quien pide en abril de 1596 al cabildo se le amplíe el solar de su capilla, solicitud que le fue concedida el día 26 de abril del mismo año, en que ya aparece citada por primera vez con la advocación de Santa Ana³⁶¹.

La obra de cerramiento del espacio se contrató el 25 de marzo de 1596 con Juan de Ochoa, por el precio de 600 ducados y ocho meses de plazo para concluir los trabajos de su retablo, cubierta y portada exterior³⁶². Dicha capilla había de tener “cinco varas y tres cuartas (de profundidad) y de ancho que tenga todo el ancho de la nave el gueco de columnas conforme a la dicha traça [...]”³⁶³. El documento de contratación describe el tipo de cubierta abovedada oval, en ladrillo y revestida con yeso a imitación del mármol, lo que permitió decorar su plementería con motivos geométricos de gran nobleza. La mayor parte de la cubierta queda decorada con guirnaldas, querubines y motivos vegetales insertos en casetones, tondos enmarcados por cortinajes y una cruz central con travesaños en forma de hojas de acanto. Finalmente un gallón con decoración floral en el centro de la clave, sirve de elemento sustentante a la lámpara votiva que pende de una argolla metálica.



[86] Capilla de San Marcos, Santa Ana y San Juan Bautista, Catedral de Córdoba. Bóveda baída recubierta de yeserías. Juan de Ochoa, 1596.

³⁶¹ NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba...* p. 419.

³⁶² RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. XI (1903), pp. 62-70.

³⁶³ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1596. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12419-P, fols. 532-535.

El documento también describe cómo debía ser la portada; de orden dórico, organizada por parejas de pilastras lisas, con basas y pedestales. El espacio central se destinó a cancel en forma de medio punto para acceso al interior de la capilla. Estas cuatro pilastras aparecen coronadas por un entablamento compuesto por arquitrabe, friso y frontón, donde aparece la inscripción: “D. ANNAE ET S. IOANNI BAPTISTAE D. D.” en el registro central del arquitrabe. Éste sirve de base, a su vez, al friso retranqueado que se decora con triglifos y metopas y en cuyo centro campea un pentágono con la representación del escudo de armas de don Cristóbal de Mesa.



[87] Portada de la Capilla de San Marcos, Santa Ana y San Juan Bautista, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa. 1596.



[88] Escudo de armas de don Cristóbal de Mesa y Cortés (det.) Portada de la Capilla de San Marcos, Santa Ana y San Juan Bautista, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arq.), 1596.

Por último, Ochoa también se obligó a “hazer un arco de canteria con dos pilastras que encapitelan en el movimiento del arco el cual a de ser artesonado y en perfezion para encaxar alli el cuadro que se a de poner [...]”³⁶⁴, esto es el retablo de mampostería que acoge la pintura principal con el tema de Santa Ana, la Virgen con el Niño, San Juan Bautista y San Andrés, óleo adaptado al formato de medio punto atribuido por los profesores Diego Angulo y M^a Ángeles Raya al círculo de Pablo de Céspedes³⁶⁵. Se compone de banco, dos pilastras dóricas con fustes estriados, cornisa y el gran arco central de medio punto con decoración geométrica y alanceteada.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ RAYA RAYA, M^a Á.: *Catálogo de las pinturas de la catedral de Córdoba*. Córdoba, 1988, pp. 45-46.



[89] Retablo de mampostería con el lienzo de Santa Ana, la Virgen con el Niño, San Juan Bautista y San Andrés. Capilla de San Marcos, Santa Ana y San Juan Bautista, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa, 1596.

Terminados los trabajos y adecentado el espacio, don Cristóbal de Mesa procedió a su consagración e inmediata inauguración, convirtiéndose a partir de 1597 en uno de los mejores exponentes de arquitectura renacentista “a la manera italiana” de la que, precisamente, Juan de Ochoa fue el gran conocedor y representante en el foco cordobés, junto con Hernán Ruiz III.

Meses después de iniciar los trabajos en dicha capilla, Ochoa concertó otro interesante trabajo, en este caso civil, con doña Leonor Ponce, viuda del Caballero Veinticuatro don Jorge Ponce de León. El encargo se autorizó ante el notario Juan de Eslava y consistió en la sustitución de la torre del ángulo noroccidental de la portada de las casas principales de su mayorazgo, en la calle Jesús y María, por un frontispicio triangular que hubo de diseñar y construir en cantería, con el escudo de armas familiar

en el tímpano, del que se cita un boceto dibujado por el propio Ochoa, hoy desaparecido. El acuerdo se estipuló en 1.000 ducados³⁶⁶.

En julio del año siguiente, el cabildo municipal encargó al maestro un informe de restauración de la muralla y calzada tras el cerco del Molino de la Albolafia, junto a la rivera del Guadalquivir. Ochoa documentó los principales deterioros y planteó una serie de actuaciones para favorecer la fijación, consolidación y revestimiento externo de todo el espacio libre entre el pretil y la muralla, recuperación y cimentación del pavimento y empedrado del suelo. También se debía allanar el camino que conectaba la torre ochavada del primer patio de la Inquisición, en el Alcázar, con la Torre de las Arcas, “quitando toda la yerba y llenando todos los hoyos y abajando todos los altos de manera que quede muy llano y sin tropeçon ninguno [...]”³⁶⁷, para aplicar finalmente una capa de tierra apisonada “con muncha firmeça y muy llano y sin tropeçon ninguno [...]”³⁶⁸, lo cual mejoraría la circulación y el tránsito peatonal de los vecinos. Por el trabajo de redacción de las condiciones, Ochoa cobró ocho reales.

Meses después el maestro diseñó, en colaboración con Martín Ruiz, la iglesia del convento de dominicas de Nuestra Señora de la Consolación, en la localidad de La Rambla, del que solo se conserva en la actualidad la torre, construida a partir de 1757 con diseño barroco de Francisco Ambrosio de León, maestro mayor de obras municipal³⁶⁹. Junto a los trabajos de trazas y diseño del templo, los maestros también repararon el sistema de canalización de un arroyo subterráneo perpendicular al eje norte-sur del cenobio, recibiendo en junio de 1598 la suma de 9.442 maravedíes por ambos encargos³⁷⁰.

Sin embargo, en los registros de cuentas conventual, es citado más adelante Ochoa como “el maestro que dio las traças de la yglesia deste convento [...]”³⁷¹, sin mención a Ruiz, especificándose además los viajes realizados por el arquitecto para

³⁶⁶ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1596. Oficio 28. Juan de Eslava. 10943-P, s/f. Este escudo muestra únicamente un cuartel con león rampante coronado sobre fondo de plata. En: RUANO, P.: *Casa de Cabrera en Córdoba*. Córdoba, 1994. p. 65.

³⁶⁷ A.M.C. Arqueología, murallas de Córdoba, SF/C 00100-007, s/f.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ Archivo Municipal de La Rambla (A.M.L.R). Actas Capitulares, 1-I-1762.

³⁷⁰ A.H.P.C. Clero, Libro 1064, CNSC, Cuentas 1588-1604, s/f.

³⁷¹ *Ídem.*, s/f.

inspeccionar la fábrica y la entrega de tres ducados más carta de finiquito en julio de 1601 con los que finalizó su trabajo³⁷².



[90] Vista aérea del desaparecido convento de Nuestra Señora de la Consolación, La Rambla, Córdoba. Fotografía de hacia 1900. Fuente: ESPEJO RUZ, José y CASTRO DEL RÍO, Concepción (coord.): *La Rambla en la memoria*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 2015, p. 81.

Lamentablemente este convento sufrió los avatares de la desamortización de Mendizábal y, a partir de 1837, fue abandonado y más tarde expoliado. Al año siguiente, el Ayuntamiento de la localidad solicitó la cesión del conjunto para establecer una escuela masculina. La Hacienda accedió a la petición pero volvió a adjudicárselo en 1840 y, en enero del año siguiente, se pidió la restitución con arreglo al Decreto de la Regencia Provisional. Dos años después el Ayuntamiento compró el espacio al Obispado y la Corporación Municipal acordó entonces convertirlo en cuartel para la remonta en 1866, dándole desde entonces distintos usos y finalidades³⁷³. En la actualidad parte del conjunto es utilizado como Casa-Cuartel de la Guardia Civil,

³⁷² En opinión de F. M. Carmona, este convento se convirtió a finales del siglo XVI en una poderosa empresa financiera cuyos censos y cargos permitieron la desahogada construcción de la iglesia, su decoración y, más adelante, a partir de 1750, de la torre campanario, único vestigio del conjunto que logró sobrevivir a la gran transformación del espacio en 1945. En: CARMONA CARMONA, Francisco Manuel: "Origen y evolución arquitectónica de los conventos cordobeses de Madres Dominicas", en: *De Arte*, 17 (2018), pp. 25-42.

³⁷³ MONTAÑEZ LAMA, José: *Historia de La Rambla y apuntes históricos y geográficos de las poblaciones de su partido*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 1985, p. 140.

destinándose el resto a ambulatorio municipal y naves artesanales para fabricación de cerámica.

Pero a pesar de su mala fortuna, conservamos una detallada descripción de la iglesia conventual que nos recrea su magnitud y monumentalidad. El texto original pertenece a una crónica redactada por una religiosa de la comunidad en 1826, editada en 1985 con anotaciones de José Montañez, donde se informa:

“La iglesia de nuestro convento es de una sola y ancha nave. En su lado de Levante está el presbiterio al que se sube por algunas gradas, y está cerrado con barandal de hierro. Su antiguo retablo de principios del siglo XVII fue restaurado en 1718 y contiene pinturas de mérito, representando varios pasajes del Nuevo Testamento, y en la parte superior la sublime escena del Calvario. En el centro está colocado el camarín de la titular nuestra madre María Santísima de la Consolación, que es una bellísima imagen de vestir de buena altura, con su precioso Niño, ambos con corona de plata sobredorada [...]. Por ambos lados del altar se pasa a la sacristía en cuya cajonera de caoba se guardan muy ricos y lujosos ornamentos. En el lado del Evangelio está colocado nuestro comulgatorio, que es muy lindo, y sobre él está colocado un lienzo de mérito, con marco labrado y rameado que representa a San Cayetano. Nuestra iglesia tiene coro alto y bajo; éste ocupa las dos terceras partes de la superficie del otro, a fin de dar más largo a la iglesia y en él se halla la sillería que es nueva y muy buena, con su facistol bien provisto de libros corales. Tanto el presbiterio como la iglesia tienen rica colgadura de damasco rojo de seda. Bajando del presbiterio se encuentran siete altares: cuatro de ellos son nuevos con dorado brillante construidos en 1792 y 93; los otros tres más pequeños.

Sigue luego el púlpito de madera tallada y dorada, y después otro de los retablos nuevos, en cuyo nicho recubierto su arco con espejos, está la imagen de María Santísima del Mayor Dolor. A continuación está la puerta de entrada al templo, con su cancel muy bueno, y sigue otro altar debajo del coro alto, con un pequeño retablo pintado en azul y oro, en cuyo nicho está la imagen de talla del Angélico Doctor Santo Tomás de Aquino.

Pasando al lado del Evangelio el primer altar bajando del mayor es el de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de Asís; el segundo es el de María Santísima de la Caridad. Más abajo, frente a la puerta de la calle, está el altar de Nuestra Señora del Rosario, y más abajo, junto al coro, hay otro pequeño altar con la imagen de vestir de San Pedro de Verona, mártir de nuestra Orden.

Finalmente, en el presbiterio se tabicó la entrada a la sacristía y camarín, y en el nicho de la embocadura se colocó una imagen de la Virgen, que ni por su tamaño, ni por su mérito, ni por su pobreza, ni por otras causas que omitimos, creemos sea la verdadera, hermosa y rica titular que tenían las religiosas”³⁷⁴.

³⁷⁴ *Ídem*. pp. 141-142.

Sin duda, un testimonio de suficiente rigor que refleja el aspecto del templo y su organización espacial, también su decoración mueble y principales devociones; un capítulo hasta cierto punto relevante en la historia de la religiosidad popular de La Rambla que no sobrevivió a los duros embates civiles del siglo XIX, privando a los vecinos de la localidad del conocimiento exacto de su fábrica y del servicio prestado a la comunidad dominica.

7.2. Juan de Ochoa, maestro examinador de arquitectura

Una de las funciones más interesantes del cargo de maestro mayor de obras municipal fue, en el caso de Juan de Ochoa, su ejercicio como alcalde examinador del gremio de alarifes, cargo que desempeñó durante un cierto periodo de tiempo a partir de 1596.

El cargo de maestro, o alcalde, examinador es tanto como el de presidente del tribunal que examina a quienes optan al título oficial de cantero, puesto que durante mucho tiempo había desempeñado en la ciudad Pedro López, citado en anteriores ocasiones. Toda la cuestión legal referente al gremio se había actualizado con la promulgación de las Ordenanzas municipales de 1503, dictadas por el propio López en base a unos textos medievales que, con el tiempo, habían caído en desuso y carecían de puesta en práctica. En el apartado profesional, los maestros de cantería se muestran como personajes con autoridad moral y experiencia que trabajan al servicio del Concejo, velando por la buena conservación del patrimonio colectivo de la ciudad y de sus habitantes; pero también como peritos, es decir expertos al servicio o por mandamiento de los jueces en todos aquellos litigios producidos entre vecinos por construcciones o edificaciones que requerían el asesoramiento de una autoridad competente en la materia.

Nombrados por el gremio del alarifazgo de la ciudad, los canteros quedaban capacitados para inspeccionar técnicamente inmuebles, redactar proyectos y planes de intervenciones, analizar sus estados de conservación y designar equipos de trabajo, y

dirigir cada intervención emitiendo los informes necesarios a las autoridades civiles pertinentes. En definitiva, para cuantos menesteres sobre estas cuestiones les fuesen encargados; para asesorar, ejecutar o librar los mandamientos de los jueces en los pleitos surgidos por razones de obras, edificaciones e intervenciones directas.

Al concepto originario del cantero como geómetra -definido por el propio López como “maestro en las artes de la construcción”³⁷⁵-, se le sumó después el matiz de carácter gremial, hablándose así de alcalde alarife para aludir al maestro que goza de la máxima autoridad en la corporación que enjuicia y opina sobre el ingreso de aspirantes.

Este contenido de carácter grupal, o corporativo, es consecuencia directa del desarrollo de las organizaciones profesionales durante la Baja Edad Media, y cabría interpretarlo en dos sentidos: formalmente, como una utilización del término tan prestigioso para distinguir a quien ostenta la representación de una especialidad de las artes de la construcción, pero también porque se le atribuye las funciones que tradicionalmente fueron propias del alarifazgo. No obstante esta función corporativa desfiguró el sentido primitivo del gremio, al afectar de manera radical al nombramiento de los alarifes, dado que según el uso tradicional, este cargo tiene una duración temporal -anual-, eligiéndose por votación entre los maestros del gremio, todos ellos electores y elegibles. Por el contrario, el uso medieval antiguo se refería a un nombramiento en función de la cualificación y mérito individual, es decir, cabe deducir que no podía llegar a tal categoría cualquier maestro³⁷⁶.

Según nuestras noticias documentales, Juan de Ochoa ocupó el cargo de maestro examinador del gremio al menos desde enero de 1596, hasta diciembre de 1600. En su primer examen, también actuó de maestro examinador Melchor Gutiérrez, “alarife publico desta ciudad”³⁷⁷. Ambos examinaron el 27 de enero de 1596 a Juan García de Cañadas “alvañil vezino de la villa de Añora”³⁷⁸, aspirante a ingresar en el cuerpo de canteros de la ciudad. Los maestros examinaron primeramente al joven mediante una prueba teórica, donde tuvo que demostrar los conocimientos adquiridos durante su proceso de formación. Seguidamente García hubo de enfrentarse al reto práctico, que consistió en la edificación de una sala en una casa propiedad del Municipio, con muros

³⁷⁵ PADILLA GONZÁLEZ, J.: *El alarife Pedro López y las ordenanzas del alarifazgo de Córdoba (XV-XVI)*. Córdoba, 2009. p. 315.

³⁷⁶ *Ídem.* p. 316.

³⁷⁷ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1596. Oficio 29. Gonzalo Fernández de Córdoba. 10745-P, s/f.

³⁷⁸ *Ibid.*

de albañilería y la labra en piedra de algunos detalles con proceso final de retundido. Terminada la sesión, Ochoa y Gutiérrez deliberaron la capacidad del aspirante y consideraron favorable el resultado de la prueba, de modo que aprobaron su ingreso al gremio y dieron libertad al maestro para desempeñar el oficio³⁷⁹.

Hay que hacer constar que muchos de estos aspirantes se examinaban a una edad que podríamos considerar relativamente joven. En el caso de García de Cañadas, el documento notarial no especifica su edad, pero sí conocemos -por ejemplo- la edad de Juan de Ochoa cuando ingresó en el gremio: veinte años. Es posible que la causa de esto estribe en la preparación personal y medios económicos para hacer frente a los gastos de examen, fianzas, etc., hecho que solía darse con frecuencia en la época, lo que en parte contradice la rigidez de actuación de los examinadores en otras ocasiones.

Aparte de este ejemplo, no hemos documentado más pruebas de examen de canteros donde Ochoa examine a los aspirantes, aunque suponemos su participación en casos similares. Aunque estos puestos solían elegirse por tres o cinco años, es difícil fijar su duración en el ejercicio de la materia, pudiendo aproximar dicha secuencia cronológica al periodo 1596-1600.

7.3. 1598-1602. La consumación de un proyecto: el obispo Reinoso y el nuevo coro y crucero de la catedral de Córdoba

La llegada en 1597 del noble castellano Francisco de Reinoso y Baeza a la Diócesis de Córdoba trajo consigo, como hecho trascendental, la solución a un grave problema que atemorizaba desde hacía décadas a la mayoría de los cordobeses: la terminación del nuevo coro y crucero de la Catedral, joya del quinientos cuya arquitectura supone un interesante diálogo de estilos artísticos que -fusionados oportunamente- protagonizaron la deseada renovación del centro litúrgico del templo, conforme a las novedades estilísticas de la italianizada corriente humanista. El gran

³⁷⁹ *Ibid.*

inconveniente a la hora de proseguir su conclusión fue la falta de presupuesto, motivo por el que el prelado animó a sus capitulares a reunir todos los medios y recursos posibles, sin descuidar el resto de parcelas que conformaban el grueso de la vida ordinaria y litúrgica del templo³⁸⁰.

Aunque no forma parte de nuestro estudio ofrecer una amplia y documentada biografía de este personaje eclesiástico, debemos citar su valiosa monografía -hoy clásica-, publicada en 1617 por el padre benedictino cordobés Gregorio de Alfaro. Su *Vida ejemplar de don Francisco de Reinoso, abad de Husillos y obispo de Córdoba* puede considerarse una importante fuente de noticias sobre la vida del prelado y de su labor de mecenazgo artístico en la ciudad de Córdoba³⁸¹. Cobra interés esta semblanza biográfica sobre todo si se tiene en cuenta su cronología y el contexto en que fue redactada, es decir paralela a la narración de los hechos documentados, evocando de primera mano todos los acontecimientos sucedidos durante los años del episcopado. Aún así puede detectarse un gran contenido hagiográfico en la narración de la mayoría de los capítulos, lo que desvirtúa en cierto modo el carácter científico de la obra e infravalora la verdadera personalidad del prelado.



[91] *Retrato de don Francisco de Reinoso*. Juan de Alfaro, circa 1667. Palacio Episcopal, Córdoba.

³⁸⁰ RAYA RAYA, M. A.: “La joya de la Catedral de Córdoba: el Crucero”. Conferencia impartida en el II ciclo de conferencias *El Templo de Córdoba*. Córdoba, 5 de marzo de 2020.

³⁸¹ ALFARO, G. de: *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso, Abad de Husillos y Obispo de Córdoba*. Valladolid: Cumbre, 1940.

El capítulo dedicado a la fábrica catedralicia narra minuciosamente su proceso constructivo durante el periodo 1597-1601 y aporta interesantes datos que, tiempo después, han sido revisados y comprobados documentalmente: “Fue [el obispo Reinoso] a ver la obra nueva; andúvola toda y consideró por sus caracoles y terrados sin dejar rincón alguno. Hállola tan gastada en muchas partes y perdida, que casi no hacía diferencia al edificio antiguo. Condolióse mucho de tan gran ruina y, sin más dilación, comenzó a poner en práctica el remedio que podía tener. Los que se hallaron presentes hablaron de ello como de cosa no solo dificultosa, pero del todo imposible, porque se ofrecían muy grandes inconvenientes. Lo primero, la fábrica de extraña grandeza y toda de cantería y, habiéndose de proseguir, parece que no se hallaban materiales ni cómo tan inmensa obra pudiese tener fin. Tras esto, los claros para las vidrieras quedaron demasiado grandes y esto juzgaban por mucho peligro para la seguridad y firmeza de tan grande peso como había de ser el de las medias naranjas. También los arcos para las bóvedas no se podían acabar porque faltaban estribos necesarios y no había cómo ni a dónde levantarlos ni en qué fundarlos. Pues no era inconveniente la falta de hacienda necesaria para tan grandes gastos [...]”³⁸².

De modo similar, Juan Gómez Bravo describe la impresión que causó al prelado el estado de la fábrica catedralicia, y cómo el día 5 de diciembre de 1597, tras celebrar misa en el Altar de Nuestra Señora de Villaviciosa, “vio la obra nueva del Crucero y toda la fabrica y arquitectura de la Iglesia, de que se admiró, y al mismo tiempo se lastimó de ver parada, y expuesta a gran daño tan magnífica obra. Aunque la Capilla mayor estaba ya cubierta en este tiempo, el Crucero y Coro estaban muy atrasados: pues por falta de caudales y por diversas dificultades que se proponían sobre la firmeza del edificio, no pasaba de las Cornijas [...]”³⁸³. La referencia al estado en que se hallaba la fábrica es muy explícita y no deja lugar a dudas de la situación a finales de 1597.

Sin embargo el obispo no se amedrentó y, sopesadas todas las dificultades, convocó a los canónigos días después y les manifestó su interés por concluir los trabajos de cubrición del coro y crucero. Como medida inmediata solicitó a la mesa capitular

³⁸² *Ídem.* pp. 182-183.

³⁸³ GÓMEZ BRAVO, Juan: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 559.

1.000 ducados anuales, y otros tantos a la propia fábrica catedralicia de la que él mismo era administrador, con el fin de recaudar el dinero necesario para afrontar el reto³⁸⁴.

Para obtener la solución más segura y eficaz, Reinoso contactó con el arquitecto Diego de Praves (1556-1620), maestro mayor municipal y de la Iglesia en Valladolid, al que conoció siendo abad del Monasterio de Santa María de Husillos, en Palencia. Este maestro, conociendo el estado de la fábrica cordobesa y el remedio para su terminación, viajó a la ciudad y se reunió con el obispo y con los oficiales de cantería para tratar de fijar entre todos la solución final al proceso de cubrición del nuevo espacio. En primer lugar sugirió la utilización de ladrillo, en lugar de piedra, para excusar mayores gastos. Además, planteó la necesidad de mudar la cornisa cuadrada del crucero y proyectarla de nuevo, pero con una planta oval, de modo que las cuatro esquinas sirviesen de estribos para las pechinas sobre las que había de cargar la cúpula³⁸⁵. Asimismo Praves señaló una serie de trazas referentes también al coro que, en el mejor de los casos, todos los asistentes a la reunión dieron por válidas y consideraron muy acertadas. Seguramente uno de los reunidos en esta junta de oficiales debió ser Juan de Ochoa.

Sin más dilación, el obispo ordenó las labores de corte de la madera para el montaje de los andamios, cocer los ladrillos, reunir los materiales necesarios, peones y oficiales canteros encargados de los distintos trabajos. Relata su biógrafo que “estaba el buen caballero todo el día cuidando de los oficiales y peones y de los materiales que se gastaban, proveyendo cuanto era menester en lo alto y bajo del edificio, y aunque sucedió alguna vez caer desgraciadamente del crucero y desconcertarse un brazo, no por eso desistió de lo comenzado [...]”³⁸⁶. Interesantes palabras que narran anecdóticamente la caída del prelado desde un andamio en una de sus visitas a la fábrica, lesionándose levemente un brazo.

Las actas capitulares informan de una sesión celebrada el 30 de diciembre de 1597, en la que el obispo solicitó colaboración para la continuación del proyecto, motivo éste por el que se designó una diputación capitular encargada de la obra. Esta comisión quedó integrada por don Fadrique Fernández de Córdoba, deán; el chantre don Alonso de Miranda, el doctor José Alderete, canónigo; y el licenciado y racionero

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Instituto Cultural Simancas, 1983. p. 303.

³⁸⁶ ALFARO, G. de: *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso...* p. 184.

Damián de Vargas, quienes firmaron las primeras propuestas para acabar la obra en febrero de 1598³⁸⁷.

Días después, el 21 de febrero, la diputación contrató a Juan de Ochoa para “hacer la obra en el presente tiempo solo de manufacturas en paredes y arcos y estribos y testero y cornixa y texado del dicho coro nuevo de la dicha santa yglesia [...]”³⁸⁸. El documento notarial aparece ilustrado con dos pequeños diseños dibujados por el propio Ochoa, felizmente conservados junto a la escritura, aunque muy afectados por la acidez y erosión de la tinta. En el primero, el maestro ilustró uno de los contrafuertes en ladrillo proyectados en el exterior de la nave coral para transmitir las cargas transversales a la cimentación, contrarrestando, por tanto, las presiones laterales de la bóveda. El segundo boceto se encuentra más deteriorado que el anterior y en él, Ochoa dibujó el arco de medio punto del hastial del coro, con su intradós enladrillado, fácilmente identificado ya que junto al dibujo, cita literalmente el texto “a de labrarse todo el gueco del arco en los pies del dicho coro desde el remate de las capillejas del trascoro hasta la clabe del dicho arco [...]”³⁸⁹, donde años después se colocó el escudo con las armas de don Juan de San Clemente, Arzobispo de Santiago de Compostela, quien colaboró en el patrocinio de la fase final del proyecto, como veremos más adelante. En este segundo dibujo no aparecen las ventanas rectangulares del retablo labrado en mampostería, aunque se especifica que se harían “del tamaño que mas conbengan [...]”³⁹⁰. Probablemente la distribución de estos vanos se fijara más adelante, o quizá le vendría a Ochoa impuesta por la diputación de la obra.

La primera fase de la intervención de Ochoa se centró en el levantamiento de las paredes laterales de la nave coral, desde donde las había dejado Hernán Ruiz I en 1547 hasta alcanzar el movimiento de la bóveda, labrando además la cornisa que recorre todo el desarrollo lateral de la nave sobre el cornisamento con decoración humanista de Hernán Ruiz I³⁹¹. A continuación se emprendió la obra de los contrafuertes exteriores, labra del intradós del arco del hastial y, por último, el giro de la bóveda de cañón rebajado.

³⁸⁷ A.C.C. Actas Capitulares. T. 32, fol. 79 r.

³⁸⁸ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1598. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12422-P, fol. 380-385.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*



[92] Cornisa en cantería labrada en el segundo tercio del siglo XVI por Hernán Ruiz I, sobre la que continuó edificando Juan de Ochoa a partir de 1598. Nave del coro, Catedral de Córdoba.



[93] Dibujo con detalle de un contrafuerte en el exterior de la nave coral, sobre la arquería del interior del edificio (izquierda). [94] Engrosamiento del arco de medio punto del hastial del coro, en 1598 abierto (derecha). Juan de Ochoa. 1598. A.H.P.C. Protocolos Notariales. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12422-P, fol. 380 vto. y 381 r.



[95] *Contrafuerte exterior de la nave coral.*
Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa, 1598.



[96] *Fachada occidental del coro,* Catedral de Córdoba. Véase el arco de medio punto ilustrado en el contrato de febrero de 1598, inserto en el hastial original de Hernán Ruiz I. Juan de Ochoa, 1598-1599. Fotografía cedida por Sebastián Herrero.

En el interior del testero Ochoa diseñó una fachada-retablo a partir de la cornisa sobre la monumental serliana, de autoría aún desconocida³⁹². Esta solución, de tan gran pureza compositiva y limpieza arquitectónica, contrasta enormemente con el estilo evolucionado de Ochoa, como se advierte en el juego de órdenes que el arquitecto plantea en los dos cuerpos del retablo: jónico el inferior y compuesto el superior, éste último con una serliana de extraño sistema de dobles pilastras que se confunden con la imposta, obteniéndose la impresión de una arquitectura aérea y decorativa, muy característica de la producción del maestro³⁹³. Según la profesora Raya, es probable que Alonso Matías estudiara esta obra de Ochoa cuando trazó en 1618 el retablo mayor del presbiterio, advirtiéndose influencias en el diseño de sus fustes estriados de columnas, en la utilización de gruesos basamentos y en las volutas invertidas con figura central que rematan las hornacinas laterales del primer cuerpo³⁹⁴.



[97] Retablo del hastial del coro, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa, 1598-1602. Detalle del primer cuerpo, calle lateral izquierda.
Fotografía cedida por Xosé Garrido.



[98] Retablo. Altar mayor, Catedral de Córdoba. Alonso Matías, 1618-1652. Detalle del primer cuerpo, calle lateral derecha.
Fotografía cedida por Xosé Garrido.

³⁹² Junto a esta solución de Ochoa puede apreciarse, en contraposición estilística, la decoración tardogótica de Hernán Ruiz I en el resto del hastial, así como en la representación de la escena de la Anunciación -resuelta en tres hornacinas- bajo la clave del arco ojival.

³⁹³ VILLAR MOVELLÁN, A.: *La Catedral de Córdoba*. Sevilla: Caja San Fernando, 2002, pp. 51-56.

³⁹⁴ RAYA RAYA, M. A.: "El retablo del siglo XVII en Córdoba" en: *Imafronte*, 3-5 (1987), pp. 207-224.

Según el contrato de la obra, era condición que el maestro pusiera todos los materiales a su costa, herramientas, agua, espuelas y clavos, facilitándole la fábrica catedralicia únicamente la madera necesaria para la fabricación de los andamios, que “se le an de dar puestos en la dicha yglesia junto a la obra donde pudieren entrar bestias o carretas [...]”³⁹⁵. Esta madera debía ser entregada a la fábrica una vez finalizados los trabajos. El precio se fijó en 3.200 ducados de manos y un jornal de seis reales diarios, cobrando cada sábado la correspondiente remuneración semanal, adelantándose quinientos en concepto de provisión de materiales y herramientas.

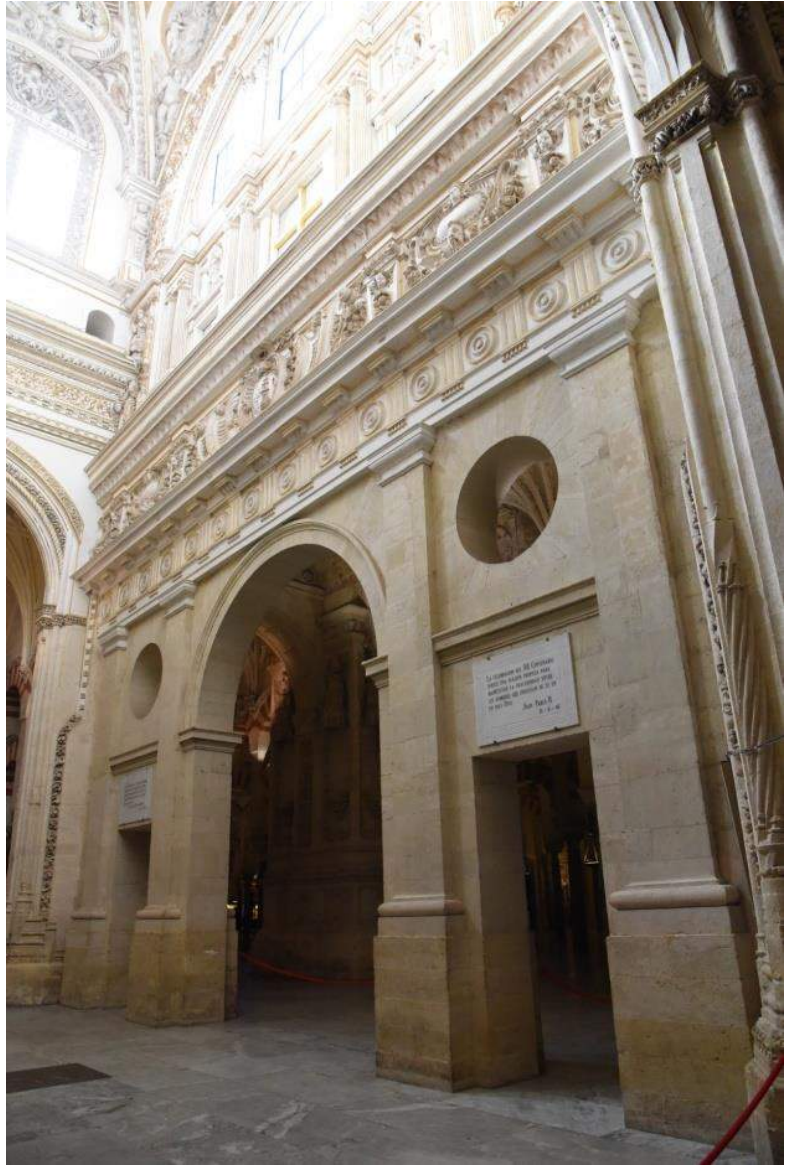
Finalmente hemos de destacar la presencia como testigo al contrato de “Diego de Praves, maestro maior de la ciudad de Valladolid [...]”³⁹⁶, quien también firmó las condiciones junto a los cuatro miembros de la comisión. El otro testigo que figura en la escritura es Juan Bautista de Castro, de profesión desconocida. La visita de Praves antes indicada debió tener lugar entre los días 12 de enero y 21 de febrero de 1598, tiempo que transcurre desde la creación de la comisión de la obra, hasta la firma del concierto. Semanas después, el maestro probablemente regresara a Valladolid, donde había de retomar las obras en las iglesias de san Miguel y santa María de la localidad palentina de Villaramiel. Sin embargo, es probable que volviera nuevamente a Córdoba en el mes de febrero del año siguiente, para asistir al estudio y concierto del cerramiento del crucero, orientando acerca de sus trazas y diseños, aunque sin figurar esta vez como testigo a la nueva contrata.



[99] *Bóveda del coro*,
Catedral de Córdoba.
Juan de Ochoa
(arquitecto) y Francisco
Gutiérrez Garrido
(escultor), 1598-1602.
Fotografía cedida por
Xosé Garrido.

³⁹⁵ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1598. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12422-P, fol. 380-385.

³⁹⁶ *Ibid.*



[100] *Serliana del hastial del coro.*
Catedral de Córdoba. Segunda mitad
del siglo XVI. Fotografía cedida por
Xosé Garrido.



[101] *Hastial del coro*, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arquitecto) y Francisco Gutiérrez Garrido (escultor). 1598-1602. Fotografía cedida por Xosé Garrido.



[102] *Hastial del coro*, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arquitecto) y Francisco Gutiérrez (escultor), 1598-1602. Autor del dibujo: Imanol Iparraguirre.



[103] Cornisa sobre la serliana del hastial del coro (detalle), Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa, 1598.

Afortunadamente las obras se desarrollaron sin ningún tipo de incidente, lográndose cada objetivo dentro de los plazos consignados. Antes del quinto mes de trabajo, Ochoa terminó las obras de albañilería tocantes a las paredes, cornisa, estribos, hastial y bóveda, viéndose felizmente concluida esta primera etapa antes de agosto de 1598.

Medio año después se inició la segunda fase de la obra, centrada ahora en la cubrición del crucero. Fuese porque Hernán Ruiz III estuviera ya mayor, o bien por sus ocupaciones en obras fuera de la ciudad, lo cierto es que el obispo prescindió de él y recurrió nuevamente a Juan de Ochoa para formalizar el proyecto. Éste aceptó y asumió su dirección técnica el día 9 de febrero de 1599, resolviendo dicho cerramiento mediante un cimborrio de planta elíptica con linterna valorado en 2.500 ducados de manos y un jornal de seis reales diarios, igual que en la fase anterior.

El documento de contratación reúne todas las condiciones de trabajo, ajustándose a los deseos particulares del prelado y diputación de la obra. Para ello, Ochoa presentó dos diseños con dibujos de la traza de una pechina con todo su ornamento, de la cuarta parte de la bóveda oval y de su cornisa, y de la traza de la

linterna por dentro y fuera, en la que quedaba visible la linterna desde el exterior³⁹⁷. El maestro se había comprometido a concluir el crucero para fines de marzo de 1600, aunque su propósito tuvo la escasa desviación de un mes, pues el 26 de abril de este año, en sesión capitular, se aprobó que “primeramente en hacimiento de gracias de averse acavado el crucero de la capilla maior de la obra nueva de esta Santa Yglesia el cabildo mando se repicasen las campanas y tocasen las chirimías [...]”³⁹⁸.



[104] *Bóveda del crucero*, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arquitecto) y Francisco Gutiérrez Garrido (escultor). 1599-1602.

Toda la obra del crucero se continuó en ladrillo, incluyendo los espacios correspondientes a las pechinas, que debían ir “sentadas en cal y arena de dos ladrillos de grueso [...] maciçando todos los angulos y por esta orden a de cerrar estas pichinas asta lo mas alto de los trasdoses de los arcos torales en el qual lugar a de quedar muy a nibel y a de dexar la forma oval muy perfesta sin ensanchar ni acortar el sitio del cinborio [...]”³⁹⁹. Los plementos de las pechinas quedarían preparados con gruesos

³⁹⁷ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1599. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12424-P, s/f.

³⁹⁸ A.C.C. Actas Capitulares. T. 33, fol. 13 vto.

³⁹⁹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1599. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12424-P, s/f.

clavos embebidos para reforzar la sujeción de los relieves de los cuatro evangelistas, sobre los cuales Ochoa labró una gran cornisa con arquitrabe, frisos, frutas y follajes: “y es condicion que estando labrado el cornixamiento el maestro a de lebantar la bobeda obal como aparece en la traça començando con quatro ladrillos de grueso y acanado con ladrillo y medio de bolsura [...] toda esta bobeda a de yr labrada en ladrillo sentado en cal y arena guardando los baybenes en lechos y juntas [...]”⁴⁰⁰.

A partir de la galería de ventanas que se extiende a lo largo del tambor, Ochoa declinó el movimiento de la cúpula y, sobre éste, sendas hiladas con decoración segmentada hasta confluir en la linterna, coronada con la veleta y cruz de hierro fundida al exterior.

Por último, el contrato también incluía el trabajo de tejado de todo el exterior, empleando tejas sentadas en cal y arena “de manera que por ninguna parte se pueda llover [...]”⁴⁰¹. Nuevamente era obligación de la fábrica proporcionar al maestro todos los materiales -piedra, ladrillo, cal, agua, arena y yeso-, obligándose Ochoa a acondicionar el espacio para la conducción y almacenamiento del agua⁴⁰².

A medida que el proyecto iba completándose, comenzaron a aparecer los primeros síntomas de falta de presupuesto. El obispo reaccionó entonces y escribió a la Santa Sede solicitando a Clemente VIII un refuerzo económico para terminar de hacer frente a la obra, solicitud a la que el Papa respondió con 3.000 ducados⁴⁰³.

Con la misma intención, el prelado visitó todas las parroquias de la Diócesis y, hallando a algunas de ellas en muy favorable posición económica, tomó de éstas las cantidades económicas que creyó justas, derivándolas al fondo de la fábrica catedralicia. De este modo dejó a todas las parroquias, tanto de la capital como de la provincia, con el dinero necesario para cubrir sus gastos y logró engrosar las arcas de la Catedral, hecho al que también ayudó las generosas limosnas de los capitulares y otras donaciones de numerosos particulares⁴⁰⁴.

Meses después, sin apenas solvencia económica, el obispo Reinoso puso en marcha la tercera y última gran fase del proyecto, extendida en escritura notarial el día

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ ALFARO, G. de: *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso...* p. 184.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

19 de septiembre de 1600. En esta ocasión Ochoa subcontrató a Francisco Gutiérrez Garrido “maestro de arquitectura y escultura vezino de la ciudad de Antequera”⁴⁰⁵, para la ornamentación en estucos de las bóvedas del crucero y coro “conforme a un modelo que para ello esta hecho en ieso y questa en la Santa Yglesia de Cordova [...]”⁴⁰⁶, por el precio de 1.400 ducados⁴⁰⁷.

En el documento de contratación el escultor se comprometió a entregar la obra para el día del *Corpus Christi* del año 1602. No obstante, el 23 de agosto de 1601 fallecía don Francisco de Reinoso, sin poder ver terminado el ambicioso proyecto que con tanto esfuerzo, logró sacar adelante. Según Alfaro, “antes de su muerte, vio los arcos acabados, el crucero cubierto y todas las bóvedas en tal perfección, que no faltaba sino lucir las del coro y el cuerpo de la Iglesia, a la cual esperaba pasar el Santísimo Sacramento para el día del Corpus del año siguiente y, de no haberlo podido hacer, mostró harto sentimiento a la hora de su muerte, diciendo que solo esa pena se llevaba [...]”⁴⁰⁸.

Sigue el autor relatando la muerte del obispo e informa de todo el revuelo social que estalló en la ciudad durante el atardecer del 23 de agosto, víspera del apóstol San Bartolomé, ante la noticia del óbito. Pasada la velación, el cabildo dio sepultura al prelado en la sacristía del altar mayor, “por estar embarazado el crucero con materiales para la obra que en ella se hace [...]”⁴⁰⁹ y, ante tan decisiva pérdida, todos temieron lo peor en lo referente a la terminación de la fábrica catedralicia. No obstante el cabildo reaccionó y continuó ejecutando el proyecto.

Meses después del fallecimiento de Reinoso, en sesión capitular de 16 de octubre de 1601, la comisión de la obra acordó escribir cartas a los señores de la comarca y de manera muy particular, a don Juan de San Clemente y Torquemada, Arzobispo de Santiago de Compostela, cordobés de nacimiento, en solicitud de ayuda económica. Este último respondió generosamente a la petición del cabildo con 3.000

⁴⁰⁵ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1600. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12427-P, s/f.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ La entrega del dinero al maestro antequerano no tuvo lugar, sin embargo, hasta el día 16 de junio de 1603, según carta de pago y finiquito extendido ante el escribano Alonso Rodríguez de la Cruz (12432-P, s/f). El documento notarial especifica la entrega al artistas de los 1.400 ducados concertados, más otros 520 “por rraçon de las masias y que mas hizo de lo questaba obligado conforme a la dicha escriptura [...]” (*Ibid.*).

⁴⁰⁸ ALFARO, G. de: *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso...* p. 185.

⁴⁰⁹ *Ídem.* p. 305.

ducados que envió para la terminación de la obra: “sabiendo [don Juan de San Clemente] que el padre de su patria y Obispo verdadero de su Iglesia había faltado, porque no cesare la obra en la sede vacante, remitió tres mil ducados para, entre tanto que Dios proveía de prelado, que hallando la obra tan adelante, con mano liberal, acabase lo poco que faltaba [...]”⁴¹⁰.

En agradecimiento a esta inestimable colaboración, el cabildo ofreció al Arzobispo poder enterrarse en el coro o antecoro, si ese fuera su deseo, y colocar el escudo con sus armas en la clave del gran arco de medio punto que enmarca el retablo. Junto a este escudo, el del obispo don Pablo de Laguna (1603-1606)⁴¹¹, en el centro de la gran cornisa inferior, colabora en la datación de la obra.



[105] Escudo de armas de don Juan de San Clemente. Retablo del hastial del coro, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arq.) y Francisco Gutiérrez Garrido (escultor). 1601-1602.

⁴¹⁰ ALFARO, G. de: *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso...* p. 185.

⁴¹¹ GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 571.

Es muy probable que el programa iconográfico de la bóveda del coro fuese dictado por el propio don Francisco de Reinoso, en colaboración con los distintos miembros de la diputación designada por el cabildo. Su escudo de armas en las dos enjutas centrales campea junto con el de don Pedro Fernández Manrique (1537-1540) y don Leopoldo de Austria (1541-1557)⁴¹². Los escudos immortalizan las intervenciones de cada prelado, ayudan a fechar las distintas etapas y, desde el punto de vista ornamental, contribuyen a ennoblecer el espacio. Las restantes cuatro enjutas inmediatas a la banda central muestran las figuras del Rey David, Salomón y los profetas Daniel y Samuel, cada uno singularizado según sus tradicionales iconografías.



[106] Relieve con el escudo de armas de don Francisco de Reinoso. Bóveda del coro (detalle de una enjuta), Catedral de Córdoba. Francisco Gutiérrez Garrido. 1600-1602.

En las medias enjutas de las cuatro esquinas Gutiérrez Garrido representó a las tres virtudes teologales -Fe, Caridad y Esperanza-, más la Fortaleza en el cuarto ángulo. La primera de ellas ha sido representada como una sacerdotisa togada que porta una gran cruz en la mano derecha y un cáliz en la contraria. La segunda muestra a una madre cuidando de dos hijos pequeños, uno de los cuales amamanta en su regazo. La Esperanza aparece como una joven portadora de un ancla en su mano derecha, como suele ser habitual. Por último, la Fortaleza ha sido personificada como una robusta mujer vestida con túnica y apoyada sobre una columna, según su modelo iconográfico convencional.

La banda central de la bóveda muestra tres grandes registros con hornacinas para albergar las principales devociones populares cordobesas: en la central, Nuestra Señora de la Asunción, titular del templo, arropada por un grupo de ángeles y querubines que la cotejan y coronan como Reina del Cielo. Su único atributo es el creciente lunar de la

⁴¹² MOLINERO MERCHÁN, J. A.: “La heráldica: instrumento histórico-artístico en la mezquita-catedral de Córdoba”, en: *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*, V. II. Zaragoza, 2004, pp. 807-844.

base, descrito con detalle en el pasaje apocalíptico del evangelista Juan. En los otros dos registros encontramos tondos ovales con las representaciones de los santos mártires Acisclo y Victoria, patronos de la ciudad. El primero porta en una mano el instrumento de su decapitación: la espada. También santa Victoria muestra las armas del martirio: las flechas de su asaetamiento. Ésta viste elegante túnica y manto ceñido a la cintura, según la moda de las damas cortesanas de finales del siglo XVI. Cromáticamente se trata de una decoración muy básica, que combina el color blanco mate del yeso con los contornos dorados de los personajes y elementos compositivos, generando una falsa sensación de profundidad prácticamente inapreciable desde el nivel del pavimento de la nave.



[107] *Relieve de la Asunción de Nuestra Señora*. Bóveda del coro, Catedral de Córdoba. Francisco Gutiérrez Garrido, 1600-1602.



[108] *Relieve con representación del Profeta Daniel en el foso de los leones.* Bóveda del coro, Catedral de Córdoba. Francisco Gutiérrez Garrido, 1600-1602.



[109] *Medallón con representación de ángel músico.* Bóveda del coro, Catedral de Córdoba. Francisco Gutiérrez Garrido, 1600-1602.



[110] *Relieve con representación de santa Victoria.* Bóveda del coro, Catedral de Córdoba. Francisco Gutiérrez Garrido, 1600-1602.



[111] *San Acisclo.* Bóveda del coro, Catedral de Córdoba. Francisco Gutiérrez Garrido, 1600-1602.

En cuanto a la cúpula del crucero, su distribución oval limita enormemente su programa iconográfico al ajustarse a un tamaño inferior y al propio giro semicircular del cerramiento, que impide una secuencia narrada de escenas o registros. Como en otros muchos cruceros, las pechinas se reservaron para las figuras de los cuatro evangelistas, representados de cuerpo entero junto a sus representaciones simbólicas del Tetramorfos y, completando el plemento triangular, ángeles semidesnudos que actúan de hermes, que soportan sobre sus hombros el marco rectangular con las cuatro representaciones. Ovas, volutas y complejos motivos geométricos en el intradós del arco fajón, completan el resto del segmento. Sobre el tambor, coincidiendo con el inicio del movimiento de la bóveda, aparecen representados los ocho Santos Padres de la Iglesia, también inscritos en telones cuadrados, cada uno singularizado con sus características vestimentas y portando los principales atributos que les identifican: Ambrosio de Milán, Jerónimo, Agustín de Hipona, Gregorio Magno, Basilio el Grande, Gregorio de Nacianzo, Juan Crisóstomo y Atanasio, todos representantes de la tradición y del mensaje teológico antiguo y bajomedieval. Finalmente en la cúspide convergen 16 hiladas en sentido vertical decreciente, decoradas con querubines, estilizados motivos de *candelieri*, flores y, en la clave, el gran medallón -también oval- con la representación de la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Iconográficamente, un programa dogmático muy propio de la ideología de la Contrarreforma, que repite la misma alternancia bícroma dorado-blanco de la bóveda coral y contribuye al engrandecimiento visual del espacio gracias a su galería de vanos del tambor, punto de interacción de la luz natural, antesala del altar mayor.



[112] Pechinas de los ángulos orientales y movimiento de la cúpula del crucero (detalle), Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arq.) y Francisco Gutiérrez Garrido (escultor), 1599-1602.



[113] Pechina del ángulo nororiental, con representación del evangelista Lucas (detalle). Cúpula del crucero, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arq.) y Francisco Gutiérrez Garrido (escultor), 1599-1602.



[114] *Medallón con representación de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo en la clave de la cúpula del crucero (detalle), Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arq.) y Francisco Gutiérrez Garrido (escultor), 1599-1602.*

Al tiempo que Juan de Ochoa y su equipo de oficiales terminaban los trabajos finales de retundido, el maestro Hernán Ruiz III expresó al cabildo su deseo de trabajar en “las obras que en la fabrica nueva desta Sta. Iglesia se huvieren de hazer por ser distintas de las questan a cargo de Juan de Ochoa y tocaren a el como a maestro mayor y aviendo oydo en raçon desto al Sr. don Al. Venegas de Cañaveral como diputado de la dicha obra nueva lo que acerca desto ay se determino por mayor parte que Juan de Ochoa proceda adelante en la dicha obra como esta asentado y estar a su cargo lo concerniente a la dicha obra nueva asi de cantería como lo demas [...]”⁴¹³. Sin embargo los capitulares no consideraron la petición y siguieron confiando sus obras a Juan de Ochoa, aunque sin destituir oficialmente a Hernán Ruiz III de su cargo de maestro mayor de obras. Curiosamente, desligado de la mayoría de las obras catedralicias, siguió ostentando el cargo hasta su muerte, acaecida el día 1 de julio de 1606, siendo a partir

⁴¹³ A.C.C. Actas capitulares, T. 34: julio 1600-diciembre 1601, fol. 207.

de entonces cuando el cabildo requirió a Juan de Ochoa para ocupar la plaza de nuevo maestro mayor.

Los intentos de interpretación de este enorme espacio no deben distraernos de la concepción y comprensión que en el siglo XVI se tenía del edificio musulmán, así como de los precedentes litúrgicos medievales. Basta citar, por ejemplo, la denominación de las naves catedralicias en la documentación de los siglos XIII, XIV, XV y XVI, aplicadas tanto a las perpendiculares a la antigua quibla, como a los intercolumnios de doble arco en dirección este-oeste⁴¹⁴. Esta orientación litúrgica, decidida ya en el siglo XIII en la antigua capilla mayor, solo significó en la nueva, la consolidación de una de las dos perspectivas que ofrecía el edificio, tan apreciada por la feligresía cordobesa.

Al respecto, A. González demostró cómo el coro dejó expedito la nave central islámica primitiva, mientras el alto espacio tardogótico la cubría y traspasaba superiormente, enalteciéndola mediante la creación de un arco de herradura paralelo al de entrada al lucernario de Al-Hakam II, conservando de este modo el concepto direccional medieval cristiano⁴¹⁵.

Desde otro punto de vista, G. Kubler profundizó en la concepción del espacio y advirtió cómo su decoración predispuso la desviación del uso de materiales nobles al yeso, desde las obras medievales en piedra a las decoraciones en estuco del siglo XVII. La abundancia de yesos y su perfecta adecuación a la plementería superficial de ambas cubiertas (coro y crucero), recuerda la producción de los principales estuquistas italianos de mediados del quinientos, caso de Giulio Mazzoni y Rocco da Montefiascone. Pero lo que constituyó realmente en España una novedad fue el tipo de compartimentación de la bóveda del coro: un cañón rebajado con intersecciones en cada crujía, bóvedas de cañón transversales de menor diámetro y aristas que definen una banda en la cima de la bóveda longitudinal, un diseño que -según el profesor A. Villar-, parece inspirarse en la división compartimental de la bóveda de la Capilla Sixtina de Roma, como se puede apreciar en el largo eje de las aristas que unifican el espacio y subrayan su marcada axialidad⁴¹⁶.

⁴¹⁴ MONEO, R.: *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada*. Barcelona, 2017, pp. 17-51.

⁴¹⁵ GONZÁLEZ CAPITEL, A.: "La Catedral de Córdoba. Transformación cristiana de la mezquita", en: *Arquitectura*, 256 (1985), pp. 37-46.

⁴¹⁶ VILLAR MOVELLÁN, A.: "La arquitectura del Quinientos"... p. 230.



[115] Bóveda Capilla Sixtina. Baccio Pontelli y Giovanni de Dolci (arqs.) y Miguel Ángel Buonarroti (pintor). h. 1508.



[116] Bóveda coral, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arq.) y Francisco Gutiérrez (escultor). 1598-1602.

Rematada la intervención de Gutiérrez Garrido, Ochoa dio las trazas y labró entre 1602 y 1604 la monumental fachada que preside el trascoro, obra de gran singularidad y riqueza en su lenguaje ornamental con la que el maestro cerró su ciclo de intervenciones en la Catedral de Córdoba. La portada, hasta ahora sólo atribuida, se ha podido documentar fehacientemente gracias a la referencia que aparece en el inventario de deudas de 1606 que, a la muerte de Juan de Ochoa, presentó su viuda María de Clavijo ante el escribano Francisco Rodríguez, donde queda expresado: “Los postigos y arcos del antecoro [denominación de la época para referirse a dicha portada] se concertaron a tasacion y que abian de pagar los señores del cabildo los jornales y materiales de todo punto y despues se avia de tasar toda esta obra tasase y pagueseme lo que se me deviere [...]”⁴¹⁷.

⁴¹⁷ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1606. Oficio 5. Francisco Rodríguez de la Cruz. 15872-P, fols. 286-288.

De tono grave y pesante, la portada se organiza en dos cuerpos: el inferior, dividido a su vez en tres calles con un vano en cada lateral para acceder al interior de la nave; y el superior, presidido por un gran registro con la imagen de San Pedro entronizado. El principal elemento de articulación en el cuerpo inferior es la columna toscana con fuste estriado. Organizadas en parejas, éstas se alzan sobre un grueso pedestal interrumpido en las dos calles laterales, dejando libre el acceso a los dos vanos de entrada. Sobre ellas montan dos frontales marmóreos decorados con placas ovales, ángeles y volutas y, sobre éstos, un elegante friso. Finalmente rematan este primer cuerpo dos frontones triangulares y, en cada lateral, un pináculo sobre gruesa peana que marca el eje vertical en cada extremo.



[117] *Fachada del trascoro*. Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa, 1602-1604. Fotografía cedida por Xosé Garrido.



[118] *Portada del trascoro*. Catedral de Córdoba.
 Juan de Ochoa, 1602-1604. Autor del dibujo:
 Imanol Iparraguirre.

El segundo cuerpo está constituido por una única estructura arquitectónica convertida en ático. En ella advertimos una hornacina central ocupada por la imagen de San Pedro, flanqueada por dos columnas jónicas de fustes estriados y guiraldas florales entre las volutas. Frente a la exuberancia ornamental del primer cuerpo, la decoración ha sido reducida al máximo en este segundo. La prueba más elocuente la hallamos en el frontón triangular que corona la estructura, desprovisto totalmente de ornamentación en su intradós, a diferencia de los del primer cuerpo.

Por último encontramos cuatro esculturas de bulto redondo sobre el frontón triangular superior, organizadas en parejas en torno a una cruz central que cierra la composición. De izquierda a derecha son: San Acisclo, San Eulogio, San Pelagio y Santa Victoria, representantes de la tradición y religiosidad popular cordobesa, cada uno individualizado con sus principales atributos iconográficos.



[119] Portada del trascoro, Catedral de Córdoba. Placa decorativa sobre el vano occidental del primer cuerpo (det.). Juan de Ochoa, 1602-1604.



[120] Portada del trascoro, Catedral de Córdoba. Pares de columnas toscanas del primer cuerpo, calle central (det.). Juan de Ochoa, 1602-1604.

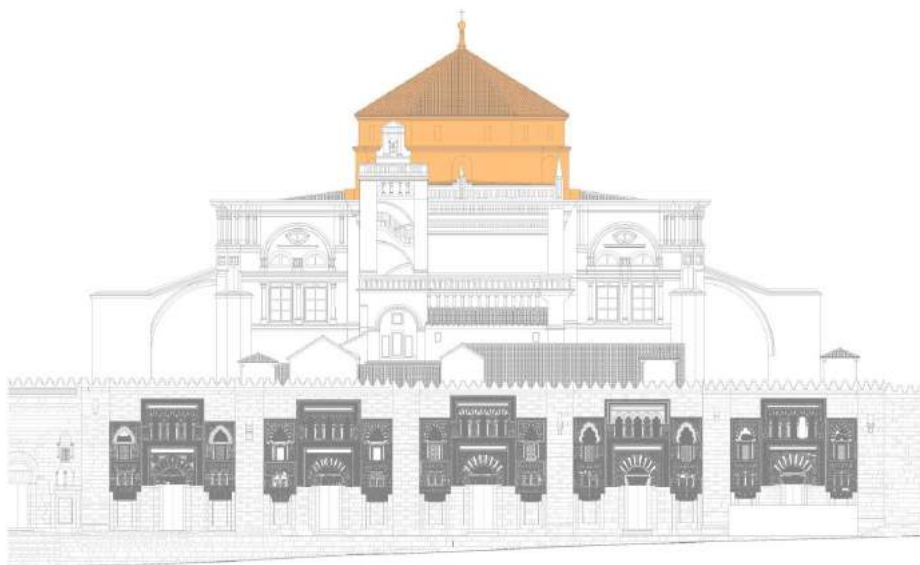


[121] Escultura de San Pedro que preside la portada del trascoro, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa, 1602-1604.

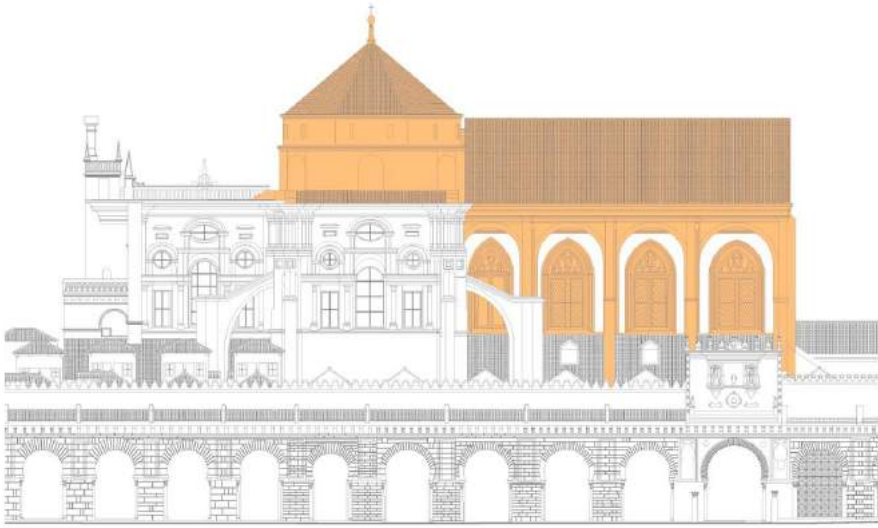
Con esta monumental obra en el trascurso, Juan de Ochoa concluyó el ambicioso proyecto del nuevo espacio litúrgico ideado casi un siglo antes por Hernán Ruiz “el Viejo” a expensas del obispo Manrique. Tras su terminación, el cabildo procedió a adecuar el lugar, acomodar la mesa de altar, trazar el retablo mayor y trasladar el coro, aunque todo ello quedaría ya en manos del nuevo maestro mayor de obras y oficial que había sido de Juan de Ochoa, Blas de Masavel, cantero probablemente nacido fuera de Córdoba del que se conocen muy pocos datos biográficos.

Más adelante, quizá en los primeros meses de 1607, se acordó cantar las Horas en el Sagrario mientras se procedía al traslado de la sillería coral desde la antigua capilla mayor, fijándose la fecha de 7 de septiembre de 1607 para inaugurar oficialmente el nuevo espacio, celebración que presidió el recién nombrado obispo fray Diego de Mardones y concelebró el cuerpo de capitulares. El acontecimiento quedó minuciosamente narrado en la inscripción rotulada en el arco occidental del brazo sur del crucero, junto a la hornacina con la escultura de san Sebastián bajo doselete, donde puede leerse: “ACABOSE ESTA CAPILLA MAIOR CON SV CRUCERO A 7 DE SETIEMBRE DE MIL SEISCIENTOS I SIETE AÑOS SIENDO OBISPO DE CORDOBA I CONFESOR DEL REY N[UEST]RO SEÑOR D[O]N FELIPE 3 EL IL[USTRIS]IMO S[EÑOR] DON FRAI DIEGO DE MARDONES A QVIEN LOS SEÑORES DEAN Y CABILDO SE LA DIERON PARA SV ENTIERRO POR AVER DEXADO EL SUMTVOSO Q[UE] SV ILLVSTRISIMA TENIA EN S[AN] PABLO DE BURGOS CVIO CONVENTO SIENDO PRIOR DEL LO DISPUSO Y DOTO EN MAS DE 70.000 DUCADOS Y EN AGRADECIMIENTO DE HABERLE DADO LA CAPILLA MAYOR DIO ESTE SANCTISSIMO PRELADO EN 10 DE ABRIL DE 1616 A ESTA SANCTA YGLESA 50.000 DUCADOS PARA HACER EL RETABLO I REXAS DE ESTA CIUDAD I AVMENTARE EL CULTO DIVINO HACIA SV SANTA ESTA IGLESIA I SOLENE FIESTA DEL APOSTOL S[AN]TIAGO CON PROCESION GENERAL I DOS ANIBERSARIOS I OTRAS MEMORIAS PARA QUE DVRE LA SVIA I LA DE TODOS”. Final feliz de una obra impactante que aún sorprende en nuestros días por su grandeza y particular lenguaje clásico plasmado en las intervenciones de sus tres arquitectos; un escenario incomparable que rememora de modo muy especial la alianza entre el pasado y el presente, la forma y el estilo, en definitiva, la unión del arte y la fe.

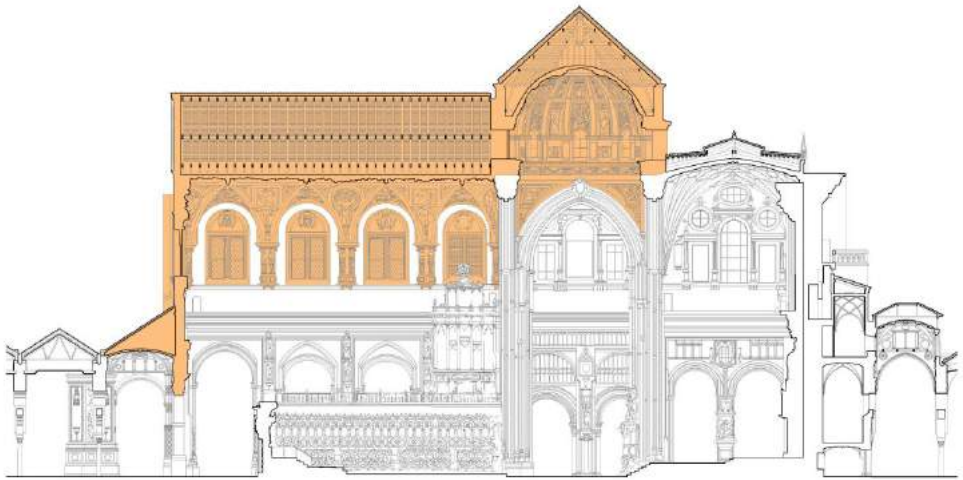
Esta extensa narración acerca de la intervención de Juan de Ochoa en la terminación del coro y crucero de la Catedral de Córdoba puede sintetizarse en los siguientes alzados y secciones diseñados por el arquitecto conservador del monumento, Sebastián Herrero Romero, quien ha sombreado en tono ocre la aportación de Ochoa al conjunto, advirtiendo mejor así el proceso histórico reseñado y el avance constructivo de tan singular y colosal edificio.



[122] Alzado de la capilla mayor y crucero. Costado oriental. Catedral de Córdoba. S. Herrero.



[123] Alzado de la capilla mayor, crucero y coro. Costado septentrional. Catedral de Córdoba. S. Herrero.



[124] Sección longitudinal este-oeste de la capilla mayor, crucero y coro, Catedral de Córdoba. S. Herrero.

7.4. El negocio de la Casa de las Comedias

El año de 1601 trajo consigo para nuestro arquitecto el proyecto civil más novedoso y atractivo promovido por el concejo municipal cordobés de la época, si bien las circunstancias personales del maestro y el modo en que se desarrollaron los hechos resultaron favorables -y hasta cierto punto necesarios- para concluir su ejecución. El encargo consistió en el diseño, planta y dirección técnica de la Casa de las comedias construida en la calle de “las Comedias” -actual “Velázquez Bosco”-, junto a la Catedral, hoy desaparecida.

Ya desde el último tercio del siglo XVI la ciudad de Córdoba contaba con un anterior teatro, construido hacia 1580 sobre la vivienda particular del doctor Pedro Mato, cerca del convento de Santa Ana y San José. Años después el ayuntamiento lanzó la conveniencia de levantar una casa de comedias municipal, para engrosar con sus beneficios las arcas del concejo. Aprobada la idea y con el beneplácito del corregidor don Diego de Vargas y Carvajal, en octubre de 1599 se procedió al nombramiento de una comisión para dirigir y coordinar el proyecto, integrada por los caballeros Veinticuatro Diego de Aguallo y Godoy, Alonso de Armenta, Jerónimo Manrique, Francisco de Corral y el jurado Juan de Baena⁴¹⁸.

La primera propuesta de obra fue llevada a cabildo el día 5 de noviembre de 1599. En ella se propuso levantar el inmueble en el centro de la plaza de la Corredera, rodeado de tendejones de madera que se alquilarían para la venta de alimentos. El motivo por el que se pretendía aunar en un mismo espacio físico actividades tan dispares, radica fundamentalmente en el deseo de la ciudad de establecer negocios de diversa índole con cuyos ingresos sanear la economía municipal. No obstante la propuesta quedó temporalmente paralizada, sin resolución, a la espera de una futura decisión⁴¹⁹.

Dos años después, el Caballero Alonso de Armenta propuso edificar el teatro sobre el ruinoso edificio de la cárcel vieja, y no en la Corredera, calculando en más de

⁴¹⁸ Archivo Municipal de Córdoba (A.M.C.). Actas Capitulares, 25/10/1599, s/f.

⁴¹⁹ Sobre este tema véase: GARCÍA GÓMEZ, A. M.: “Casa de las Comedias de Córdoba (1602-1694): contribución a su historia documental”, en: *Criticón* (50), 1990, pp. 23-40.

600 ducados el beneficio anual. Aparentemente la propuesta era muy acertada, pero la falta de fondos para sufragar los gastos de la construcción, impedía cualquier paso.

Como posible solución, el caballero planteó la entrega en usufructo del inmueble a un particular durante una serie de años, a cambio del compromiso de edificarlo a su costa, conforme a la traza y diseño que se le diere. La propuesta fue aprobada por mayoría, únicamente a excepción de don Pedro Ruiz de Aguayo, alegando en su oposición razones de índole moral, y la de don Alonso de Argote de los Ríos, quien por parecidos motivos, propuso elevar licencia al monarca para que solo se pudiera representar obras durante el tiempo pascual, sin faltar de este modo al decoro que marca el calendario litúrgico eclesiástico.

Días después, el 9 de noviembre, se formalizó la propuesta de Armenta y la ciudad comisionó a los señores Martin Alonso de Cea, Francisco de Corral, Jerónimo de Aguayo y Manrique, Arias de Acevedo y Alonso de Godoy y Ponce de León, para que con los jurados Juan de Baena, Ambrosio de Herrera y Pedro Fernández de Córdoba procedieran al concierto de la obra.

Pasado un tiempo, la diputación encargada del proyecto se reunió con Juan de Ochoa y éste expresó su interés por sufragar la edificación del inmueble, comprometiéndose a construirlo según sus propias trazas y diseño, invirtiendo en el proyecto entre diez y catorce mil ducados, sin necesidad de recompensar al municipio durante los tres primeros años de funcionamiento y, a partir de esa fecha, ciento cincuenta ducados de renta anual. Seguidamente, el 25 de noviembre de 1601, se firmó una primera escritura de concierto y se solicitó licencia real para representar comedias en régimen de monopolio, garantizando de este modo los beneficios⁴²⁰.

La rapidez con que se firmó el contrato solo se admite si consideramos que el tema estaba ya hablado de antemano entre Ochoa y, al menos, algunos de los diputados del proyecto. Para comprender tanto el concierto, como las impugnaciones de que será muy pronto objeto, debemos también tener en cuenta las diversas circunstancias que rodearon la transacción: el ayuntamiento poseía desde hacía años un edificio vacío y ruinoso (la antigua cárcel municipal), que de ser vendido no darían por él más de

⁴²⁰ GARCÍA GÓMEZ, A. M.: *Casa de las Comedias de Córdoba: 1602-1694, reconstrucción documental*. Londres, 1990, p. 15.

trescientos o cuatrocientos ducados, y de ser entregado en alquiler, solo reportaría una renta de ocho o diez ducados anuales⁴²¹.

Sin embargo Pedro González de Hoces impugnó la escritura extendida y paralizó el proyecto, argumentando en primer lugar que el usufructo privaría a la ciudad de un derecho municipal que le correspondía, por tratarse de un beneficio que iría a parar a Ochoa y no a las arcas públicas, aunque fuese durante solo tres años. También cuestionó el no haber seguido los correspondientes pasos de subasta y pregón a la hora de adjudicar la obra a Ochoa y, en tercer lugar, documentó que la cárcel vieja estaba ya arrendada y “no es licito haçer inovacion alguna en ella mientras corra el dicho arrendamiento [...]”⁴²². La comisión estudió la oposición de González de Hoces pero no lo suficiente como para detener el proyecto, de modo que la propuesta siguió en pie, aunque con alguna modificación que afectó a la subasta pública de la obra bajo la condición de edificar con dinero del propio municipio, tomando prestados 600 ducados de la hacienda de las obras.

En este estado de tramitación, el día 23 de noviembre, Juan de Ochoa presentó un nuevo documento con las principales condiciones para edificar la casa de comedias “en el sitio y lugar de la carcel vieja [...]”⁴²³. La obra se sacó inmediatamente a subasta y se remató a los pocos días en los maestros albañiles Francisco de Savariego y Juan Ruiz de Reina. Días después se dio libranza de los 600 ducados en la hacienda de obras para que de ellos se fuera gastando el dinero necesario⁴²⁴. No obstante, los maestros redactaron un memorial informando de sus dificultades a la hora de empezar los trabajos y solicitaron una mayor soltura del contrato.

Finalmente, durante los últimos días de 1601 se inició el proceso de edificación del inmueble, continuándose de manera ininterrumpida hasta diciembre del año siguiente, cuando el edificio estaba ya lo suficientemente adelantado como para representar en él las primeras funciones⁴²⁵. Su esperada inauguración tuvo lugar el día 25 de diciembre de 1602, con una obra representada por la compañía de Pinelo a la que asistieron multitud de cordobeses y una nutrida representación del cabildo municipal.

⁴²¹ A.M.C.: Actas Capitulares, 31/01/1603, s/f.

⁴²² *Ídem*. 12/11/1601, s/f.

⁴²³ *Ídem*. Patrimonio Municipal, Casa en la calle de las Comedias, doc. 11 SF/C 00116-011, s/f.

⁴²⁴ *Ídem*. Actas Capitulares, 28/11/1601, s/f.

⁴²⁵ La sesión capitular de 16 de diciembre de 1602 informa de que “la casa esta acavada para poder representar [...]. En: A.M.C. Actas Capitulares, 16/12/1602, s/f.

Lógicamente antes de comenzar las obras, se procedió al derribo de los calabozos y preparación del suelo para levantar sobre él tres corredores “en cuadrado y en redondo que circunden toda la cárcel”⁴²⁶. Dos de estos tres corredores se trazaron paralelos a los murallones laterales, levantando el tercero en la parte propiamente interna. El interior de dichos pasillos debía mostrar una pared baja de vara y media de alto y dos ladrillos y medio, es decir dos pies y medio de grosor, sobre una zanja de tres varas de profundidad y tres pies y medio de ancho. Este muro quedaba embebido dentro del graderío y servía, por tanto, de contención a cuatro hileras de gradas construidas más adelante, al tiempo que reforzaba el murallón exterior como si se tratara de un enorme estribo.

Las gradas se dispusieron a partir de una escalera construida en piedra y ladrillo, con unas medidas de dos cuartas y media de alto y media vara de ancho cada una. Por tanto, el conjunto del graderío dibujaba en planta un perfecto cuadrado de dos varas y media de alto por otras dos varas y media de ancho. El documento sugiere además que la “postrera ylada que a de ser asyento de las gradas sea de canteria muy bien labrada”, y que los asientos “vayan entablados con tablas de una pulgada de grueso”, de manera que las sillas quedasen aisladas de los contrastes climáticos⁴²⁷. Entre el graderío y el patio principal se dispuso un espacio de cuatro tercias y media de ancho destinado a pasillo, pensado para favorecer la circulación de los espectadores mientras ocupaban sus asientos.

Los corredores iban flanqueados por hileras de columnas de piedra, que los maestros habían de “asentar por la orden questa en la traça [...]”⁴²⁸. El tejado de esta parte del edificio cubrió las gradas y el pasillo delante de ellas; un tejado de una sola vertiente que, arrancando del murallón correspondiente, estribaría formando un plano inclinado sobre las planchas horizontales que cargaban en las columnas asentadas sobre el cuerpo alto de los corredores. Su altura, por tanto, debía ser de siete varas y media, coincidiendo con la altura de los murallones, quedando cubierto todo su exterior con tejas y una hilada de ladrillo perimetral que formaría un ala con un tercio de vuelo.

La vertiente del tejado en las partes paralelas a los murallones arrancaba precisamente de éstos. Sin embargo, la sección semicircular debía iniciar su movimiento

⁴²⁶ A.M.C. Patrimonio Municipal. Casa en la calle de las Comedias, doc. 11. SF/C 00116-011, s/f.

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ *Ibid.*

a partir de paredes de nueva fábrica con idéntica inclinación. Así se informa en el documento sobre la labra de “las dos paredes redondas hasta la altura del dicho texado [...]”⁴²⁹. Este lienzo de pared quedaba partido al incidir sobre el murallón frontero al de entrada, formando de este modo no una pared, sino dos, ambas de albañilería.

Por otro lado, respecto al tablado, aunque no se menciona su emplazamiento exacto, es lógico pensar que quedara montado de cara al patio y a las gradas, con el escenario bien centrado.

Semanas después de la extensión del primer concierto, se volvió a redactar una nueva escritura donde se modificaron algunas condiciones del anterior documento. Este nuevo apéndice fue redactado el día 19 de diciembre de 1601 y en él se indica que el cuarto de la calle no debía construirse entero, sino solo el escenario y, tras él, el “apósito de detrás para vestirse”⁴³⁰, sin especificar medidas, materiales, ni soluciones constructivas.

A la información extraída de los documentos concertados hasta este momento, viene a sumarse la que nos proporcionan las tasaciones de gastos redactadas el 22 de enero de 1603 por peritos y especialistas que valoraron la obra. Estos informes incluyen datos nuevos junto con otros que amplían y corroboran lo contenido en los dos documentos anteriores. Concretamente se presentan dos tasaciones: una, de lo contratado para la obra de carpintería; y la otra, de las masías referentes a la obra de albañilería. Esta última presenta un formato relativamente pequeño, con un tipo de letra bastante ilegible y afectada por la acidez de la tinta. La tasación de la labor de carpintería, en cambio, se halla mejor conservada y sus detalladas partidas proporcionan abundante información adicional⁴³¹.

Gracias a este documento se sabe que entre el vestuario bajo y el tablado había un aposento que daba a la calle, cubierto con un tejado con armazón en forma de tijera. También había un barandal de madera torneada que caía sobre el tablado del escenario, con balcón central sobre el cuerpo alto del edificio, perpendicular a la puerta principal del tablado, y que comunicaba con el aposento de las tramoyas por una o varias aperturas en la pared. Éste era un espacio interior situado entre la pared lateral derecha y

⁴²⁹ *Íbid.*

⁴³⁰ A.M.C. Patrimonio Municipal. Casa en la calle de las Comedias, doc. 11. SF/C 00116-011, s/f.

⁴³¹ *Íbid.*

el cerramiento inferior derecho del murallón, carente de comunicación directa con la calle y reservado exclusivamente para el montaje y preparación de los escenarios móviles.

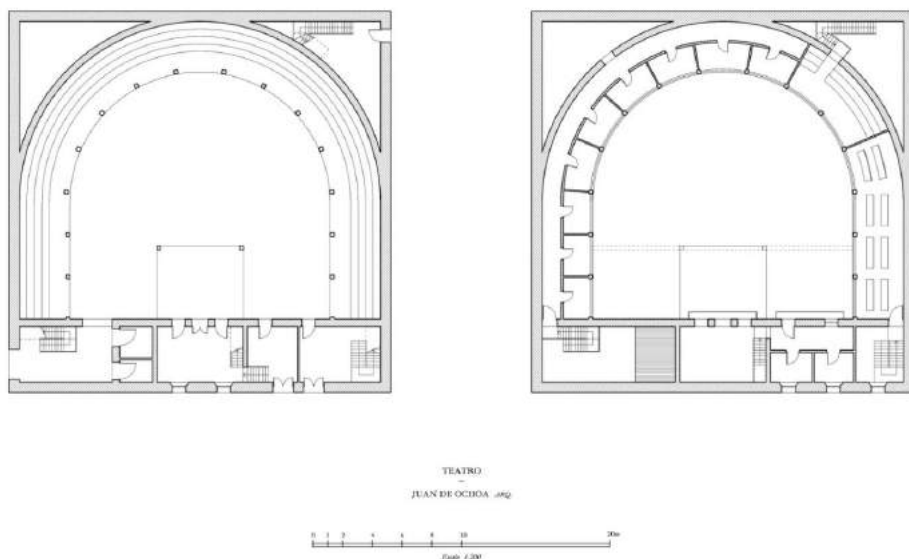
Dentro del vestuario bajo se organizó el plinto, o plataforma de madera, destinado a elevar el nivel del suelo hasta una cierta altura. En efecto, esta plataforma era necesaria para salvar el desnivel que existía entre el terreno en declive del aposento bajo y el suelo del tablado. Según estudió el profesor A. M. García, este desnivel medía en su parte baja casi un metro y medio, correspondiente a la altura del tablado. Sin esta plataforma, la comunicación y el tráfico de actores entre el vestuario bajo y el escenario, a través de sus puertas, hubiera sido realmente dificultosa. Sobre los lados de la plataforma debían estribar vigas horizontales para formar el “suelo holladero del bestuario” o, lo que es lo mismo, reforzar los pilares de las cámaras inferiores que recibían el peso del escenario⁴³².

El suelo del tablado se cubrió con maderas estribadas sobre los paños de albañilería de la estructura que presta base al escenario. De este modo, aunque el tablado quedase hueco por dentro, no parece que existiera comunicación con el sotanillo de la plataforma subterránea, puesto que entre ambos se dispuso un sólido lienzo de pared.

En los extremos de la delantera del tablado se debieron alzar dos pilares sobre los que apoyarían sendas almojayas, estructuras rectangulares de madera desarrolladas horizontalmente a lo largo de toda la superficie superior del tablado, sirviendo a la vez de elemento compositivo y decorativo. Estas almojayas permitían la colocación de vigas y zarzos de cañas para la construcción del desván que proporcionaba techo al escenario. Este cielo raso hacía que la armadura del tejado que cubría el escenario quedara invisible a la vista. La altura de estos dos pilares y la del techo mismo hay que suponerla lo bastante elevada como para permitir que el barandal que caía sobre el escenario, se pudiera ver desde cualquier punto del edificio. Por ende, Ochoa diseñó un tejado colgadizo que compartía un mismo caballete con la vertiente de tejado que desaguaba a la calle, al tiempo que cubría los aposentos reservados para los representantes.

⁴³² *Ibid.*

La zona de los corredores altos incluía espacios destinados a aposentos para los miembros del cabildo civil, y sitios reservados exclusivamente para las mujeres, distribuyéndose todos a mano derecha del tablado, permitiendo de este modo la correcta y clara visualización de las funciones. Esta parte del corredor alto incluía además las tribunas, comunicadas mediante siete puertas con cerrojos y aldabillas de las cuales, una sería la que proporcionaba entrada común al tránsito. Las restantes seis puertas debieron organizarse a lo largo de los tabiques.



[125] Plantas baja y alta de la Casa de Comedias, Córdoba. Juan de Ochoa. 1601-03.
Autor del dibujo: Imanol Iparraguirre.

Las tasaciones conservadas en los fondos del Archivo Municipal informan de unas celosías sobre las tribunas que protegían a los ocupantes de la curiosidad de los espectadores. También se citan doce bastidores cuya función no se especifica, aunque pensamos que pudieron ser convertidos en armazones ideados para soportar los tableros de las puertas⁴³³.

⁴³³ *Ibid.*

Este era, pues, el aspecto que ofrecía la fábrica del inmueble en diciembre de 1602, cuando se estrenó la primera representación: un tablado de seis varas de lado por siete de ancho y más de vara y media de alto, con techo y tejado. Este tablado sobresalía hacia el patio, con forma de herradura, circundado por un cuerpo bajo paralelo a los murallones laterales. Cuatro filas de gradas se distribuían a lo largo de este corredor, con un pasillo delantero en cuyo suelo se dispuso una hilera de columnas que mediaban entre el corredor y el ámbito del patio. Sobre dos segmentos de este pasillo bajo se construyeron dos corredores altos paralelos a los murallones laterales; el primero - reservado para los miembros del concejo municipal- se situó a mano derecha del tablado, mientras que el segundo, en posición opuesta y paralela al primero, albergó tres tribunas más un triforio trasero de comunicación.

Más adelante, en febrero de 1603, se redactó otro documento con las condiciones para “acabar y fenecer la fabrica de la casa del teatro donde se rrecitan las comedias [...]”⁴³⁴. Las instrucciones iban dirigidas, como de costumbre, al maestro que tras debida subasta se encargara de acabar la obra, aunque los términos en que están redactadas dejan bien claro que la dirección general seguía a cargo de Ochoa, a cuya traza se continúa haciendo referencia.

La intervención final se completó con la obra del corredor semicircular del graderío, que aumentó tanto el espacio de la plataforma central, como el diámetro del pasillo y tribunas. Esta fase conllevó la cubrición de toda la estructura mediante un colgadizo con vertiente inclinada hacia el patio. También se procedió al enmaderamiento del pavimento y, como broche final, se pintaron cuatro escudos; “dos de armas rreales y dos de armas de la ciudad [...]”⁴³⁵, repartidos entre la pared del tablado y el aposento reservado al concejo municipal. Terminados los últimos trabajos de retundido en cantería, el día 21 de julio de 1603 Juan de Molina, contador de la ciudad, presentó un memorial con las cantidades y precios en que se habían rematado las obras finales, sumando en total 1.285.046 maravedíes⁴³⁶.

De este modo quedó terminada la fábrica de la primera gran casa de las comedias municipal que existió en Córdoba, un edificio flamante con el que Ochoa cristalizó los deseos del ayuntamiento cordobés a la hora de poseer un teatro propio que

⁴³⁴ *Íbid.*

⁴³⁵ *Íbid.*

⁴³⁶ *Íbid.*

canalizara hacia el erario público unos ingresos con los que reforzar la economía de finales del siglo XVI. La reconstrucción documental del edificio ha permitido acercarnos tanto a su estudio histórico-artístico, como a su importante valor antropológico, al tratarse -en palabras del profesor A. M. García-, “de una caja de resonancia en la que reverberaron múltiples ecos de la estructura viviente de la Córdoba del seiscientos [...]”⁴³⁷.

Sin embargo, a finales del siglo XVII el edificio cerró por última vez sus puertas y con el tiempo fue deteriorándose hasta quedar finalmente convertido en ruinas. Años después se derribó por completo y, tras la expoliación de sus materiales, se redujo a un simple solar. Más adelante la ciudad obtuvo permiso real para enajenar el espacio y, en 1737, fue adquirido por el cabildo catedralicio por 13.348 reales, con intención de convertirlo en atarazana para almacenamiento de enseres y taller de trabajo. Finalmente el edificio fue intervenido y reformado para albergar, desde 2003, la sede del Colegio Oficial de Enfermería en la ciudad, tal y como se aprecia en la actualidad. Un final insospechado para una obra en la que el arquitecto Juan de Ochoa, gracias a su patrocinio directo de la fábrica, cubrió la necesidad del concejo municipal sobre la adquisición de la casa de las comedias; testimonio del modo de proceder en la sociedad de principios del seiscientos que nos describe, además, la vida fugaz de un edificio condenado a su continua evolución.

7.5. El final de la carrera

Durante el sexenio 1600-1606 Juan de Ochoa decidió no contratar ninguna obra más de envergadura y, en su lugar, concertar pequeños encargos y sobre todo, centrar todo su afán en poner punto final a la serie de obras emprendidas y que aún no había podido concluir: por un lado, los trabajos de tasación y restauración de las murallas y

⁴³⁷ GARCÍA GÓMEZ, A. M.: “Casa de las Comedias de Córdoba (1602-1694)...”, pp. 23-40.

adarves de la ciudad, a los cuales se sumaron otros proyectos municipales como el de la casa de las comedias y la reparación de los muros y paramentos de los “Alcazares rreales de la Santa Ynquisicion”⁴³⁸. Por otro lado siguió al frente de las principales obras del Obispado, interviniendo en proyectos parroquiales en localidades de la Diócesis, aunque sin descuidar sus contactos con los grandes mecenas particulares del arte cordobés del momento, quienes siguieron confiando en el maestro y estimulando su profesión.

Sin embargo, su principal objetivo está ahora fijado en mantener sus contactos con el cabildo de la catedral, como si de algún modo presintiese que su vida laboral terminaría íntimamente ligada a la maestría de su fábrica. Este compromiso por corresponder a los que habían confiado en él se intensificará aún más a partir de 1604, aunque el destino inexorable le impedirá llevar a cabo todos sus proyectos. Por ello, la mayoría de sus obras pasarán a manos de su discípulo Blas de Masabel, cuyo lenguaje arquitectónico nace precisamente de las últimas realizaciones de Ochoa y constituye sin duda el camino hacia la formulación de un nuevo arte que ahora se afianza y que más tarde conoceremos como “protobarroco”.

La primera intervención con la que Juan de Ochoa inició esta última etapa tuvo como escenario nuevamente la catedral. En esta ocasión el arquitecto redactó las condiciones para labrar “dos fuentes de marmol negro questan en los dos guertos de la yglesia en los quarteles de en medio [...]”⁴³⁹, señalizando la canalización y traída de agua desde el Pilar de Santa María, hasta los salpicaderos de dichas fuentes. El encargo se adjudicó a Martín Ruiz Ordóñez, hermano de Hernán Ruiz III, “maestro de cantería y aparexador de la santa yglesia”, por el precio de 200 ducados⁴⁴⁰.

La escritura notarial es muy interesante y en ella Ochoa manifiesta su dominio del lenguaje artístico y terminología científica en materia de ingeniería hidráulica, aunque sin descuidar su experiencia en el arte del corte de la piedra, de ahí que, como primer paso, recomiende un tipo de piedra muy específica: mármol procedente de las canteras del Arroyo de las Peñas, o de Linares, caracterizado por su nobleza geológica y color negro con abundantes vetas blancas.

⁴³⁸ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1605. Oficio 11. Francisco Martínez de Molina. 14773-P, fol. 263 r.

⁴³⁹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1599. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12425-P, s/f.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

Ambas fuentes, según diseño de Ochoa, debían ser de planta circular, de tres varas de diámetro por tres cuartas de alto, y una taza más pequeña de media vara de diámetro por otras dos de alto, decorada con molduras y pequeñas cabezas de leones en los surtidores. El resto de la escritura informa de las cláusulas de tipo convencional, donde se expresa la obligación contraída por Ruiz en materia de herramientas, materiales, peones, precio y tiempos estipulados. El documento aparece firmado por los testigos don Fadrique Fernández, deán de la Catedral; Juan del Águila, mayordomo del convento de la Encarnación, y Pedro de Molina, de profesión desconocida⁴⁴¹.

En el terreno personal y afectivo, los recientes hallazgos documentales informan que a partir de 1600, y hasta poco antes de su muerte en 1606, Juan de Ochoa admitió en su hogar a un nuevo aprendiz de cantería, Juan de Arévalo, joven huérfano cordobés vecino de la collación de *Omnium Sanctorum*, que vivía bajo tutela de sus abuelos. Arévalo entró al hogar familiar de Ochoa el día 14 de diciembre de 1600, con solo 13 años de edad. Sus padres habían fallecido, de modo que actuó de curador su abuelo, Pedro del Portillo, cantero de profesión. El aprendizaje se contrató por un periodo de cinco años y en él Ochoa se obligó a “darle de comer y beber y bestir y calçar y cama en que dormir y enseñar el oficio de cantero [...] y en fin del dicho tiempo vestido de un sayo calçon y unas medias de paño negro y aparte un jubon y unas camisas y çapatos y cinto y un sombrero [...]”⁴⁴². Además, el maestro se obligó a dar “al dicho moço hasta el fin del tiempo una escoda y un maço y unos cinceles con que pueda cumplir su aprendizaje con el maestro [...]”⁴⁴³.

Dicho aprendizaje debió llevarse a cabo feliz y gratamente. La cálida acogida del joven en el hogar del maestro, bajo las atenciones y cuidado de María de Clavijo, favoreció la estancia del muchacho y su rendimiento en la instrucción. Con Ochoa, Juan de Arévalo asimiló conceptos teóricos y maduró de forma práctica las principales técnicas constructivas, adiestrándose hábilmente en el dibujo y la composición como pasos imprescindibles de la traza y el diseño.

Como se expresa en el documento notarial, el joven aspirante terminó su periodo de formación en diciembre de 1605, a la edad de 18 años. Preparado para enfrentarse a la prueba de examen oficial, Arévalo abandonó el hogar del maestro e inició una tímida

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1600. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12427-P, s/f.

⁴⁴³ *Ibid.*

trayectoria profesional de la que no hemos encontrado noticias ni referencias en los protocolos cordobeses de principios del siglo XVII.

Recién incorporado Arévalo al hogar familiar del maestro, Ochoa firmó un contrato con las religiosas del convento de Santa Ana y San José, de carmelitas descalzas, para llevar a cabo una serie de mejoras y reparaciones en el interior del cenobio. El trabajo de Ochoa se centró en la redacción de las condiciones, adjudicándose después el encargo a los maestros Francisco Calvo y Alonso de Castro, “albañiles vecinos de la ciudad en las collaciones de la Madalena y de Santo Lorenço [...]”⁴⁴⁴.



[126] Convento de Santa Ana y San José.
Fachada de la iglesia. Anónimo. Siglo XVIII.

Este convento fue fundado en 1589 con la aprobación del obispo don Francisco Pacheco y quedó establecido en una ermita consagrada a Santa Ana, a la que se agregaron unas casas aledañas del Marqués del Carpio, constituyendo éste el núcleo originario del actual conjunto. Poco después se emprendieron las obras de la iglesia, que sustituiría a la primitiva ermita. Con el tiempo el convento fue adquiriendo mayores dimensiones, organizándose sus distintas dependencias en torno al claustro principal y delimitando la zona del huerto para las labores agrícolas y de recolección de las religiosas⁴⁴⁵.

El contrato firmado por Ochoa, Calvo y Castro data de marzo de 1601 y en él, el arquitecto siguió las instrucciones indicadas por la madre superiora del convento para proceder a “las obras quel dicho conbento quiere hacer en algunas pieças y en unas casas que tiene en propiedad [...]”⁴⁴⁶, comenzando por la apertura de una zanja de dos varas de ancho y tres cuartas de profundidad, paralela a las casas de doña María, citadas

⁴⁴⁴ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1601. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12428-P, fols. 291-293 vto.

⁴⁴⁵ MORENO CUADRO, F. y PALENCIA CEREZO, J. M.: *San Juan de la Cruz y Córdoba. El Convento de Santa Ana*. Córdoba, 1989, pp. 16-22.

⁴⁴⁶ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1601. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12428-P, fols. 291-293 vto.

literalmente en la documentación⁴⁴⁷. Ello obligaría a derribar dos paredes existentes para ahondar sobre ellas y, de este modo, poder abrir con facilidad el canal de conducción.

El trabajo incluyó también la obra en albañilería de una de las paredes colindantes al huerto, perforándola con dos vanos para favorecer la entrada de luz natural al interior del espacio. Las paredes del refectorio, igualmente, debían reforzarse mediante hiladas de tapial de tierra adobada mezclada con cal, obteniendo una mayor resistencia y solidez de sus paramentos.

También era obligación de los maestros derribar una pila de piedra que lindaba con la fachada principal de las casas de don Juan de Haro, en el extremo occidental; sacar a la venta sus materiales y, en el subsuelo, abrir otra zanja de once varas y media de largo para canalizar las aguas procedentes de la cocina, letrinas y huerto, hasta desembocar en otro conducto próximo a la calle.

Junto a esta fachada, debía levantarse otra pared abierta por dos arcos y un pilar central como eje principal, más dos estribos laterales para reforzar su fijación. A continuación, Ochoa recomendó la apertura de una tercera zanja paralela a dicha pared, de modo que el agua fluyera directamente hasta el exterior sin crear problemas de evacuación. Finalmente los maestros se obligaron a instalar unos canalones de barro alrededor del perímetro de las paredes de nueva fábrica, con el fin de mejorar la conducción del agua y su desagüe⁴⁴⁸.

El contrato no refleja la cantidad estipulada, ni tampoco los tiempos marcados, lo que significa probablemente que hubo de extenderse una segunda escritura de concierto con el presupuesto final, de momento sin localizar. Por último Ochoa advirtió que “cuando se suvan las maderas del refectorio, a de alludar la gente a subirlas [...]”⁴⁴⁹, reiterando la necesidad de personal para el traslado del material, ante la limitación física de las religiosas durante el duro trabajo.

Días después de la firma del contrato con la madre superiora carmelita, Ochoa concertó con doña Antonia de Madrid, viuda de don Juan de Guzmán y de los Ríos, la labra de una portada para la vivienda que la señora construía junto a la Puerta de Osario,

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*

en la collación de San Miguel⁴⁵⁰. El documento se firmó el 2 de abril del mismo año e informa, en primer lugar, del derribo del hastial principal de la casa para erigir sobre él la portada en cantería, orientada hacia la calle de la Puerta de Osario.

Destruído el muro, Ochoa saneó su cimentación y comenzó la obra a pie de albañilería para integrar la composición de la portada de nueva fábrica, según un boceto de la misma dibujado por el propio maestro y que, desafortunadamente, no hemos conseguido localizar. Estructuralmente la portada se compartimentó en dos cuerpos: el inferior, con el vano de ingreso al interior y dos ventanas; y el superior, de dimensiones inferiores, sumando en conjunto una altura no superior a cuarenta tercias.

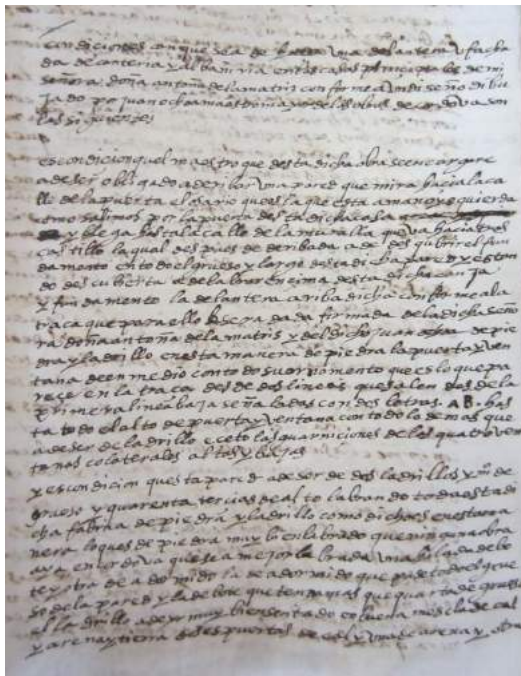
La decoración debía “yr muy bien labrada con todo el hornamento que parece en la traça con todos sus miembros de pedestales vasas colunas capiteles cornijamientos frontispicios quadros y cartelas escudos de armas que an de ser quatro en los lugares que parecen en la traça con todo su jornamento [...]”⁴⁵¹. Continúa la escritura informando del tipo de piedra a utilizar, y cita la cantera egabrense del Lanchar, cuyo mármol rosa vetado sería empleado en la labra de los escudos de armas de la comitente y de su hijo, don Fernando de los Ríos, figurantes en el ático.

Por último Ochoa se comprometió a levantar otra pared en albañilería, de similares dimensiones, a partir de la esquina occidental de la portada en dirección calle “de la muralla”, hasta alcanzar la altura del tejado. El encargo se concertó en 7.000 reales, que serían entregados al maestro en siete pagos fraccionados a medida que fueran avanzando los trabajos, debiendo terminar la obra durante los primeros días del mes de noviembre del mismo 1601. Finalmente asistieron al contrato y firmaron como testigos Pedro de Baena, Alonso Aranda y Lope Ruiz, moradores en Córdoba, de profesiones desconocidas⁴⁵².

⁴⁵⁰ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1601. Oficio 30. Rodrigo de Molina. 10417-P, fols. 717-720.

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² *Ibid.*



[127] Escritura de concierto de la fachada de doña Antonia de Madrid. AHPC. Protocolos Notariales. 1601. Oficio 30. Rodrigo de Molina. 10417-P, fol. 719 r.

Terminados los trabajos para doña Antonia de Madrid, Ochoa se reunió en noviembre del mismo año con don Diego de Aguayo y Godoy, Caballero Veinticuatro de la ciudad, para redactar un pliego de condiciones con la edificación de un puente en cantería sobre el Arroyo del Término, entre las localidades de Montemayor y Montilla. La intervención de Ochoa consistió en la formulación de las principales condiciones, rematando finalmente el trabajo en Francisco García de Matencio, “maestro de cantería vezino de la ciudad de Cordova en la collacion de *Omnium Sanctorum*”⁴⁵³. Ochoa diseñó un gran arco de medio punto con firme pretil y pilares en los laterales, sobre los que cargó el peso de la calzada y de los apartaderos. Previamente recomendó abrir una zanja de cuatro varas de grosor para cimentar la fábrica⁴⁵⁴. La obra se estipuló en 25 ducados y 15 días para su ejecución, iniciándose los trabajos el mismo día de la extensión del documento.

⁴⁵³ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1601. Oficio 2. Gonzalo de Cieza. 16605-P, s/f.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

Días después de la firma de la anterior escritura, Juan de Ochoa volvió a comparecer ante el notario Alonso Rodríguez de la Cruz para firmar las condiciones de ejecución de unos baquetones perimetrales para la sepultura de don Francisco de Reinoso, labrada a finales de agosto de ese mismo año sobre el pavimento del recién levantado crucero. Allí descansaban también los restos de don Leopoldo de Austria, en una fosa con lápida de dimensiones similares a la de Reinoso, motivo por el que el cabildo decidió aplicar el mismo esquema de marco perimetral a ambas lápidas.

El trabajo consistió en la labra y colocación de los baquetones, o cenefa perimetral, de las dos lápidas, en “piedra negra de las canteras de junto a Linares las quales an de ser sanas sin pelo ni quebradura [...]”⁴⁵⁵. Para ello Ochoa amplió el perímetro de cada fosa una cuarta más, delimitando minuciosamente el espacio destinado a tumba y el espacio reservado para el marco. Las cárcavas de las sepulturas se cubrieron en ambos casos con las losas ya existentes, que contenían los epitafios de cada prelado y, finalmente, se procedió a añadir el baquetón perimetral de unos 20-25 centímetros. Cada marco quedó compuesto por pequeños sillares rectangulares organizados alrededor de ambas lápidas, incrustados en el pavimento y sin orificios ni grietas entre sillar y sillar. Firmadas las condiciones, el trabajo se adjudicó a los canteros Pedro y Miguel del Portillo, por el precio de 32 ducados.

Tras la muerte de don Francisco de Reinoso, fueron sepultados en el crucero don Pablo de Laguna (†1606), don Antonio Valdés (†1657), don Martín de Barcia (†1771), don Agustín Ayestaran y Landa (†1804) y don Pedro Antonio de Trevilla (†1832)⁴⁵⁶, cada una de estas lápidas con el mismo tipo de marco-baquetón ideado por Ochoa.

⁴⁵⁵ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1601. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12429-P, fol. 504-505.

⁴⁵⁶ GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 812.



[128] Lápida sepulcral de don Francisco de Reinoso. Catedral de Córdoba, crucero. 1601.



[129] Lápida sepulcral de don Leopoldo de Austria. Catedral de Córdoba, crucero. 1557 (baquetón de 1601).

Al año siguiente Juan de Ochoa se comprometió con la comunidad de agustinos de la ciudad a “hazer dos angulos altos que se començaron a hazer en el claustro primero del dicho monasterio [...] uno de los dichos angulos questa cubierto es el que alinda con el rrefetorio y el angulo sigundo alinda con la Capilla de las Angustias [...]”⁴⁵⁷, por el precio de 350 ducados. Estos dos ángulos delimitaban las pandas norte y oriental del patio; el primero comunicaba con el espacio interior del cenobio, de ahí la referencia “alinda con el rrefetorio [...]”⁴⁵⁸. El otro ángulo se ha identificado en el extremo sur de la panda oriental, correspondiente al muro que “alinda con la Capilla de las Angustias [...]”⁴⁵⁹, es decir el que separa la arquitectura claustral con la del templo, en concreto con la capilla presidida por la Virgen de las Angustias, que cierra el brazo norte del crucero.

⁴⁵⁷ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1602. Oficio 5. Francisco Rodríguez de la Cruz. 15858-P, fols. 299 vto-303 vto.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*

La obra se inició el día 13 de marzo según las condiciones estipuladas en el contrato; sin embargo un parón en octubre de 1606 causado por la muerte del maestro, retrasó el proyecto, viéndose finalmente rematado por Blas de Masavel a finales del año siguiente. Hasta la fecha de su muerte, Ochoa recibió de sueldo diario dos ducados, correspondientes a la fracción de los 350 en que se concertó el encargo.

La configuración espacial del convento quedó peligrosamente alterada cuando, en 1808, la invasión francesa causó su correspondiente estrago. Nada más tomar el conjunto, las tropas napoleónicas lo convirtieron en cuartel, y la iglesia fue desacralizada y transformada en cuadra⁴⁶⁰. Los daños sufridos fueron incalculables. Tras el asentamiento de la orden -ahora dominica- en 1903 por orden del obispo don José Pozuelo (1898-1913), el templo fue deteriorándose cada vez más, hasta que su cierre de cara al público se impuso con necesidad. Durante décadas el conjunto permaneció clausurado, hasta que las reformas de los últimos treinta años devolvieron al interior su aspecto original.

Durante estos últimos años Ochoa trabajó al servicio de otras órdenes religiosas, caso de las dominicas de Santa María de Gracia, comunidad fundada en 1475 por don Pedro Ruiz de Cárdenas en la manzana que ocupa actualmente la Plaza del poeta Juan Bernier. Este convento, del que solo se mantiene en pie las jambas de la portada principal de la iglesia que da a la calle del mismo nombre, fue derribado en 1974 por hallarse en avanzado estado de ruina. Previamente, durante la invasión francesa en Córdoba, el conjunto fue destinado a cuartel y, tras el fin de la Guerra de la Independencia, las religiosas regresaron al convento, fusionándose tiempo después con las monjas de la comunidad de Jesús Crucificado, de la misma orden. Sin embargo, su paulatino deterioro y escasez de medios económicos propició el fin de la vida comunitaria de las religiosas y, tras un largo proceso de incertidumbre, el ayuntamiento intervino y decidió erigir en su lugar la actual plaza dedicada al poeta cordobés Bernier.

Antes de su derribo, los libros y registros de cuentas de fábrica del convento fueron recuperados y depositados en los fondos del Archivo Histórico Provincial. El libro 1.275 reúne las cuentas del período 1601-1617 y su contenido resulta sumamente interesante pues informa, entre otros aspectos, de la carencia de iglesia en el conjunto

⁴⁶⁰ Se conserva una cartela conmemorativa en el cielo raso de la nave de la Epístola, que informa de la toma napoleónica y sus principales consecuencias.

cenobial, motivo por el que las religiosas habilitaron una de sus salas de mayores dimensiones a espacio sagrado.

La decisión de erigir un templo se formalizó en tiempos del obispo don Francisco de Reinoso, quien dio la licencia para comenzar la edificación el día 13 de febrero de 1601, “segun la traça y modelo que avia dado Joan Ochoa, maestro de canteria de las obras desta ciudad [...]”⁴⁶¹, rematando los trabajos de albañilería en Alonso de Castro, maestro albañil. La documentación consultada incluye una lista detallada de materiales (cal, arena, maderas, piedra y ladrillos), con sus respectivos costes y cantidades, que se fueron encargando y utilizando durante el transcurso de la edificación. También se mencionan los oficiales y maestros que colaboraron en el proyecto, aunque sin especificar sus honorarios ni los plazos estipulados⁴⁶².

Los trabajos debieron llevarse a cabo con seriedad, como especifica una de las cláusulas de un memorial del propio Ochoa donde informa: “El convento de monjas de Nuestra Señora de Gracia desta ciudad estan concertadas connigo en dozientos ducados por la maestria de la yglesia que tiene oy [...]”⁴⁶³. El documento fue redactado en octubre de 1606 lo que significa, por tanto, que el templo se erigió entre 1601 y 1606.



[130] Jambas de la portada de la iglesia conventual de Santa María de Gracia, Córdoba. Juan de Ochoa, 1601-1605. Sobre el dintel se advierte el movimiento inferior de una hornacina y, a ambos lados, cenefas con decoración de dientes de sierra.

⁴⁶¹ A.H.P.C. Clero, Libro 1.275, Cuentas 1601-1617, s/f.

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ A.H.P.C. Protocolos Notariales, Oficio 5, Francisco Rodríguez de la Cruz, 15872-P, fols. 286-288.

Lamentablemente no se han conservado imágenes del interior del templo, aunque resulta muy interesante la visión ofrecida por Ramírez de Arellano en sus *Paseos por Córdoba*, donde el autor narra su estado con los siguientes términos:

“la iglesia es de muy buena forma, con el presbiterio muy lindo y un altar mayor en cuyo centro se ve un buen cuadro de la Encarnación. Ocupan sus lados otros que representan a San Pedro de Verona y Santo Domingo de Guzmán, a cuya orden pertenece, y por cima están las efigies de San Francisco y San Raimundo, ocupando el centro un buen Crucifijo. En la cruz que forma esta iglesia hay dos buenos altares modernos y de buen orden, con Santo Domingo y Santa Catlina de Siena, teniendo otros cuatro, uno de ellos dedicado a la Virgen del Rosario, en el que se ve un buen cuadro, obra de don Antonio Monroy. En la Capilla del Descendimiento había un San Andrés, de [Antonio] del Castillo, que ya no está en su sitio. Tiene coro alto y bajo muy espaciosos [...]”⁴⁶⁴.



[131] Motivo decorativo de dientes de sierra utilizado en la portada del convento de Santa María de Gracia. Juan de Ochoa, 1601-05.



[132] Cornisa sobre la serliana del hastial del coro. Catedral de Córdoba. 1598. Juan de Ochoa. Detalle de la ornamentación; dientes de sierra, triglifos y metopas.

Tiempo después Juan de Ochoa contrató con don Alonso Buitrago y don Bernardo de Alderete, canónigos, la terminación de la capilla mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Santaella, monumental templo quinientista construido sobre los restos de una antigua mezquita de época califal, cuya grandiosidad y elegantes formas le otorgan la popular denominación de “catedral de la campiña cordobesa”.

Esta majestuosa capilla mayor de Santaella fue proyectada hacia 1560 por Hernán Ruiz II, y su ejecución recayó en Diego de Vergara, aparejador que abandonó el proyecto tras ser llamado por el cabildo de la Catedral de Málaga para dirigir sus obras.

⁴⁶⁴ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*. Tomo I. Córdoba: Imprenta de Rafael Arroyo, 1873, p. 110.

“La obra de la dicha yglesia pago mucha cantidad de maravedises a Diego de Bergara cantero que dizen que bibe al presente en Malaga esto para que hiziese la capilla maior de la dicha yglesia que agora se esta haciendo de la qual no hizo mas que la çanja [...]”⁴⁶⁵. Como se desprende del documento, Vergara solo delimitó la zanja a partir de la cual se cimentaron los muros, abriendo paso a las labores específicas de levantamiento y edificación de la fábrica.

Tras la marcha de Vergara a Málaga, don Francisco de Soto, visitador diocesano, contactó con el cantero Francisco de Molina, a quien más tarde también se le otorgó el título de maestro mayor de la obra y a cuyo cargo estuvo la ejecución de la misma hasta abril de 1571. La inspección periódica de las obras, sin embargo, se encargó a Sebastián de Peñarredonda, maestro de cantería que trabajaba entonces junto a Hernán Ruiz III en la edificación de la iglesia parroquial de Luque⁴⁶⁶.

Cuando en 1569 falleció Hernán Ruiz II, el equipo de peones y oficiales remataba los últimos trabajos de cimentación de los muros. Seguidamente se instaló una grúa para facilitar el traslado de los materiales y se procedió al montaje de los andamios con la madera facilitada por el obrero parroquial. A partir de este momento, la obra de la capilla mayor quedó bajo la dirección de Hernán Ruiz III, quien visitó en tres ocasiones la fábrica entre septiembre de 1568 y abril de 1571⁴⁶⁷.

La entrada del nuevo maestro mayor supuso nuevos cambios en los cargos de responsabilidad de la obra. Sin embargo desconocemos cómo evolucionaron la edificación y los niveles alcanzados en cada fase, pues la información registrada en las cuentas de fábrica es muy escasa y dificulta su reconstrucción documental. Con todo, es muy probable que las obras siguieran un ritmo acelerado hasta al menos septiembre de 1577, produciéndose luego un descenso desde 1578 a 1583.

No obstante, cuando la situación parecía entrar en un estado de estancamiento alarmante, don Francisco de Reinoso visitó Santaella en 1600 y en su texto pastoral, “mando al obrero susodicho fuesse conprando los materiales que por horden de Juan de Ochoa maestro maior de las obras deste obispado pareciesen necesarios para la

⁴⁶⁵ Archivo Parroquia de la Asunción, Santaella (A.P.N.S.A.S.). Visitas Generales: Libro I, fol. 49.

⁴⁶⁶ LUQUE CARRILLO, Juan: “Hernán Ruiz III y las obras de la iglesia parroquial de la Asunción de Luque (Córdoba)”, en: *Laboratorio de Arte*, 27 (2015), pp. 131-142

⁴⁶⁷ A.P.N.S.A.S. Visitas Generales: Libro I, fol. 259 vto.

continuacion y cubierta de la capilla maior y demas cuerpo de la dicha yglesia [...]”⁴⁶⁸. Encontramos en esta cita un cambio de gran interés: la sustitución de maestro mayor en la persona de Juan de Ochoa, a quien se le encomendó un triple cometido: terminar de levantar los muros de la capilla mayor, cubrirla y, más adelante, trazar el cuerpo perpendicular al presbiterio. De este modo, ya en 1600 Ochoa tuvo su primera toma de contacto con la fábrica de la capilla mayor de Santaella, aunque su intervención con la que concluiría el deseado proyecto se materializaría tiempo después, durante el episcopado de don Pablo de Laguna (1603-1606).

Exactamente, la firma del contrato para la terminación de la capilla mayor tuvo lugar el día 10 de enero de 1604. El documento fue hallado en los protocolos notariales cordobeses, estudiado y transcrito por José Valverde en 1970 y en él, además de todas las cláusulas convencionales repetidas en este tipo de contratos, aparecen las condiciones específicas formuladas por el maestro, junto a una serie de “trazas modelos y dibuxos hechos por mi, el dicho Juan de Ochoa”, en un pliego independiente imposible de localizar⁴⁶⁹.

El encargo incluyó el levantamiento de los muros hasta alcanzar el movimiento de la cubierta y la labra de una cornisa de 43 varas de longitud sobre la que montó una cúpula decorada interiormente con siete filas de casetones que decrecen en tamaño hacia la cúspide. La obra se concertó en 2.000 ducados más tres cahíces de trigo y dos de cebada, reservando la edificación del cuerpo perpendicular para una segunda fase que se extendió hasta mediados del siglo XVII y que, por motivos de limitación cronológica, excede de nuestro estudio⁴⁷⁰.

Según el orden establecido, Ochoa terminó de levantar en cantería los cuatro muros de la capilla, dejando medios puntos bajo los arcos torales que se adornan con serlianas y grandes hornacinas ideadas para albergar retablos y altares, salvo en el cerramiento que comunica con la nave. En cada una de las cuatro esquinas del cuadrado, el maestro colocó las correspondientes pechinas sobre las que cargó el peso de la gran cúpula. Para excusar mayores gastos, éstas se construyeron en ladrillo y se recubrieron de cal. Tres vanos circulares en los testeros sur y laterales, permiten la entrada de luz

⁴⁶⁸ *Ídem*. Libro V. Fol. 31.

⁴⁶⁹ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1604. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12433-P, s/f.

⁴⁷⁰ AA. VV.: *Santaella: Estudios históricos de una villa cordobesa*. Córdoba, 1986. p. 169.

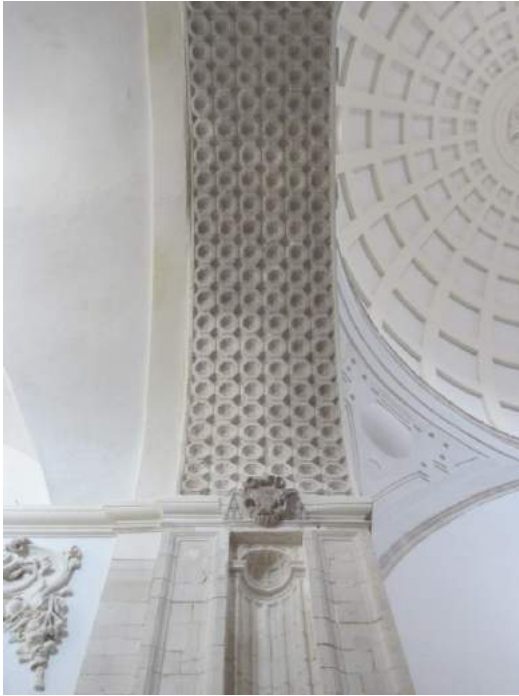
natural al interior de la capilla, más otras cuatro oquedades que marcan su movimiento y contribuyen a su iluminación.



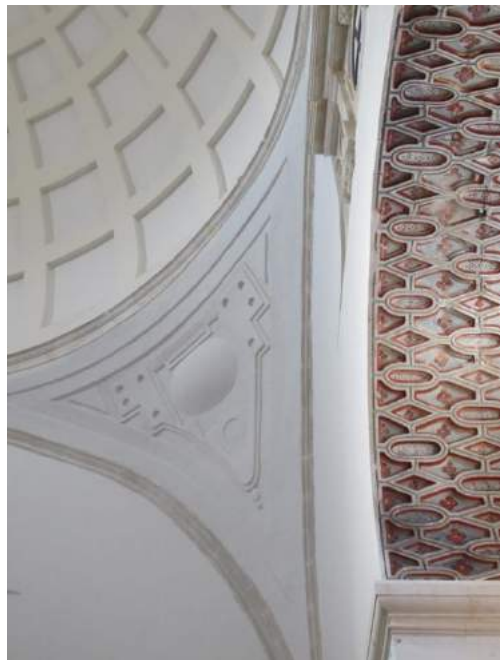
[133] Santaella. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, capilla mayor. Hernán Ruiz II y Juan de Ochoa, segunda mitad siglo XVI-1606.



[134] Santaella. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Cúpula de la capilla mayor (det.) Juan de Ochoa. 1604-1606.



[135] Santaella. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Decoración cuarterada en el intradós del arco toral (det.). Juan de Ochoa, 1604-1606.



[136] Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Santaella. Pechina del ángulo suroccidental sobre la que monta la bóveda (det.) Juan de Ochoa. 1604-1606.

Seguramente Ochoa tuvo muy en cuenta los tiempos estipulados en el contrato y, antes de febero de 1605, don Alonso Buitrago y don Bernardo de Alderete procedieron al pago fraccionado de los 2.000 ducados, cantidad que el maestro no terminaría de cobrar en vida, y recibió entre 1607 y 1609 su viuda.

Durante el transcurso de las obras de la capilla mayor de Santaella, Juan de Ochoa dio también las trazas de la desaparecida iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria de la localidad de Estepa, según escritura notarial con fecha de 22 de marzo de 1604 extendida en la villa sevillana ante el escribano Pedro Gómez. El encargo salió a subasta pública y se remató finalmente en Bartolomé Muñoz, alarife al que ya nos hemos referido en anteriores ocasiones.

Son muy pocos los datos que conocemos acerca de esta obra, pues la escritura con el concierto de la misma se encuentra en muy mal estado de conservación y, por tanto, su lectura resulta prácticamente ilegible. Sin embargo, podemos reconstruir su historia gracias a los datos proporcionados por A. Recio Veganzones, quien estudió a fondo el proceso de fundación de la comunidad y sacó a la luz sus principales fondos documentales⁴⁷¹. Junto a estas referencias de Recio, Jorge A. Jordán publicó una extensa obra donde recopiló la historia y principales manifestaciones artísticas surgidas en torno a las clausuras de mínimos en la provincia de Sevilla, e incluyó el caso de Estepa, del que aportó el contrato de la fábrica de la iglesia con Bartolomé Muñoz, según los planos y diseños de Juan de Ochoa⁴⁷².

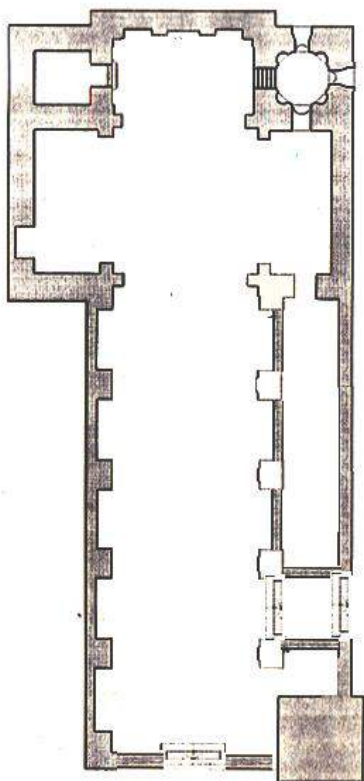
Sobre este convento estepeño de Mínimos de San Francisco de Paula, se sabe que fue fundado a principios de 1562 por Marco Centurión, I marqués de Estepa, y dotado con cien fanegas de trigo anuales para su mantenimiento. Era entonces provincial fray Pedro de Melgar y, para su edificación, se aprovechó un solar colindante a una antigua ermita medieval con la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles, a extramuros de la localidad, que sirvió durante un tiempo de capilla a la comunidad, mientras se construía la iglesia conventual⁴⁷³.

⁴⁷¹ RECIO VEGANZONES, A.: “Apuntes histórico-artísticos y visión retrospectiva del diezrado conjunto monumental de la iglesia de la Victoria de Estepa hasta su desamortización”, en AA. VV.: *Actas de las III Jornadas sobre historia de Estepa*. Estepa: Ilmo. Ayuntamiento de Estepa, 1999, pp. 545-595.

⁴⁷² JORDÁN FERNÁNDEZ, J. A.: *Los conventos de la Orden de los Mínimos en la provincia de Sevilla: historia, economía y arte (siglos XVI-XIX)*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 2013, p. 169.

⁴⁷³ MONTOYA, Lucas de: *Crónica general de la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula*. Madrid: Bernardino de Guzmán, 1619, p. 74.

Más adelante, en 1604, se iniciaron los trámites para dar comienzo a las obras del templo. Fue en ese momento cuando Juan de Ochoa viajó a Estepa por orden del corrector de la comunidad -fray Cristóbal Guerra-, y planteó el templo conventual del cual hoy en día únicamente queda en pie su esbelta y monumental torre barroca del siglo XVIII. Según el padre superior, Ochoa ideó la iglesia “sobre las ruinas de la anterior”, aprovechando de este modo el solar consagrado desde época bajomedieval, sin necesidad de adquirir un nuevo espacio para desempeñar las funciones litúrgicas⁴⁷⁴.



[137] Planta de la iglesia conventual de la Victoria (desaparecida), Estepa. Juan de Ochoa, 1604. En: AA. VV.: *La Iglesia de la Victoria* (catálogo de Exposición). Estepa: Ilmo. Ayuntamiento, 2002, p. 8.

Aunque el templo fue abandonado y derribado en 1939, se sabe que tuvo planta de una sola nave cubierta con bóveda de cañón dividida en tramos por arcos fajones sobre pilastras dóricas, cúpula en el crucero, capillas en el lado de la Epístola y retablos

⁴⁷⁴ JORDÁN FERNÁNDEZ, J. A.: *Los conventos de la orden...* op. cit. p. 169. La signatura que facilita el autor es AMES (Archivo Municipal de Estepa), Protocolos Notariales, legajo 59, escribanía de Pedro Gómez (22/03/1604), s/f.

en el del Evangelio. La construcción de la capilla mayor se prolongó durante varios años más, rematándose los trabajos gracias a los 12.000 ducados donados en 1620 por Juan Bautista Centurión y Negroni, II marqués, y Catalina de Bailén, su criada, con los que además de labrar la capilla se adquirió un importante ajuar orfebre y textil.

Afortunadamente se conservan algunas fotografías del templo que reproducen su interior antes de la demolición, donde puede apreciarse especialmente la plementería de la bóveda de cañón y su compartimentación en lunetos, así como las hornacinas de medio punto labradas en el lado del Evangelio para albergar los altares y retablos. Sin embargo, detalles esenciales de la obra como el precio estipulado, la evolución de las distintas fases constructivas o la supervisión del proyecto, entre otros, no se han podido documentar, ante la falta de datos registrados en la documentación consultada.



[138] Iglesia conventual de la Victoria (desaparecida), Estepa. Interior de la nave. Juan de Ochoa, 1604. Fotografía de Juan Borrego.



[139] Iglesia conventual de la Victoria (desaparecida), Estepa. Vista parcial de las capillas en el lado del Evangelio. Juan de Ochoa, 1604. Fotografía de Juan Borrego.

Finalmente el 12 de junio de 1606, hallándose perceptiblemente en buen estado de salud, Juan de Ochoa concertó por 5.000 ducados la que sería su última obra, relacionada nuevamente con la fábrica parroquial de Santaella y con la que puso fin al deseado proyecto de su capilla mayor. El encargo consistió en el diseño de una armadura lúnea para cubrir el exterior del recién edificado presbiterio, proyecto que, como veremos, quedó paralizado durante un tiempo a causa del fallecimiento del maestro y fue retomado en 1607 por Blas de Masavel⁴⁷⁵.

La propuesta de Ochoa consistió en una estructura poligonal apoyada en una base octogonal reforzada con escuadras de hierro en cada uno de sus ocho ángulos, de modo que el peso recayera directamente en los lados y se distribuyera hacia cada esquina del ochavo. Estas escuadras, según las condiciones del contrato, debían mostrar tres dedos de ancho, una pulgada de grueso y una vara de largo, y se fijarían al bastidor o armazón mediante cuatro grapas que servirían, a su vez, de anclaje a la estructura.

⁴⁷⁵ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1606. Oficio 29. Gonzalo Fernández de Córdoba. 10757-P, fols. 949-955 vto.



[140] Santaella. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Vista exterior de la capilla mayor y cubierta. Juan de Ochoa. 1604-1606.

De este modo, Ochoa planteó un sistema de cubierta que cargaba por igual sobre los cuatro muros de la capilla, sin concentrar tramos de sobrepeso ni, por tanto, necesidad de estribos o contrafuertes para distribuir el peso. La armadura quedó compuesta por vigas inclinadas de acuerdo con las pendientes de los ocho faldones. Para evitar la flecha y pandeo de las alfardas, el maestro dispuso el nudillo a una distancia de un tercio respecto a la cumbrera que unía los pares. Por medio de hileras, Ochoa entestó los pares en sus ocho lados, repartiendo el peso hacia las escuadras de hierro y equilibrando el empuje horizontal a los muros. Los pares fueron colocados muy próximos entre sí y se separaron mediante una distancia proporcional al doble del grueso. El nudillo, en consecuencia, evitaba la flecha hacia el interior de los pares, a la vez que absorbía parte del empuje horizontal de la estructura⁴⁷⁶.

Interiormente Ochoa ideó una serie de vigas pensadas para unir horizontalmente las escuadras de la base. Éstas contrarrestaban no sólo el empuje opuesto, sino su propio peso pues, al estar apareadas, su tamaño excedía del de los pares y nudillo. Por último

⁴⁷⁶ *Íbid.*

se embutieron unos pequeños canes para reducir el tamaño de los tirantes y reforzar sus extremos, recurso decorativo con el que Ochoa completó la distribución interna de la cubierta y adecuó, por tanto, el sistema de par y nudillo al cuadrado que en planta reproducía la monumental capilla mayor.

Sin embargo, meses después de la firma del concierto, Juan de Ochoa dejaba de existir. No se sabe si arrastraba una larga enfermedad o si la muerte le sorprendió de súbito, aunque pensamos que debería hallarse atrapado, al menos durante sus últimos días de vida, por una enfermedad cuyas características desconocemos pero que sin duda lo desgastaba y debilitaba por momentos. La salud del maestro comenzó a flaquear notablemente, hasta el punto de que decidió poner en orden sus asuntos familiares y profesionales, procurando no dejar nada al azar y, en tales circunstancias, comenzó el declive final. La muerte, como detallaremos en el siguiente capítulo, se produjo el día 4 de octubre de 1606.

La documentación del Archivo General del Obispado cita ya en 1607 a Blas de Masavel como el “cantero que subcedio a Joan Ochoa en el dicho oficio y tiene a su cargo acavar la obra nueva de la capilla mayor desta yglesia y despues los dichos maestros tomaron a su cargo hacer la armaçon de madera para el tejado della [...]”⁴⁷⁷. Resulta complejo delimitar con exactitud la intervención de Ochoa y, más difícil aún, imaginar en qué estado halló Masavel la obra cuando aceptó su dirección, pues el diseño que el maestro detalló en el contrato de junio de 1606, fue respetado con absoluta fidelidad, sin alterar su composición.

Con todo, el resultado fue una de las obras culminantes de la arquitectura renacentista cordobesa, cuyo interés no solo radica en su grandiosidad, sino en la concepción unitaria *ex novo*, desde el arranque de las pechinas y desarrollo de la plementería de la cúpula, hasta la cúspide exterior donde convergen las ocho hiladas de tejas, siendo quizá una de las primeras muestras de este tipo de cerramiento en el caso cordobés, pero usual a partir de entonces.

Con esta singular obra en Santaella Juan de Ochoa puso fin a una trayectoria profesional de más de 30 años al servicio de los principales mecenas y promotores de la Córdoba de finales del quinientos, cerrando asimismo uno de los capítulos más

⁴⁷⁷ A.G.O.C. Visitas Generales: Santaella. 1607. 6290/01, s/f.

sobresalientes de la historia del arte moderno en la ciudad, aunque sin contribuir durante algún tiempo más a su desarrollo pues, durante las próximas décadas, comenzaría a aparecer una serie de nuevos planteamientos estéticos que alteró el lenguaje clásico bajo la común denominación de arte barroco. Su estilo, sin embargo, fue felizmente recordado por sus predecesores, sobre todo por aquellos que protagonizaron la transición hacia dicha estética barroca, especialmente entre aquellos maestros que trabajaron en el ámbito de la Catedral y para el consistorio.

8. Fallecimiento del artista

Los difíciles trances familiares por los que había pasado a lo largo de toda su vida, debieron suponer un fuerte golpe para Juan de Ochoa, motivo por el que su salud -quizá quebrantada por alguna enfermedad-, experimentó en 1606 un profundo mal del que ya no logró reponerse.

En estos aciagos momentos hay dos asuntos que centran toda la atención del maestro: la terminación de la cubierta de la capilla mayor de Santaella y la redacción del testamento. El artista había puesto todo su interés y últimas energías en la obra santaellense, que podría considerarse un testamento artístico, aunque no lograra verla terminada. Como ya se adelantó en el capítulo anterior, desconocemos si el artista sufría una enfermedad o si la muerte le sobrevino inesperadamente. El hecho de firmar un nuevo contrato en el mes de junio, parece indicar que al menos por entonces gozaba de salud suficiente como para embarcarse en obras que exigían de él pleno rendimiento.

8.1. Testamento e inventario de los bienes

Probablemente durante los últimos días de septiembre de 1606 Ochoa enfermara de gravedad y, hallándose en estado de extrema gravedad, requirió la atención del conocido escribano público cordobés Francisco Martínez de Molina para dictar su última voluntad. La situación cuando testó era ya muy delicada, puesto que se vio impedido y sin fuerzas para poder firmar el documento.

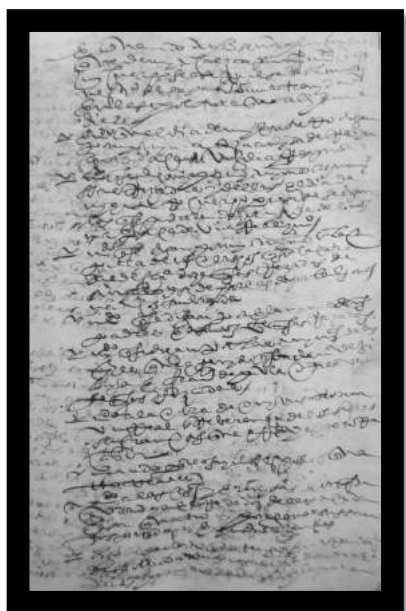
El testamento se otorgó el día 1 de octubre de 1606 y en él, tras las usuales fórmulas de ofrecimiento a Dios, el arquitecto pidió ser sepultado en el convento de la Santísima Trinidad, en la fosa que el prior y los frailes le cedieran para el enterramiento. A pesar de ser un personaje relativamente popular, su ánimo creció lejos del deseo de la ostentación, y por ello se centró en la liberación y perdón de su alma, ordenando para el día del entierro una misa de réquiem, cantada, con vigilia y responso.

Asimismo encargó que se le dijeran 100 misas rezadas, más otras 12 de cingulo, celebradas en la capilla de los Obispos de la Catedral. También ordenó 20 misas por las

almas de su padre, y otras tantas por María de Gibaja y Francisca de Paula, sus difuntas esposas. Seguidamente destinó un real “a la obra de Omnium Sanctorum de reberencia de los santos sacramentos rrecibidos [...] y quatro reales para los niños espositos [...]”⁴⁷⁸.

Después de estas disposiciones de tipo espiritual, Ochoa indicó la morada donde residió junto a su esposa, “junto a la entrada de la calleja sin salida al fondo de las casas de don Luys de Godoy [...]”⁴⁷⁹, en la collación de *Omnium Sanctorum*. Esta vivienda la tuvo arrendada Ochoa de por vida, con un cargo de 16 ducados anuales que debía entregar a don Rodrigo Alonso de Gahete, propietario del inmueble, según contrato de arrendamiento extendido ante el escribano Alonso Rodríguez de la Cruz con fecha de 5 de septiembre de 1577⁴⁸⁰.

Declara entonces que tiene solo un hijo, Luis, “fraile de la orden de la Santisima Trinydad de la ciudad”⁴⁸¹, a quien destina parte de su herencia para disfrute personal, y el resto a la viuda, a quien nombra heredera universal.



[141] Testamento de Juan de Ochoa. AHPC. Protocolos Notariales. 1606. Oficio 11. Francisco Martínez de Molina. 14774-P, fol. 909

⁴⁷⁸ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1606. Oficio 11. Francisco Martínez de Molina. 14774-P, fols. 908-912 vto.

⁴⁷⁹ *Íbid.*

⁴⁸⁰ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1577. Oficio 9. Alonso Rodríguez de la Cruz. 26880-P, s/f.

⁴⁸¹ *Íbid.*

También expuso ser propietario de “unas casas que son en la collacion de Santa Maria en la calle de Santa Quiteria que alindan con las casas de don Luys del Pinar [...]”⁴⁸², donde nació el maestro y vivió durante su infancia hasta el cambio de residencia a la collación de *Omnium Sanctorum*. Esta vivienda fue heredada por fray Luis quien, en contra de la voluntad del padre, teminó donando el inmueble a la orden de trinitarios. Finalmente, la desaparición de la comunidad en el siglo XIX dio lugar a la dispersión de todas sus posesiones, entre ellas la vivienda de Santa Quiteria.

Seguidamente Ochoa reconoció el capital aportado al matrimonio por su esposa y, en un acto de declaración de amor a su anciana madre, pidió a Clavijo que la cuidara y atendiera hasta el fin de sus días, dada su avanzada edad y limitaciones físicas. De no llegar a un acuerdo para formalizar dicha tutela, Ochoa encargó a su esposa la entrega diaria de un real para la manutención de la anciana⁴⁸³.

Finalmente instituyó como albaceas testamentarios al propio fray Luis, a Blas de Masavel y a su cuñado Rodrigo Alonso de Clavijo. Entre los testigos de esta última voluntad del artista figuraron Pedro de Portichuelo, canónigo de la Colegiata de San Hipólito; el propio Blas de Masavel; Juan Gálvez, sastre; y Juan Baltasar de Córdoba, de profesión desconocida⁴⁸⁴.

A partir de aquí el estado de salud de Ochoa se agravó definitivamente y la enfermedad entró en fase irreversible. Solo tres días después de redactar su testamento, el maestro dejaba de existir, falleciendo en su hogar familiar de la Plazuela de don Luis de Godoy, atendido en su lecho de muerte por su esposa y madre. Tal como había expresado en la carta testamentaria, pasada la velación, se le dio sepultura en el convento de la Santísima Trinidad, aplicándosele las cien misas en sufragio por su alma.

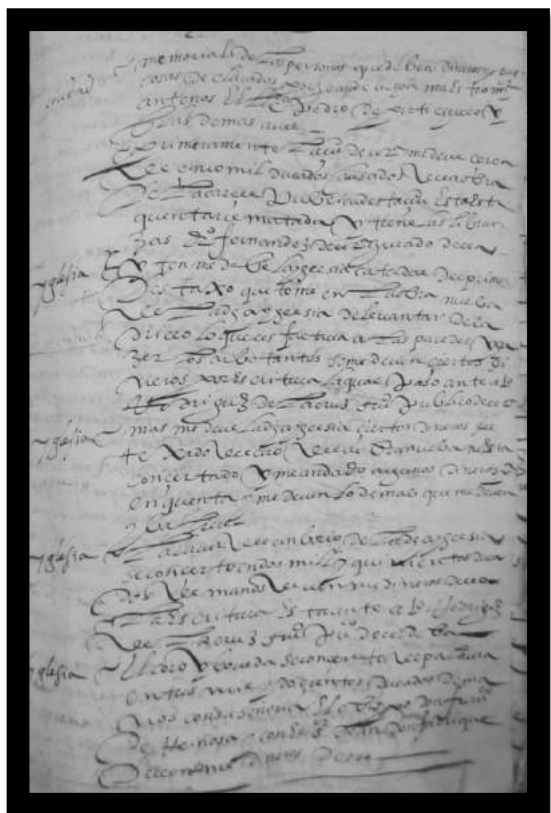
Días después, Blas de Masavel y Pedro de Portichuelo se dispusieron a ejecutar todo aquello que el difunto les había encomendado. Con este fin acudieron al escribano Francisco Rodríguez de la Cruz, quien formuló un extenso memorial con las cantidades detalladas pendientes de cobrar por parte de instituciones y mecenas particulares. El documento resulta revelador en muchos aspectos, sobre todo por la cantidad de

⁴⁸² A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1606. Oficio 11. Francisco Martínez de Molina. 14774-P, fols. 908-912 vto.

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*

información que sobre algunos trabajos desconocidos, aporta al conjunto de la obra del arquitecto.



[142] Memorial formulado por Juan de Ochoa ante Pedro de Portichuelo y Blas de Masavel, con las cantidades a deber en 1606. AHPC. Protocolos Notariales, oficio 5, 15872-P, fol. 286 r.

El texto informa, en primer lugar, de una deuda de 5.000 ducados que el concejo de la ciudad debía al maestro por su obra de la casa de las comedias, además del salario de maestro mayor durante los dos últimos años⁴⁸⁵. Seguidamente se detalla la intervención en la catedral. Sus propios albaceas enumeran las distintas obras y remiten

⁴⁸⁵ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1606. Oficio 5. Francisco Rodríguez de la Cruz. 15872-P, fols. 286-288.

a los respectivos contratos donde se citan las cantidades estipuladas en cada fase. Por primera vez, este valioso documento reúne el trabajo de Ochoa en la Catedral de Córdoba del siguiente modo: “paredes y arbotantes del coro, bobeda, cinborio, arco del testero, postigos y arcos del antecoro y los jaspes y piedras duras del altar mayor, postigos y gradas [...]”⁴⁸⁶.

Continúa el documento con una cláusula de gran importancia: “Yten se me debe el salario de maestro mayor de la dicha yglesia desde el dia que murió Hernan Ruiz en principio de julio hasta 4 dias de octubre que murio Juan de Ochoa son tres meses a rraçon de 4 mrs. cada mes [...]”⁴⁸⁷. Afortunadamente, el texto aclara nuestras sospechas. Cuando muere Hernán Ruiz III el día 1 de julio de 1606 en Arcos de la Frontera, el cabildo de la catedral anuncia vacante su puesto y, días después, Juan de Ochoa fue nombrado nuevo maestro mayor de sus obras. Sin embargo, el destino final del maestro hizo que solo pudiera disfrutar del deseado cargo durante los meses de julio, agosto y septiembre de 1606.

Seguidamente, se informa de una deuda de 100 ducados que el obispo Laguna debía por las tasaciones y algunas reparaciones llevadas a cabo en la hacienda de la Alameda y, por último, también se expresa una deuda de 300 ducados que la comunidad de agustinos de la ciudad debía al maestro por los trabajos en el claustro principal de su convento⁴⁸⁸, como ya se estudió en su momento.

Más adelante el documento menciona un viaje que Juan de Ochoa hizo a la localidad gaditana de Arcos de la Frontera, en julio de 1606, para retomar la dirección de un puente en cantería sobre el río Guadalete proyectado por Hernán Ruiz III para unir el casco histórico y el barrio bajo de la localidad. El viaje duró 41 días y el ayuntamiento remuneró al maestro con 5 ducados diarios⁴⁸⁹.

El proyecto de este puente en cantería vino a sustituir los anteriores de madera y, para su ejecución, el cabildo municipal de Arcos acudió a Hernán Ruiz III “el mejor maestro que se falla para estas cosas [...]”⁴⁹⁰. Corría el mes de agosto de 1605 y el arquitecto se encontraba -según documentación capitular-, “mui biejo y enfermo

⁴⁸⁶ *Íbid.*

⁴⁸⁷ *Íbid.*

⁴⁸⁸ *Íbid.*

⁴⁸⁹ *Íbid.*

⁴⁹⁰ Archivo Municipal Arcos de la Frontera. Actas Capitulares: 22 de agosto de 1605. Legajo 620, fol. 138 vto.

[...]”⁴⁹¹, por lo que había que darse prisa en comenzar los trabajos. Sin embargo las obras no se llevaron a cabo con la rapidez deseada y Hernán Ruiz III murió en plena construcción del viaducto, quedando el proyecto paralizado durante unos días hasta que el ayuntamiento contactó con Juan de Ochoa para su continuación⁴⁹².

Desdichadamente Ochoa también falleció semanas después de aceptar la dirección técnica del puente, cuando los trabajos ni siquiera superaban la fase de abastecimiento de material. Ante la noticia de la pérdida del maestro, el ayuntamiento de Arcos decidió posponer el proyecto durante un tiempo y no se retomó hasta al menos 1637, con un nuevo diseño que reemplazó finalmente la propuesta de Hernán Ruiz III⁴⁹³.

Finalmente se citan otras deudas de menor calibre, a deber por las monjas de Santa María de Gracia y por don Antonio de Córdoba y don Alonso Pérez Nieves, por los trabajos en el Molino de Martos. Concluye el documento con referencias a deudas en asuntos personales, de las que no se especifican motivos, como los “setecientos reales prestados a don Gomez de Figueroa, a quien mando se cobren [...]”⁴⁹⁴.

En líneas generales el contenido de este memorial ofrece, pues, una interesante visión sobre la trayectoria artística de Juan de Ochoa, enumerando los principales encargos que marcaron, de algún modo, su devenir y evolución profesional. Los numerosos proyectos, junto al incesante servicio prestado a los cabildos civil y eclesiástico, mantuvieron muy ocupado al maestro, lo que provocó la demora en el pago de ciertas deudas.

En un apartado independiente, al margen de las referidas deudas, doña María de Clavijo hizo constar ante el notario las dos cantidades que su difunto esposo debía en el momento de la extensión del documento: una de ellas, de cuatrocientos reales, al Ayuntamiento de Écija, en concepto de una multa interpuesta durante el transcurso de la

⁴⁹¹ *Ídem*. Fol. 154 vto.

⁴⁹² BAENA GALLÉ, J. M.: “Los proyectos de puente para Arcos de la Frontera. 1544-1920”, en: *Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte: los caminos y el arte*. T. 2. Santiago de Compostela, 1989, pp. 45-55.

⁴⁹³ *Íbid*.

⁴⁹⁴ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1606. Oficio 5. Francisco Rodríguez de la Cruz. 15872-P, fols. 286-288.

edificación de la Fuente de las Ninfas; y la otra, de mil reales, a la fábrica de la iglesia parroquial de Villanueva de Córdoba⁴⁹⁵.

Por todo lo expuesto, la muerte de Juan de Ochoa significó estilísticamente un cambio generacional que supuso a la larga el enriquecimiento formal de la estética del primer barroco cordobés, con la que se extinguió el espíritu clásico, equilibrado e italianizado que había caracterizado aún los primeros años del seiscientos, para dar paso a los nuevos conceptos de formas, espacios y líneas plasmados por primera vez en la ciudad a partir de 1630 y que nos introduce en la corriente “protobarroca”.

8.2. Después de la muerte

Tras la muerte del maestro, la vida familiar en el hogar de la plazuela de don Luis de Godoy quedó sucumbida y marcada por la soledad y el desánimo. María de Clavijo, que a la sazón contaba 32 años, era entonces una joven viuda encargada de cuidar a su anciana suegra; una situación que condicionaba su libertad sentimental pues, de volver a contraer matrimonio, perdería todos sus derechos conyugales y parte proporcional de la herencia.

La demora en el cobro de algunas deudas debió indudablemente aumentar el estado de desaliento de Clavijo. A medida que avanzaba el tiempo, la salud de doña Ana Méndez comenzó a ser cada vez más precaria, y los cuidados por parte de la joven nuera debieron ser más constantes. Pero a pesar de todo, la vida de la anciana bajo el cuidado de Clavijo debió ser pacífica, ordenada y felizmente amparada por el calor de los amigos y conocidos de su difunto hijo, quienes seguramente ayudaron a la familia a mantener vivo el recuerdo de Ochoa.

Al margen de esta serena vida de ambas mujeres, fray Luis vivió su vocación religiosa en la comunidad trinitaria de la ciudad, a escasos metros del domicilio familiar, entregado a las normas de la clausura y obediencia a sus superiores. Desconocemos la relación que hubo entre el religioso y Clavijo, aunque creemos que

⁴⁹⁵ *Ibid.*

debió ser cercana y afable, como manifestaron en marzo de 1607 cuando, pasados los primeros meses del duelo, comparecieron ante el notario Alonso Rodríguez de la Cruz para proceder al reparto oficial de la herencia del artista, “sin necesidad de recurrir a pleitos ny causas juduçiales [...]”⁴⁹⁶.

Durante estos años en que la viuda hubo de frecuentar las notarías de los principales escribanos públicos de la ciudad para ejecutar las deudas del difunto marido, debieron aparecer los primeros síntomas de inseguridad económica ante la falta del sustento principal, empeñando una porción de la herencia del esposo para asegurar el mantenimiento diario del hogar y cuidados de la anciana Méndez. Seguramente por este motivo, la joven autorizó en 1607 a Andrés López de Baldelomar, guadamecilero, para vender unos censos heredados de su difunto marido⁴⁹⁷.

Meses después, en marzo del mismo año, se legalizó ante el escribano Alonso Rodríguez de la Cruz el reparto de la herencia, según lo había expresado en vida el artista. Mientras tanto, amparada por la ayuda de Blas de Masavel, Clavijo fue reuniendo las cantidades aún pendientes de cobrar, terminando la última ejecución en 1610, en la que recibió carta de pago y finiquito por la obra que su difunto marido llevó a cabo en la parroquia de Santaella⁴⁹⁸. La suma total ascendió a 36.600 maravedíes, cantidad con la que cerró no solo el capítulo de las obras de dicha iglesia santaellense, sino toda una inesperada y violenta trama surgida a partir de 1606 ante el impago de las obras y su retraso en el tiempo.

8.3. Los herederos: María de Clavijo y Luís de Ochoa

Desconocemos si al morir Ana Méndez, Clavijo siguió viviendo en el hogar de la collación de *Omnium Sanctorum* o, si por el contrario, encontró apoyo en algún familiar y pasó el resto de sus días arropada por los suyos en otro domicilio. Ciertamente, a partir de 1610 deja de figurar su nombre en la documentación notarial

⁴⁹⁶ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1607. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12439-P, s/f.

⁴⁹⁷ A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1607. Oficio 11. Francisco Martínez de Molina. 14775-P, fol. 80 vto.-82.

⁴⁹⁸ A.G.O.C. Visitas Generales: Santaella. 1610. 6290/01, s/f.

reunida en las escribanías de los escribanos citados, lo cual dificulta su seguimiento. Por otro lado, la desaparición del tomo primero de defunciones de la parroquia de *Omnium Sanctorum* donde debió quedar registrada su muerte, impide conocer la fecha exacta de la defunción. A partir de 1610, pues, la vida de María de Clavijo sucumbió en el más profundo anonimato, seguramente abandonada en el recuerdo de su difunto marido y sin más noticias documentales que nos puedan dar nuevas pistas sobre su existencia.

De igual modo, tampoco disponemos de muchos más datos sobre fray Luis de Ochoa. Sabemos que nació hacia 1580 y que desde joven, sintió una especial vocación religiosa, lo que le motivó a profesar en 1600 en el convento de la Santísima Trinidad de la ciudad. Fue el único descendiente que sobrevivió a la muerte de sus padres. Salvo esto, no conocemos nada más del personaje, de modo que hemos de suponer el fin de su vida contemplativa en el referido convento de la Trinidad, donde debió fallecer hacia mediados del siglo XVII, enterrándose en el panteón comunitario que hoy, siglos después de la reforma del espacio y su transformación arquitectónica, dudamos en emplazar.

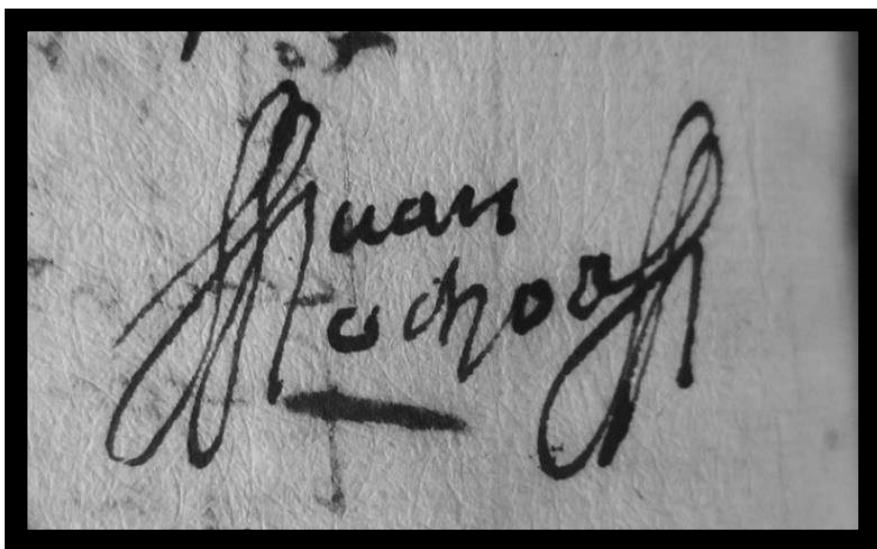
Este hombre, de carácter bondadoso y afable según relata el libro de protocolos procedente del antiguo convento trinitario, había sido durante más de diez años el principal foco de atención de Juan de Ochoa. Sin embargo durante su infancia, nunca mostró interés en continuar la tradición vinculada al arte de la cantería, lo cual no impidió lógicamente la suficiente armonía y una convivencia grata y apacible en el hogar familiar.

Y de este modo transcurrió la vida del arquitecto Juan de Ochoa; al servicio de las necesidades del concejo municipal, muy próximo a las obras de la Catedral, diseñando fachadas en viviendas de poderosos mecenas y colaborando en proyectos de ingeniería hidráulica impulsados por ayuntamientos y comunidades religiosas, entre otras expresiones de su rica personalidad artística. Su buena preparación, eficacia y versatilidad en cuantos problemas de diseños, reparaciones e informes de conservación, no encontraron un fácil sucesor, aunque si contó con un serio competidor: Hernán Ruiz III. Sin embargo, al igual que éste, Ochoa hizo tasaciones de todo tipo y sus informes siempre fueron muy valorados y ejecutados en la práctica.

En cuanto a su perfil personal y a su vida privada, como ya anunciábamos al principio de la investigación, poco se ha podido dilucidar con absoluta certeza. Ningún

dato aparte de los estrictamente profesionales se desprende de la documentación conocida. La mayoría de sus relaciones personales, deducibles por su ámbito laboral fundamentalmente, se circunscribieron casi exclusivamente a los maestros de su mismo gremio. Tanto sus proyectos y dibujos, la mayoría desaparecidos, como la propia escritura que hemos podido estudiar en algunos documentos, demuestran una personalidad ordenada y precisa, quizá poco dado a la retórica y conducido por la eficacia y claridad, destacando su buena voluntad y facilidad de acomodo a las circunstancias de cada encargo. Respecto a su letra y rúbrica, son también transparentes expresiones de su personalidad, sin ninguna concesión al adorno o a lo anecdótico.

De este modo terminó la vida del talento artístico cordobés más sobresaliente en el mundo de la cantería de finales del siglo XVI y, sin duda, uno de los más singulares arquitectos del renacimiento andaluz. Persona de profunda religiosidad, buena conducta y de entrega constante a su profesión, hemos encontrado en Juan de Ochoa el ejemplo idóneo de “maestro” del siglo XVI: artista, padre de familia y hombre temeroso de la severidad de Dios. Además, la calidad de sus trabajos, experiencia y confianza en sí mismo, fueron virtudes que acompañaron siempre su carácter y le ayudaron a consolidar su trayectoria profesional, desvalorada historiográficamente durante siglos y ahora -a través de esta monografía- rescatada oportunamente. Su valiosa e intachable intervención en la catedral, el dominio del léxico artístico junto a su faceta de dibujante y, sobre todo, sus relaciones con los pujantes mecenas de la Córdoba del momento, han permitido enriquecer su identidad y situar su actividad en el lugar que le corresponde en el panorama de la arquitectura cordobesa de Época Moderna.



[143] Rúbrica de
Juan de Ochoa en una
escritura notarial de
1601. En: AHPC,
Protocolos
Notariales, 12428-P,
fol. 293 vto.

9. Cronología y documentos

DOCUMENTO 1

1554 27 de diciembre. Partida bautismal de Juan de Ochoa.

“En 27 dias del mes de dizienbre año de 1554, baptizo Andres Martinez Batista a Ju. hijo de Martin de Ochoa y de Ana Mendez su mujer, y fueron conpadres Melchior de Pineda y Xtoval de Mesa, racioneros, comadres Maria de Valençuela y Fra. de Valençuela. Andres Martz. Baptista [rúbrica]”.

(APSC, Libro I de Bautismos, t. III, fol. 149 vto.)

DOCUMENTO 2

1570 18 de diciembre. Juan de Ochoa concierta con Pedro de Sosa y Alonso Gómez, canteros, 400 carretadas de piedra para las obras del monasterio de San Pablo de Córdoba.

“Sepan quantos esta carta vieren como en la ciudad de Cordoba en diez y ocho dias del mes de diziembre año del nacimiento de nuestro salvador jesuxisto de mill y quinientos y setenta años otorgaron Pedro de Sosa y Alonso Gomez carreteros vezinos de la dicha ciudad en la collacion de Santa Marina de la una parte y Juan Ochoa cantero vezino de la dicha ciudad en la collacion de Omnium Sanctorum de la otra y dijeron que ellos son concertados en que los dichos P. de Sosa y Al. Gomez an de ser obligados a traer al monasterio de San Pablo de Cordoba quatrocientas carretadas de piedra de la cantera del Lanchal termino desta ciudad la qual dicha piedra a de ser blanca y a de ser del tamaño de las galgas que les diese el dicho Juan de Ochoa y an de llevar por cada carretada de la dicha piedra puesta en el dicho monasterio a tres rreales cada carretada y la an de enpeçar a traer desde el viernes primero que verna que se contaron veynte y dos dias deste dicho presente mes de diziembre y an de traer cada dia que fuere de trabajo seys caminos que an de ser doze carretadas de piedra y no an de partir mano de traerla hasta aver cumplido de traer las dichas quatrocientas carretadas [...]”

(AHPC. Protocolos Notariales, oficio 7, Melchor de Córdoba, 15314-P, fol. 574 r.)

DOCUMENTO 3

1571 14 de febrero. Juan de Ochoa y Martín Ruiz, canteros, contratan la construcción de la capilla sacramental en la iglesia de San Juan de Córdoba.

“Sepan quantos esta carta bieren como en la ciudad de Cordoba en qatorze dias del mes de febrero de mill y qinientos y setenta e uno años otorgaron Juan Ochoa cantero hijo de Martin Ochoa vezino de Cordova en la collacion de Omnium Sanctorum y Martin Ruiz Ordoñez cantero hijo de Fernan Ruiz cantero mayor bezino de Cordova en la collacion de San Nicolas de la Villa que se obligan de hazer en la capilla mayor de la yglesia de San Juan desta ciudad una capilla de canteria de bobeda que se entiende un cielo de cinco olabes bien hecho y acabado conforme a las condiciones con que se les rremato la dicha obra por el señor doctor Luys Perez provisor deste obispado [...] por precio y las manos de la dicha obra cien ducados [...]”.

(AHPC. Protocolos Notariales, oficio 4, Rui Pérez, 16183-P, s/f.)

DOCUMENTO 4

1573 7 de abril. Juan de Ochoa fia la obra de reconstrucción del puente de Pontón Don Gonzalo, concertada por su padre, Martín de Ochoa, y Fernando de Zabala, canteros.

“En la ciudad de Cordoba a siete dias del mes de abril de myll y quinientos setenta y tres años se otorgaron a Fernando de Zabala maestro de canteria y a Martin Ochoa maestro de canteria desta ciudad de Cordoba vezinos de ella Fernando de Çabala en la collacion de San Pedro y Martin Ochoa en la collacion de Omnium Santorum la siguiente obra y fiaron a Juan Ochoa maestro de canteria desta ciudad que sacara la piedra y bolsos dobelaje y silleria para la obra del puente que une Mira Genil y Puente D. Gonz. Las obras del puente la empiecen conforme a las obligaciones presentes y se haran tambien con las siguientes condiciones [...].

La dicha obra se a de reconstruir por de detras y se corregira lo que se hallare derruido y todo se a de haçer con perfeccion conforme a lo aquí escrito y si no se cumpliese la obra parte de los ducados acordados no recibirian los dichos maestros y de ellos uno de los tres Juan Ochoa esta obligado a traer la piedra hasta terminar la dicha obra y el dicho Ju. Ochoa debe cumplirlo todo a tiempo y justamente y así se le nombrara al dicho Ju. Ochoa obrero mayor de la dicha obra y al tiempo los otros dos maestros iran trabaxando sin dilacion por lo que se obliga a sus personas e bienes hacerlo todo bien entregando los otorgantes la obra antes de finales de siptiembre del presente año. Rui Perez [rúbrica]”.

(AHPC. Protocolos Notariales, oficio 4, Rui Pérez, 16184-P, fols. 14 vto y 15 r.)

DOCUMENTO 5

1574 22 de junio. Carta de examen aprobando el ingreso de Juan de Ochoa al gremio de alarifes de Córdoba.

“Sepan quantos esta carta de esamen vieren como en la muy noble y muy leal ciudad de Cordova en veynte y dos dias del mes de junio año del nacimiento de nuestro salvador jesucristo de mill y quinientos y setenta y quatro años ante los señores Diego Ruiz Cantillo y Pedro de la Cruz alarifes desta ciudad estando presentes elegidos y nombrados por los muy ilustres architetos de Cordova y en presencia de mi Luys Nuñez de Toledo escribano de su mag. y publico de la dicha ciudad de Cordova parecio Juan de Ochoa maestro de canteria hijo de Martin de Ochoa cantero vezino desta ciudad en la collacion de Omnium Santorum y dijo a los dichos alarifes que avia aprendido y sabia el oficio de albañyleria para poder ser maestro del dicho oficio y que a ellos les constava dello por que se lo avian visto usar quello pedia y lo viesen por maestro como es cumplido y le diesen licencia y facultad para que como tal maestro pudiese usar el dicho oficio en qualesquier partes y lugares y los dichos alarifes dijeron que ellos avian esaminado al dicho Juan de Ochoa para el dicho oficio de la albañyleria y se lo avian visto usar y era abil y suficiente para ser maestro del por tanto que lo avian y dieron por maestro del dicho oficio [...].”

(AHPC. Protocolos Notariales, oficio 1, Luis Núñez de Toledo, 16751-P, fol. 395 r.)

DOCUMENTO 6

1576 23 de mayo. Juan de Ochoa concierta con don Luis Gómez de Figueroa, II Señor de Villaseca, la construcción de la portada principal de su vivienda familiar (actual Palacio de Viana).

“Sepan quantos esta carta bieren como en la ciudad de Cordova en beynte y tres dias del mes de mayo año del nacimiento del nuestro salvador jesuxto de mill y qinientos y setenta y seis años otorgaron de la una parte el ilustrisimo señor don Luis Gome de Figueroa vezino de la dicha ciudad en la collacion de San Juan y de la otra Juan de Ochoa maestro cantero vezino de la dicha ciudad en la collacion de Omnium Sanctorum ambas partes dijeron que son conbenydos y concertados en que el dicho Juan de Ochoa se obligo de labrar de canterya una portada con su bentana y con la talla de los escudos [...] y a de tener la dicha portada las alturas que oy tienen los cuerpos de las casas principales del dicho señor don Luys Gome dandole toda la altura que se le pudiere dar en el cuerpo bajo por la puerta y en el cuerpo alto para la ventana y se obligo de poner la piedra y todo el material necesaryo para azer y que la començare a labrar desde mañana jueves veynte y quatro dias deste presente mes de mayo y no partira mano della hasta darla por acabada [...] y a de tener de ancho la dicha portada por lo menos ocho terzias y media y se obligo de traer muy buena piedra y hazer la portada en toda perfezion rematada tal y como y sigun esta en la muestra [...]”

(AHPC. Protocolos Notariales, oficio 36, Pedro Suárez, 9266-P, fols. 142 r.-143 r.)

DOCUMENTO 7

1577 7 de octubre. Aprendizaje de Diego Coronado con Juan de Ochoa.

“Sepan quantos esta carta bieren como en la ciudad de Cordoba a siete dias del mes de octubre ano de myll qinientos setenta y siete annos otorgaron de la una parte Juan Ochoa maestro de canteria vezino desta ciudad de Cordoba en la collacion de Omnium Santorum y de la otra Diego Coronado hijo de Diego Gutierrez natural que dixo ser de Sevilla y estando al presente en esta ciudad dijo ser y por su aspecto parecia de veinte e dos annos que son concertados en esta manera que el dicho Diego Coronado entra por moço aprendyz y de servicio con el dicho Juan Ochoa desde oy dia de la fecha desta carta asta dos annos cumplidos primeros siguientes durante el qual dicho tiempo se obligo a servir en su oficio y fuera del en todo lo que le mandare que sea onesto de façer y no se a de absentar de su poder y seruiçio y si se absentare bolvera a el a servir dentro de quinze dias y si no lo cumpliere que pierda el tiempo que hubiere servido y vuelva a servir de nuevo sin otra sentencia ni declaracion y el dicho Juan Ochoa otorgo que le recibe en el dicho serbicio el dicho tiempo durante el qual se le obligo de dar de comer y beber y bestir y calçar y casa y cama en que duerma y bida que lo pueda bien pasar y no lo pueda echar de su poder y serbicio sin causa alguna so pena de pagarle el tiempo que le ubiere seruido y lo que faltare por servir y en fin del dicho tienpo le ha ido de yr mostrando lealtad y en señal de lo dicho por su oficio superara el examen asignado que se le hiziere y el susodicho Ju. Ochoa por pago y servicio se obligo a dar al dicho Diego Coronado una capa y un sayo de panno negro veinte quartino y un jugon y dos camisas de lienzo y un sombrero y un cinto y unos çapatos [...]”.

(AHPC. Protocolos Notariales, oficio 4, Miguel Jerónimo, 16156-P, fols. 1143 vto.-1144 r.)

DOCUMENTO 8

1578 24 de junio. Juan de Ochoa y Mateo García, herrero, concertan la resturación del Molino de la Albolafia, Córdoba.

“Sepan quantos esta carta vieren como en Cordoba a veynte y quatro dias del mes de junyo de myll y quinientos y setenta y ocho se otorgo a Juan Ochoa maestro cantero de la ciudad de Cordoba vezino della en la collacion de Omnium Santorum y a Mateo Garcia maestro herrero de la ciudad vezino de la collacion de Santa M^a que trabajaren juntos en lo que a continuacion el

dicho Juan Ochoa tomare a su cargo y se obligo de jazer la dicha obra en ladrillo toda y que Mateo Garcia haga todos los pertrechos y erramyentas que fueren menester en lo tocante a la obra del molino que el dicho Juan Ochoa tiene a su cargo y que se aze llamar de la arbolafia y que es de agua entregandole los materiales que fuere pidiendo el dicho Juan Ochoa y se le lleuara todo lo que le fuere menester y no se le pagare las erramyentas a Mateo Garcia asta que no lo apruebe el dicho Juan Ochoa [...]”.

(AHPC. Protocolos Notariales, oficio 4, Miguel Jerónimo, 16157-P, fol. 549 vto.)

DOCUMENTO 9

1580 7 de febrero. Partida de bautismo de Francisca, hija de Juan de Ochoa y María de Gibaja.

“En siete de febrero de 1580 años fue baptiçada Francisca hija de Juan de Ochoa y su muger M^a de Gibaxa, conpadres los illustres señores don Luis Gomez de Figueroa y doña Ana de Argote. Batiçola el señor retor. El licenciado Mellado [rúbrica]”.

(APSJTS. Libro II de Bautismos procedente de la parroquia de Omnium Sanctorum, fol. 10 vto.)

DOCUMENTO 10

1583 10 de julio. Juan de Ochoa concierta la continuación de la capilla mayor del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, Córdoba.

“Sepan quantos esta carta vieren como en la ciudad de Cordova a diez dias del mes de julio de mill y qinientos e ochenta y tres años otorgaron de la una parte el mui illustre señor don Luis Gome de Figueroa veinte e quatro de Cordova y de la otra Juan Ochoa cantero vezinos de la dicha ciudad y dixeron que por quanto el dicho señor don Luis Gome aora nuevamente a comenzado a edificar y edifica la capilla mayor del monasterio de Santa Isabel de los Angeles desta ciudad para que en ella se ponga un sepulcro e de sus sucesores y se ha ido continuando la dicha obra y esta echa gran parte de ella todo de canteria a piedra labrada aora son convenidos y concertados quel dicho Juan Ochoa toma en si a su cargo desde oy dicha obra la dicha obra en el estado en que esta y se obligo de continuarla de piedra labrada por de dentro y por de fuera hasta el fin de los cornisamientos que desde donde comienza a mover el arco toral con la parte del rretablo que hasta dicha altura empiece [...] y el dicho cornisamiento a de ser del genero dorico asi lo que toca a la capilla como a lo ques rretablo sin que sea obligado a pintura ni escultura solamente de hazer la dicha obra como es dicho [...] y el dicho señor don Luis se obligo de dar al dicho Juan Ochoa seiscientos ducados en rreales y mas once mill ladrillos que tiene comprados para la dicha capilla los quales a de traer a su costa el dicho Juan Ochoa y toda la piedra labrada [...]”.

(AHPC. Protocolos Notariales, oficio 26, Pedro Ramírez de León, 11528-P, s/f.)

DOCUMENTO 11

1584 16 de febrero. Juan de Ochoa redacta condiciones para canalizar las aguas del río Genil en Écija, Sevilla, construcción de varias arcas y depósitos y ejecución de la Fuente de las Ninfas, desaparecida.

“Condições con que los muy ilustres señores de Éçija mandan se haga la obra y edifiçion de las fuentes de agua que se a de traer de las açeñas de la Vadera Honda. Son las siguientes:

Primeramente, es condiçion que el maestro o maestros que desta dicha obra se encargaren, que en el sitio o lugar de las açeñas arriba dichas, en el primer cuerpo de la casa, como entramos por la puerta desta dicha açeña, que tiene catorze terçias de ancho y quarenta y dos de largo, con más la salida de las canales de la casa afuera, hasta el taluz que sale a las dichas açeñas, como parece en el disinyo de la planta y más el largo de la canal donde a de andar el anoria, ques el que parece por la montea, a de ronper y abrir todo este dicho sitio hasta vara y terçia más abaxo que la superfiçie del agua muerta de la parte de abaxo del río. La qual dicha medida se a de tomar por agosto, porques el tiempo en que ay menos agua en el río, para que quede en el punto que conviene para todo el año. Y todo este dicho sitio lo a de ronper y ahondar hasta ponerlo a nyvel por todas partes, de manera que quede a un peso la entrada y salida deste dicho sitio, si no fuere quel fundamento fuere légano fuerte y sólido que, en tal caso no se a de ahondar hasta el saltillo de la canal del anoria más que hasta la superfiçie del agua, como parece en las dichas muestras y en la canal del molino hasta entrar en el pozo [...]

Yten, es condiçion que en la plaça prinçipal de la çibdad, en el sitio y lugar que los señores Éçija señalaren, haga y fabrique una fuente, donde corra y salte el agua que a de venir desde la dicha arca de repartimiento. La qual dicha agua a de saltar çinco varas en alto, medidas desde la superfiçie del suelo de la dicha plaça; y el agua que agora viene al pilar de la plaça, que corra siete varas en alto, por manera que al estar dos varas más alta que el agua del río y para subir esta dicha agua en esta altura haga el reparo que conviene a la cañeria vieja; y haga la demás cañeria que le faltare por la orden de las demás cañerías y con el propio benefiçio.

Yten, la dicha fuente la de hazer de piedra jaspeada de Carcabuey y la acabe conforme a la planta y dibuxo questá hecho para ello, el qual a de guardar y cunplir en todo y por todo, dexándola acabada con su polimento [...].”

(AME. Protocolos Notariales, Alonso Dávila “el Viejo”, leg. 589, fols. 674 r.-692 vto.)

DOCUMENTO 12

1585 17 de julio. Juan de Ochoa concierta la construcción del lucernario que antecede al Sagrario de la Catedral, Córdoba.

“Es condicion que se a de lebanstar un adarbe de canteria hacia la parte de las capillas hornacinas desde los trasdoses de los postreros arcos hasta igualar con el trasdos de los arcos nuevos conforme al adarbe contrario que carga sobre la dança de arcos que forma la primera naue el qual dicho adarbe se a de poner a niuel por todas partes del grueso y segun esta lo echo encima de los cuales adarbes y arcos ha de azer un cornixamiento por la orden y traça del modelo para ello echo.

Y es condicion que encima de la dicha cornixa a de mouer una capilla circular que comprenda la mitad del circulo de ladrillo de tabique doblado de la puerta del Sagrario liso sin ningun ornamento con las lunetas que uienen y corresponden a cada uno de los arcos baxos debajo de los cuales a de aber en cada una dellas una bentana de canteria lo mayor que se pueda con el ornamento de un alquitrabe con pocito que circunde cada una de las dichas bentanas y en los testeros debaxo de las formas en cada uno dellos a de llevar tres bentanas con el ornamento que parece en el dicho modelo con las armas de su senoria ilustrisima las mayores que cupieren debaxo de las dichas formas todas estas bentanas y escudos an de ser de canteria de la cantera de la Campiñuela de los mejores bancos y estando cerrada esta dicha bobeda a de levantar dos paredes de buena albanileria en todo el largo de la dicha capilla de dos ladrillos de grueso hasta

el trasdos de lo mas alto de la dicha capilla sobre los cuales a de cerrar un alperhula de madera nueva por la orden y sigun estan cerradas las demas naues y la a de texar de buena teja sentada sobre buena mezcla Finalmente a de acabar toda esta dicha obra bien y perfectamente acabada a contento del illustrisimo de Cordoba y a contento del señor obrero desta dicha fabrica y que su merced haga todas las diligencias en la prosecucion de la obra para que uaya bien y perfectamente acabada [...]”.

(Documento extraviado, transcrito incompleto en: RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: “artistas exhumados”, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, t. VIII (1900), pp. 203-204).

DOCUMENTO 13

1588 22 de septiembre. Juan de Ochoa concierta la terminación de la torre parroquial de El Salvador de Pedroche, Córdoba.

“Sepan quantos esta carta bieren como en la ciudad de Cordova en veynte y dos dias del mes de setiembre de mill y quinientos y ochenta y ocho años otorgaron de la una parte el licenciado Tomas Fernandez de Vargas clerigo presbitero rrector y beneficiado de la yglesia de Santa Marina desta ciudad, obrero mayor de todas las obras de las yglesias de Cordova y su obispado, y de la otra parte Juan de Ochoa cantero mayor de las obras desta ciudad de Cordova que son concertados en quel dicho Juan de Ochoa se obligo de hazer de todo punto una torre de la yglesia mayor de la villa de Pedroche deste obispado desta ciudad acabandola porque esta començada la qual por la forma y orden y modelo questa dibuxado en un pliego de papel firmado de su señoria el señor obispo de Cordova y del dicho Juan de Ochoa y rrubricado del presente escrivano el qual dicho modelo queda en poder del dicho Juan de Ochoa y la dicha torre hara conforme al dicho dibuxo y a las condiciones para ello hechas y firmadas de su señoria y del dicho Juan de Ochoa [...]”.

(AHPC. Protocolos Notariales, oficio 31, Diego Fernández de Molina, 9983-P, fol. 322 r.-325 r.)

DOCUMENTO 14

1588 22 de septiembre. Juan de Ochoa concierta la terminación de la torre parroquial de San Juan Bautista de Hinojosa del Duque, Córdoba.

“Sepan quantos esta carta vieren como en la ciudad de Cordova en veynte y dos dias del mes de setiembre de mill y qinientos y ochenta y ocho años otorgaron de la una parte el licenciado Tomas Fernandez de Bargas clerigo presbitero rrector y beneficiado de la yglesia de Santa Marina desta ciudad de Cordova y obrero mayor de todas las obras de las yglesias de Cordova y su obispado y de la otra parte Juan de Ochoa cantero mayor de las obras de Cordova ambas partes vezinos desta dicha ciudad de Cordova que son concertados y dijeron que Juan de Ochoa se obliga de acabar de todo punto la torre de la yglesia mayor de la villa de la Hinojosa del obispado de Cordova acabandola por la forma y orden y modelo questa dibuxado en la mitad de un pliego de papel firmado del dicho Juan de Ochoa y rrubricado del presente escrivano que queda en poder del dicho Juan de Ochoa la qual dicha torre hara y acabara conforme al dicho dibuxo y condiciones para ello echas y firmadas de dos firmas del dicho Juan de Ochoa y de otras dos una es de Martin Ruiz Ordoñez y la otra de Francisco Lopez [...]”.

(AHPC. Protocolos Notariales, oficio 31, Diego Fernández de Molina, 9983-P, fol. 325 r.-328 r.)

DOCUMENTO 15

1589 17 de noviembre. Juan de Ochoa formula condiciones para reconstruir el chapitel de la torre campanario de la Catedral, Córdoba.

“Condiciones con que se a de tornar a reedificar el chapitel de la yglesia mayor desta ciudad de Cordoba conforme a un diseño que le sera dado:

Primeramente es condicion quel maestro que se encargare desta dicha obra a de ser obligado a desbaratar toda la madera que de presente tiene todo este dicho chapitel dejando las quatro baras de hierro que forman los pilares y a de quitar las quatro baretas de las quatro pechinas y la cruz que sirbe de cadena y caja de hierro de la cruz y veleta y lo a de poner en cobro porque a de tornar a serbir por la orden y sigun estava deantes.

Y es condicion que el maestro a de labrar quatro columnas con las janbas que aparecen en la muestra por todos quatro cabos y estas an de ser de buena manera de pino sargaleño y estas quatro columnas an de tener una quarta de grueso y las janbas an de ser de una ochaba de grueso y de largo el largo que de presente tienen los pilares que estan puestos en estas columnas y las janbas an de yr encapitaladas por la orden de la traça.

Asimismo es condicion que a de labrar el alquitrabe de una quarta de ancho y alto y el largo de columna a columna por todos los quatro lados engalanados y clabados en las columnas las cuales an de tener unas espigas en que encajen los dichos alquitrabes y encima destes alquitrabes a de asentar un cuerpo ochavado que sea basa del chapitel de una sesma de grueso y alto en este se an de clabar las baretas de las pechinas y baras donde encaja la bara de la cruz y beleta y estando asentadas a de labrar ocho limas por la orden de la traça de quatro dedos de grueso las cuales a de asentar en los ocho angulos del ochabo y an de yr a parar a un cuerpo redondo de una quarta de grueso y media vara de largo el qual se a de clabar en los quatro abraçaderos que tiene el perno de la cruz y en este lugar an de parar las ocho limas [...].”

(AHPC. Protocolos Notariales, oficio 22, Alonso Rodríguez de la Cruz, 12405-P, fols. 2346 r.-2349 r.)

DOCUMENTO 16

1590 19 de septiembre. Juan de Ochoa y Alonso Díaz concertan con la Orden de Calatrava la ejecución del azud del Molino de Martos, Córdoba.

“Sepan quantos esta carta bieren como yo Juan Ochoa maestro mayor de las obras de Cordoba y vezino de ella en la collacion de Omnium Santorum y Alo. Diaz de Cord. vezino de ella en la collacion de Santa M^a conozemos y otorgamos y dezimos que en este anno que nosotros tomamos y tenemos a nuestro cargo la obra de la aceña de Martos de el Rio guadalquybir proxima a la presa de San Julian y frente a la puerta de Martos en esta ciudad de Cordoba nos obligamos a realizar el batan de la noria y hasta acabar la dicha obra no se desmontare lo que montase porque se va prosigiendo hasta terminarla del todo rrecibiendo por ello primero tres myll ducados y una vez entregada la dicha obra los myll quatrocientos ducados demas entregados al maestro mayor de la dicha obra el dicho Juan Ochoa [...].”

(AHPC. Protocolos Notariales, oficio 9, Pedro Rodríguez de la Cruz, 15114-P, s/f.)

DOCUMENTO 17

1591 10-30 de julio. Juan de Ochoa, Rodrigo de Salcedo, Hernán Ruiz III y Martín Ruíz tasan los deterioros de la mesa episcopal de Córdoba, en virtud de Real Provisión de 6 de junio de 1591.

“En la ciudad de Cordova en quinze dias del mes de jullio de myll y quinientos y nobenta y uno años por mi el escribano publico de Cordova fue notificada la rreal provision y auto proveydo por el corregidor desta ciudad a los señores don Antonio Fernandez de Cordova y don Luis Fernandez de Cordova dean de la santa yglesia della como albaceas testamentario de don Francisco Pacheco de Cordova, obispo que fue desta ciudad, y dijeron que obedecian y obedecieron la dicha rreal provision con el debido acatamyento y cumpliendo lo en ella contenydo nombran por tasadores por parte de los bienes del dicho don Francisco Pacheco para lo deteriorado de las casas y posesiones de la mesa obispal a Rodrigo de Salzedo maestro albañyl alarife que a sido desta ciudad y a Juan de Ochoa maestro de canteria alarife que asimismo a sido para que los dos con sentencias de Rodrigo Lopez de Cordova depositario del espolio del dicho obispo bean las dichas posesiones y tasen lo deteriorado como se manda por la dicha real provisyon y lo firmaron Antonio Fernandez de Cordoba y Andres de Cagres vezinos de Cordova [...] tambien se nonbran a Hernan Ruiz maestro mayor de las obras de Cordova y a Martin Ruiz Ordoñez maestro de canteria ques su hermano [...]”.

(AHPC. Protocolos Notariales, oficio 7, Diego Martínez, legajo completo 15326-P).

DOCUMENTO 18

1593 14 de octubre. Partida de matrimonio de Juan de Ochoa y María de Clavijo.

“En catorze dias de octubre de mill y quinientos y noventa y tres años se velaron en esta ygla. de Omnium Sanctorum a Juan de Ochoa maestro de canteria y a Maria Clavijo, su esposa, por mandamto. del provisor deste obispado sede vacante. Juan Francisco Barquilon [rúbrica]”.

(APSJTSC. Libro I de Matrimonios procedente de la parroquia de Omnium Sanctorum, fol. 228 r.)

DOCUMENTO 19

1594 8 de marzo. Partida de bautismo de Elvira, hija de Juan de Ochoa y de María de Clavijo.

“En ocho dias del mes de março de mill y quinientos y noventa y quatro años yo Joan Francisco Barquilon baptice a Elvira, hija de Juan de Ochoa maestro mayor de canteria y de Maria de Clavijo su muger, fue su conpadre Don Luis Gomez de Figueroa. Joan Francisco Barquilon [rúbrica]”.

(APSJTS. Libro II de Bautismos procedente de la parroquia de Omnium Sanctorum, fol. 137 vto.)

DOCUMENTO 20

1595 21 de mayo. Juan de Ochoa y Francisco Coronado redactan condiciones para la ejecución del cadalso para el auto de fe celebrado en Córdoba en 1595.

“Lo que costara el tablado y cadalso que se a de hazer en la Plaza de la Corredera para el dia del auto publico conforme a una traza para ello hecha es lo siguiente

Baldran las manos y clavazones y serrerias traídas y llevadas de madera y alquiler y desperdicios de toda costa dandolo acauado con la fortaleza y comodidad que conbiene conforme a la traza y conforme a los repartimientos della así para el elestrado de los señores inquisidores como para los lugares de la yglesia y consultores del santo oficio y lugar donde an destar los penitentes y andamio para los oficiales del Santo Oficio y escaleras y aposentos de secreto para este lugar y gradas para las ordenes que se conbidasen para este dicho día pulpitos y pasadizos donde se an de leer las sentencias que todo esta yncluido y dibujado en la traza.

Baldrá todo lo dicho doscientos ducados poco mas o menos supuesto que se a de tomar la madera donde quiera que se hallare y que no sea de comprar solo se a de pagar los alquileres y menoscabos por su justo balor como se suele hacer otras beçes.

Cabran en el lugar de los penitentes segun el lugar del y repartimiento de gradas redondas levantadas y bancos quadrados por la orden de la traza doçientas y quarenta personas anbos mas que menos teniendo el dicho sitio quarenta tercias de largo y treynta de ancho cabran en las gradas de los tres lados, a manera de ochavo, doçientas cinquenta personas demas de las que cabran en el andamio de oficiales y este es nuestro parezer y lo que entendemos sigun nuestro arte y lo firmamos de nuestros nonbres. Juan Ochoa [rúbrica] y F. Coronado [rúbrica]”.

(AHN. Inquisición, leg. 1856, exp. 45, fol. 2 r. y vto.)

DOCUMENTO 21

1596 25 de marzo. Juan de Ochoa contrata la construcción de la capilla de San Marcos, Santa Ana y San Juan Bautista de la Catedral de Córdoba.

“Sepan quantos esta carta vieren como en la ciudad de Cordoba en veynte y cinco dias del mes de mayo de myll y quinientos y noventa y seis años otorgaron de la una parte el doctor Xtobal de Mesa Cortes canonigo de la Santa Yglesia de Cordoba y de la otra Juan de Ochoa maestro mayor de las obras desta ciudad ambas las dichas partes vezinos de la dicha ciudad y dijeron ques ansi que por quanto el dicho canonigo quiere hazer y edificar de nuebo una capilla en la catedral desta ciudad en el sitio questa entre la puerta de San Juan y la de Santa Catalina para la qual dicha obra se a echo traza y condiciones la qual dicha traza firmada por ambas partes y rrubricada del escribano diyuso escrito queda en poder del dicho Juan de Ochoa y las dichas condiciones con que se a de hazer la dicha obra son en la manera siguiente:

Primeramente la dicha capilla se a de haçer en el dicho sitio desde la dicha puerta de San Juan quedando solamente el sitio de la puerta declarada libre con un pedazo de la jamba hasta un rrelex y desde el dicho rrelex a de començar a fabricar la dicha capilla siguiendo hacia la parte de la puerta de Santa Catalina que el gueco de la dicha capilla a de tener cinco uaras y tres çuartas y de ancho que tenga todo el ancho de la naue el gueco de columnas conforme a la dicha traça.

Yten que el dicho Juan Ochoa sea obligado e se oblige de començar desde luego el edificio de la dicha capilla y lo prosiga sin partir mano de la obra por manera que la de echa y acabada en toda perfeccion en tiempo de ocho meses que corren y se cuentan desde fin de abril primero deste presente año y declarando la forma y edificio que a de llevar la dicha capilla que a de dar acabada dentro del dicho termino es la portada de la dicha capilla conforme a la dicha traça y los costados della y la parte frontera donde a de estar el altar y la caja del rretablo y bobeda todo conforme al dicho modelo y el gueco de abajo [...]”.

(AHPC, Protocolos Notariales, oficio 22, Alonso Rodríguez de la Cruz, 12419-P, fol. 532 r.-535 r.)

DOCUMENTO 22

1598 21 de febrero. Juan de Ochoa se obliga con el obispo don Francisco de Reinoso a concluir los trabajos en paredes, estribos, testero y cornisa del coro de la Catedral de Córdoba.

“El dicho Juan Ochoa otorgo que se obligava y obligo a los dichos señores y a la dicha fabrica y a cada uno hacer la obra en el presente tiempo solo manufacturas de paredes y estribos y testero y cornixa del dicho coro nuevo de la dicha santa yglesia guardando en hacer la dicha obra las condiciones siguientes:

Primeramente se an de lebantar las paredes del dicho coro todo lo que fuere necesario para cerrar las bobedas y diez m. mas de muy buena albañileria asentada con sus hiladas bien concertadas y puestas a nibel como partes del y demas y dad lo que fuere menester para quel ladrillo baya bien bariado y fijado haciendo en todo ello muy buena liga en la parte de adentro como en la de afuera y elebara el mismo grueso de pared que agora tiene y en estas dichas paredes separa su cornixa ansimismo de ladrillo con las molduras orden y forma que se le a ordenado y quedase de presente en una tabla y alto y salida debiendose de quedar todo ello con lo que corresponde a la parte del dicho coro nuevo bien rrevocadas paredes y cornixamiento y todo lo demas.

Iten se an de hacer sobre los arquillos antiguos que esten armados y sobre las columnas de jaspe sus estribos al dicho coro en derecho de los jarjamentos al uno y otro lado los que allan de ser ansimismo de albañyleria y del mismo grueso que los estribos de piedra o lo que tuvieren las partes dichas sobre las que se armare y se a de hacer en cada estribo su arco y desde el pilar se corbatanse hasta el estribo con el dicho coro y sin embargo se maciçara lo primero el grueço del dicho arco para que sirva de cinbra de la forma que se be en este diseño en la margen y cerrado el arco de alto y medio de ladrillo se empeçara y luego se rrematara con un quarto de circulo y lo ha de haçer debajo de la cornija y esta misma que den se a de tener en los demas estribos de todo el dicho coro.

Iten es condicion que se a de cerrar todo el suelo del dicho coro y el rremate de las capillejas del trascoro asta la clabe del dicho arco fundando sobre la pared firme y elebar de grueso esta dicha pared sin ladrillo porque el sol del verano no la pasa a los lados separando las bentanas de la forma que aqui se muestra en el marjen y del tamaño que conbengan y quedaran hechos y asientos para las maderas del texado del trascoro que an de berter aun agua a manera de coladizo corriendo por los lados y por el testero del y encima deste el arco y ansi an de quedar sentados los nudillos para la armadura del tejado de cinco en cinco pies y el otro los quales a de dar la parte desta dicha yglesia [...]”.

(AHPC, Protocolos Notariales, oficio 22, Alonso Rodríguez de la Cruz, 12422-P, fols. 380 r.-385 r.)

DOCUMENTO 23

1599 9 de febrero. Juan de Ochoa contrata con la fábrica catedralicia la terminación del crucero.

“Conforme a las dichas trazas que son dos y a las dichas condiciones de suso incorporadas, yo el dicho Juan Ochoa me encargo de hazer el dicho cinborio del dicho entrecoro comenzando la obra desde luego y prosiguiendola de tal manera que el fin del mes de março del año que vendra de mill y seiscientos la dicha obra este hecha y cerrada con toda perfeccion segun las dichas traças y las condiciones y si no lo cumpliere o abiendo hecho y acavado la dicha obra no fuere bien hecha conforme a las dichas traças y condiciones que da doy facultad a su señoria y a los dichos señores diputados y a quien por la dicha fabrica parte fuere puedan conxernar otros y otras personas que la agan conforme a las dichas traças y condiciones y por lo que mas costaren de los

dos mill y quinientos ducados en que conforme a lo tratado y concertado ba concertado las manos de la dicha obra y por la quenta dellos yo el dicho Juan de Ochoa viere rrecivido por todo ello yo pueda ser y sea executado con sola la press. desta escriptura y el juramento y declaracion de la parte de la dicha nueva fabrica sin otra liquidacion alguna se execute y por quanto conforme a la rrelacion desta escriptura y a lo tratado y concertado se me an de dar por hazer la dicha obra de manos los dichos dos mill y quinientos ducados la paga dellos se declarase de hazer en esta manera y el dia que se comience la dicha obra se me a de dar a mi el dicho Juan Ochoa en cada un dia de los que se trabajare en ella seis rreales demas de lo que se an de yr pagando a todos los demas maestros y peones y gastos de herramientas sogas y espuestas por quenta de los dichos dos mill y quinientos ducados todo por carta de pago que yo el dicho Juan Ochoa tengo de dar del que asi se rreciviere por las quales rrecivire en quenta de los dichos dos mill y quinientos ducados lo que montaren con lo demas ques todo el tiempo que durare la dicha obra se me mandare librar y librare a buena quenta por su señoria y los dichos señores diputados y la declaracion desta escriptura que si su señoria y los dichos señores diputados por mayor beneficio de la hacienda de la dicha nueva fabrica quisieren acabava la obra y yo el dicho Juan Ochoa quiero y consiento hazer la obra al dicho precio el qual se a de hazer y pagar por dos maestros canteros vezinos desta ciudad o fuera della el uno nombrado por su señoria y los dichos señores diputados y el otro por mi el dicho Juan Ochoa a los quales nombrados juren en forma de derecho de hazer el dicho a precio bien y justamente y echo el dicho juramento bean las dichas traças y condiciones y obra y declaren si la dicha obra esta hecha y acabada conforme a las dichas traças y condiciones y si balen los dichos dos mill y quinientos ducados de manos y si declarasen que no los bale lo que menos declararen qual se vaxe de los dichos dos mill y quinientos ducados y que quede a cargo del dicho Juan Ochoa acabar la obra a su costa si los dichos beedores declararen que no esta echa y acavada conforme a las dichas traças y condiciones y si los dichos beedores declararen que la dicha obra vale mas de los dichos dos mill y quinientos ducados en la cantidad que le cediere quede la satisfacion dello a voluntad de su señoria y de los dichos señores diputados [...]

(AHPC, Protocolos Notariales, oficio 22, Alonso Rodríguez de la Cruz, 12424-P, s/f.).

DOCUMENTO 24

1600 19 de septiembre. Juan de Ochoa subcontrata a Francisco Gutiérrez Garrido, escultor, para la decoración de yeserías en el coro y crucero de la Catedral.

“Sepan quantos esta carta bieren como en la muy noble y muy leal ciudad de Cordoua a diez y nueve de setiembre de mil y seiscientos años otorgaron de la una parte Juan Ochoa maestro mayor de canteria de las obras desta ciudad y vecino de ella en la collacion de Omnium Santorum y de la otra Fco. Gttz. Garrido maestro de arquitectura y escultura vezino de la ciudad de Antequera y ambas partes dijeron que es ansi que Juan Ochoa tiene a su cargo el edificio y obra del cinborio de la nueva fabrica de la Santa Yglesia Catedral desta ciudad cinborio y coro el qual el dicho Juan Ochoa esta obligado de hacer conforme al modelo traça y condiciones que para ello estan echas por escriptura y que paso ante el presente escriuano y dispuso que el dicho Juan Ochoa esta obligado de hacer el dicho Franco. Gtt. Garrido se encargue de todo lo tocante a la dicha obra que sea de yeseria del coro conforme a un modelo que para ello esta echo en yeso y que esta en la Santa Yglesia de Cordba en un aposento que esta en la subida de la escalera de la dicha nueva fabrica que el dicho Franco. Gutierrez Garrido a visto y de el me haga cargo para hacer el dicho coro y yeseria con todo el ornamento y architettura y talla conforme al dicho modelo y estuco que fuere escultura de figuras enteras por que todo lo demas tocante es a cargo del dicho Frco. Gutt. Garrido hacerlo conforme a la dicha traça y modelo con esta declaracion que en lo que toca a momibientos de las bobedas y lunetas a de ser el que esta hecho con pilastras y cornixamientos y en el armamento de las juntas los compartimentos an de ser conforme a uno de los dos cabezos fuera de las figuras que esta dicho que

las figuras no ban a cargo hacerlas del dicho Francisco Gutierrez Garrido demas de lo cual el dicho Franco. Gutierrez Garrido se encarga de hacer el cinborio de la capilla obal que esta entre la capilla mayor y el coro desta dicha nueva fabrica conforme a la traça y dibuxo que para ello firmaron su senoria el obispo de Cordoua y los senores don Fadrique de Cordoua dean y don Alonso de Miranda chantre y don Jose de Alderete que fue canonigo en la dicha yglesia y el licenciado Damian de Bargas racionero diputados de la dicha nueva fabrica y asimismo esta firmadas del dicho Juan Ochoa y de presente se firmo del dicho Francisco Gutierrez Garrido y el escrivano de susoescrito conforme al dicho dibujo el dicho Francisco Gutierrez se obligo de hacer la obra de toda la yeseria del dicho cinborio de la dicha capilla que esta entre la capilla mayor y el coro y crea orden sigun lo que esta dibujado en el dicho dibujo en lo que toca a la dicha escritura y talla de yeseria y las dichas figuras y tenantes no ban a cargo del dicho Francisco Gutierrez y todo lo demas que es a su cargo se a de hacer conforme a la dicha escritura que obliga a el dicho Franco. Gutt. [...]"

(AHPC, Protocolos Notariales, oficio 22, Alonso Rodríguez de la Cruz, 12427-P, s/f.)

DOCUMENTO 25

1600 13 de diciembre. Aprendizaje de Juan de Arévalo con Juan de Ochoa.

“Sepan quantos esta carta vieren como en la muy noble y muy leal ciudad de Cordoua a treze dias del mes de diziembre de mill y seiscientos años otorgaron de la una parte P. de Portillo cantero vezino de Cordoba en la collacion de Omnium Sanctorum como abuelo lixitimo de Juan de Arebalo su nieto hixo de B. Rodriguez dijo que el dicho su nieto lo tiene a su cargo y es de edad de doze a treze años y de la otra Juan de Ochoa maestro cantero y mayor de las obras desta ciudad y vezino della en la dicha collacion de Omnium Sanctorum y hablan las dichas partes y an concertado en la siguiente manera: el dicho P. de Portillo pone al dicho su nieto con el dicho Juan Ochoa por mozo aprendiz de su oficio del dicho asta cinco años cumplidos luego siguientes y durante los quales el dicho P. de Portillo se obligo que el dicho su nieto servirá al dicho Juan Ochoa en su oficio de cantero y que no se ausentara del dicho servicio sin causa lixitima y si se ausentara bolbiera dentro de tres dias pudiendolo aber sabido el maestro y si no lo cumplire que el dicho moço pida lo recibido y pueda bolber a su abuelo de nuevo y el dicho su abuelo pagara por el en pena cinco mill maravedis que el dicho Juan Ochoa rreciviera por el dicho moço por el dicho tiempo durante el qual se obligo de darle de comer y beber y vestir y calçar y cama en que dormir y bida que la pueda pasar y enseñar el oficio de cantero y darselo mostrado en fin del dicho tiempo pudiéndolo el dicho mozo y haciendo con esto sus diligencias y mas declara en fin del dicho tiempo vestido de un sayo calçon y unas medias de paño negro y aparte un jubon y unas camisas çapatos y cinto y un sombrero todo mio lo e de dar y rrecibir y no lo echare del dicho servicio durante el dicho tiempo sin causa lixitima y si lo echare le pagare lo que por rraçon del servicio recibe y otros cinco mill maravedis de pena [...]"

(AHPC, Protocolos Notariales, oficio 22, Alonso Rodríguez de la Cruz, 12427-P, s/f.)

DOCUMENTO 26

1601 2 de abril. Juan de Ochoa contrata con doña Antonia de Madrid, viuda de don Juan de Guzmán, la labra de la fachada principal de su vivienda, en la calle de la Puerta de Osario.

“Sepan quantos esta carta vieren como en la ciudad de Cordova dos dias del mes de abril de mil y seyscientos y uno años otorgaron de la una parte doña Antonia Gonzales de la Madriz biuda muger ligitima que fue de don Juan de Guzman y de los Rios vezino que fue de Cordova queste en gloria y don Fernando de los Rios y de la Madriz su hijo unico ligitimo y sucesor en su casa y

mayoradgo vezinos de la dicha ciudad de Cordova en Alcolea y de la otra Juan Ochoa maestro mayor de las obras de Cordova vecino de la dicha ciudad en la collacion de Omnium Sanctorum y ambas partes dijeron que eran y son conbenidos y concertados en esta manera quel dicho Juan Ochoa se encargara y encarga de hazer una portada de canteria en las casas principales de la dicha señora doña Antonia en que a de suceder el dicho don Fernando su hijo que son en esta ciudad en la collacion de San Miguel junto a la puerta del Osario y una pared junto a la dicha portada la muestra y traça de la qual portada firmada quedo en poder de la dicha señora doña Antonia [...]"

(AHPC, Protocolos Notariales, oficio 30, Rodrigo de Molina, 10417-P, fols. 717 r.-720 r.)

DOCUMENTO 27

1601 12 de noviembre. Juan de Ochoa se compromete a sufragar la construcción de la Casa de las Comedias en el solar de la antigua cárcel municipal, bajo diseño y trazas propias.

“Condiciones que manda hacer Cordova Justicia y Diputados para hacer vn teatro para recitar comedias en el sitio y lugar de la carcel vieja confome a vna traça fecha por Juan Ochoa maestro mayor de las obras de Cordova las quales condiciones son las que siguen:

Es condicion quel maestro que se encargare de hacer este dicho teatro a de ser obligado en dicho lugar de la carcel vieja a derribar todos los calabozos y allanar el suelo conforme al suelo de la entrada de la dicha carcel y estando llano a de elegir el teatro conforme a la traça que para ello le sera dada con las quatro gradas que circunden los tres lados como esta diseñado en la planta los dos lados quadrados al paralelo de las paredes y la frontera en medio circulo conforme al dibujo. Estas gradas an de ser labradas de esta manera en quatro varas de ancho se a de elegir tres corredores de quatro varas de ancho y en quadrado y en redondo que circunden toda la carcel conforme a la traça levantando en toda ella vara y media de alto de una pared de dos ladrillos y medio de grueso esta se a de formar con tres varas de çanja donde no la tubiere que donde viniera a quenta alguna pared de los calabozos podra formar encima dellos y donde no a de sacar la çanja en las dichas tres varas de fondo y tres ladrillos y medio de ancho sacada a pison de tierra y cal y ripio hasta vna tercia mas abajo quel suelo que a de ser suelo de toda esta fabrica. Esta cal y tierra a de ser adereçada como para tapiar con el agua que convenga dandole a la tierra dos o tres bueltas hasta que este bien saçonada y entonces se a de meter la cal y dalle las bueltas que fueren menester para que este bien sasonada y a de llevar cada tapia por lo menos ocho fanegas de cal asimismo a de labrar las dos paredes en redondo como parece en el dibujo por la propia forma y con la propia çanja y estando levantadas estas paredes de buena albañiria de piedra y ladrillo sentado sobre buena mescla de cal y tierra mezclada en esta manera dos espuestas de cal y tres de tierra espuestas parejas y por esta orden a de levantar estas dichas paredes hasta la altura de la dicha vara y media [...]"

(AMC. Patrimonio Municipal -Casa en la calle de las Comedias-, doc. 11, SF/C 00116-011, s/f.)

DOCUMENTO 28

1604 10 de enero. Juan de Ochoa contrata la terminación de la capilla mayor de la parroquia de la Asunción de Santaella, Córdoba.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan de Ochoa maestro mayor de cantería desta ciudad de Cordoba vezno. que soy en la dicha ciudad en la collacion de Omnium Sanctorum conozco juro yo a su señoría don Paulo de Laguna obispo de la dicha ciudad y obispado del consexo del dicho señor obrero perpetuo de las fabricas del dicho obispado y a los señores doctores Alonso de Butrago y Bernardo de Alderete canónigos de la dicha santa iglesia como diputados por su señoría para lo tocante a esta escritura y dicho que así que su señoría a dado licencia para que se acabe la capilla mayor de la yglesia de la villa de Santaella del dicho obispado conforme a la traza modelo y dibujo y condiciones para ello hechas por mi el dicho Juan de Ochoa [...]”

(AHPC, Protocolos Notariales, oficio 22, Alonso Rodríguez de la Cruz, 12433-P, s/f.)

DOCUMENTO 29

1606 12 de junio. Juan de Ochoa contrata la armadura lúnea que cubre la capilla mayor de la parroquia de la Asunción de Santaella, Córdoba.

“Don Alo. de Butrago y Bernardo Alderete en nonbre de la dicha obra y fabrica de la una parte y Juan Ochoa maestro mayor de las obras desta ciudad de la otra son convenidos y concertados en esta manera en quel dicho Juan Ochoa se obligo de hacer y que hara una armadura de madera para cubrir la capilla mayor de la yglesia de la villa de Santaella conforme al modelo traza y condiciones y como se declara por las condiciones que sobre ello an hecho las quales presentaron para que vayan yncorporadas en esta escritura [...]”

(AHPC, Protocolos Notariales, oficio 29, Gonzalo Fernández de Córdoba, 10757-P, fols. 949 r.-955 vto.)

DOCUMENTO 30

1606 1 de octubre. Testamento de Juan de Ochoa.

“Sepan quantos esta carta de testamento vieren como yo Juan de Ochoa maestro mayor de las obras de Cordova y vezino della en la collacion de Omnium Sanctorum estando enfermo del cuerpo y sano de la boluntad en mi buen juizio y entendimiento natural tal qual dios nuestro señor fue servido de me dar creyendo como creo en el alto y secreto misterio de la santisima y verdadera trinidad padre y hijo y espiritu santo tres personas distintas y un solo dios berdadero que bibe y reyna por siempre sin fin amen y en todo aquello que cree y tiene la santa madre iglesia catolica de Roma en cuya fe y creencia e vivido queriendo siempre bibir y morir temiendome de la muerte ques natural de la qual persona alguna quen este mundo bibe no se puede escusar e porque e acudido a tiempo y lugar y estado della para lo qual el mejor remedio que yo pueda haber es tener echo escrito y ordenado mi testamento mostrando pues mi ultima boluntad por ende otorgo y conozco que lo ago y ordeno a onor y reverencia de nuestro señor jesucristo y todos sus santos y santas de la corte celestial por el qual primeramente encomiendo mi anima a dios nuestro señor y a la bienaventurada virgen Maria su bendita madre a quien tengo por abogada y pongo por ynteresora ante su hijo precioso que por los meritos de su sagrada pasion y sangre que por mi derramo quiera perdonar mi anima y mandar llevar consigo a su santa gloria de paraiso en el ultimo fin para donde fue creada y ansi mando que mi cuerpo sea sepultado en el monasterio de la Santisima Trinidad en la sepultura que alli se me diere.

Y mando que el dia de mi entierro digan por mi anima una misa de requiem cantada con vigilia y responso.

Y mando que se digan por mi anyma cien misas rezadas y el día de my entierro de cuerpo presente se digan las que se pudieren dezir y se de limosna para cada una.

Y mando se digan por mi anyma en la capilla de los obispos ques en la cathedral de Cordova doce misas rezadas de cingulo y se de por ellas la limosna acostumbrada.

Y mando que se digan por el anyma de mis padres y difuntos veynte mysas rrezadas.

Y mando que se digan por las anymas de las mujeres que e tenido que son M^a de Jibaja y Franc. de Paula otras veynte mysas rrezadas.

Y mando a la obra de Omnium Sanctorum un rreal de reberencia de los santos sacramentos que e rrecibido y espero rrecibir.

Y mando para los niños espositos quatro rreales.

Y mando a las casas y ermytas desta ciudad y alrededor della a cada una quatro maravedis por ganar sus santos perdones e yndulgenzias.

Y digo y declaro que yo tengo en arrendamiento de por bida unas casas que son donde al presente ago mi morada en la plazuela de don Luys de Godoy a la entrada de la calleja sin salida al fondo de las dichas casas de don Luys de Godoy y otorgo que las tengo por los dias de mi vida y otras dos vidas que le deberia de nonbrar las que yo nonbrare y por precio de rrenta en cada uno año de diez y seys ducados y con cargo de labores que la propiedad della es de la capellanya de Alonso de Gahete como parecera en el contrato de arrendamiento de por bida que paso ante Alonso Rodriguez de la Cruz escribano publico y usando de la facultad que tengo para poder nonbrar la segunda vida nombro y señalo en el a doña M^a de Clavijo mi mujer para que suceda en lo dicho por bida y aga las labores y cumpla las condiciones que estoy obligado lo qual pueda nonbrar despues de la dicha tercera vida y el qual dicho nombramiento que ago en aquella mejor manera via y poder que dello aya.

Y rruego y encargo a doña M^a de Clavijo mi mujer que tenga a su cargo en su casa a Ana Mendez de Mora my madre y le de por cada uno año durante los dias de su bida un rreal cada dia para su sustento en caso que ella no qyera darle el sustento de cada día porque dandoselo cesa el darle el rreal y queda a su cargo de la dicha doña M^a de Clavijo my mujer y le de el dicho rreal para el sustento y la tenga a su cargo y en su casa por cada un año para que biba con aposento durante los dias de su vida y echa la obligacion se lo pido rruego y encargo que le tiene que pagar al empeçar año y esto se lo pido rruego y encargo junto a todo lo dicho.

Y digo y declaro que yo tengo por mias y como mias unas casas que son en la collacion de Santa Maria en la calle de Santa Quiteria que alyndan con las casas de don Luys del Pinal y con dos calles rreales y sus otros linderos y es mi boluntad que la dicha doña M^a de Clavijo my muger goze del dicho usufructo dellas durante los dias de su vida y despues della goze del dicho usufructo Fray Luis de Ochoa mi hijo proffeso de la orden de la Santissima Trinydad de la ciudad para que de ellas aya y cobre los doce ducados que a de aver en cada un año para ayudar a sus necesidades en cada un año y de lo demas de la rrenta que rreparen las dichas casas por cada un año y lo demas para mysas por mi anyma porque el precio fue de cada una dellas quatro rreales y de todo el dicho usufructo goze durante los dias de su vida el dicho Fray Luis de Ochoa en cada un año y que en ello nadie se pueda ni quiera entremeter porque mi boluntad es querer dar y dezir las dichas mysas con los doce ducados y si alguien se entremetiere en ello o en parte dello sea juzgado por via judicial y es mi boluntad que despues de los dias de la vida de la dicha doña Maria de Clavijo my mujer y Fray Luis de Ochoa mi hijo las dichas casas tengan como suyas el dean y cabildo de la Santa Yglesia de Cordoba y es mi boluntad que la dicha doña M^a de Clavijo my mujer y el dicho Fray Luis de Ochoa gozen de las dichas casas y lleben el usufructo dellas por la via y por la orden judicial y despues de la vida de ambos queden para el dicho dean y

cabildo concordacion para que con la renta rreparen segun se dize y como diga por my la dicha doña M^a de Clavijo mi muger las dichas que montaren a dos rreales por cada una dellas con tal gravamen y condicion que no pueda provar labores a los dichos doña M^a mi mujer y al dicho Fray Luis y quien las quedare las an de cuidar y no an de pedir a my heredero ni a otras personas labores y tengan labradas y reparadas las dichas casas [...]"

(AHPC, Protocolos Notariales, oficio 11, Francisco Martínez de Molina, 14774-P, fols. 908 r.-912 vto.)

DOCUMENTO 31

1608 12 de enero. Memorial de bienes a deber a doña María de Clavijo, viuda de Juan de Ochoa.

"Memorial de los marabedies que se le deben a doña Maria de Clavijo biuda mujer que fue de Ju. de Ochoa maestro mayor difunto y a de aber como su eredera unybersal:

El cabildo y rrejimiento desta ciudad dio librança al dicho Juan de Ochoa para que se le pagasen de sus trabajos mill y seiscientos mrs. los que por ella pareciere de rremanente de quenta que la dicha ciudad hizo con el dicho Juan de Ochoa de la obra de la carzel desta ciudad como por ella parecera de la qual librança a de haber el conbento de la Santisima Trinydad desta ciudad setezientos ducados y otros trezientos ducados los bienes y erederos del señor marques de Priego difunto en virtud della escritura de concierto que la susodicha tomo con el dicho conbento ante Alonso Rodriguez de la Cruz escribano publico y a cadas estas dichas cantidades lo demas que se rresta de la cantia de la dicha librança pertenece y a de aber la susodicha.

Yten la obra y fabrica de la Yglesia cathedral desta dicha ciudad debe lo que pareciere deber de los destajos quel dicho Juan Ochoa tomo de la obra nueva que al presente se a hecho en la dicha yglesia como parecera por las escrituras y destajos que sobre ello se an otorgado y mas lo que se tasare del texado del coro nuevo que hizo el susodicho y de las demas masias que entova la dicha obra el dicho Juan de Ochoa hizo demas de sus destaxos y asimysmo la bobeda y coro nuevo lo que se tasare lo qual se concerto de palabra en tres mill dozientos ducados de manos y mas asimysmo todo lo que montare la demas obra quel dicho Juan Ochoa hizo en la dicha yglesia en la obra nueva que aora se acabo asi por destajos mejoras y demasias dellos como en otra qualquier manera como parecera por el memorial quel dicho Juan Ochoa dexo debajo de cuya disposicion murio.

Y asimismo se le debe el salario de maestro mayor de la dicha yglesia desde principio de jullio que murio Hernan Ruiz maestro mayor hasta quatro de octubre de mill y seiscientos y seis años que murio el dicho Juan de Ochoa que son tres meses quel susodicho sirbio el dicho oficio a rrazon de quarenta mill mrs. por año.

Lo que se le ubiere de dar y a de aber al dicho Juan Ochoa de la maestria de traer el agua de pie del cabildo de la Yglesia a esta ciudad lo que se le rrestare dello.

Y deben los bienes que quedo del señor don Paulo de Laguna obispo que fue de Cordova difunto cien ducados de la maestria quel dicho Juan Ochoa hizo de la obra quel dicho señor obispo hizo en la casa de su alameda.

Y debe el convento de Santo Agustin de Cordoba trezientos ducados y mas lo que pareciere por una escritura de obligacion que en su favor hizo y que paso ante Fco. Martinez escribano publico de Cordoba lo qual se hizo en favor del dicho Juan de Ochoa.

Y debe el conbento y monjas de Nuestra Señora de Gracia desta ciudad dozientos ducados en que con las dichas monjas el dicho Juan de Ochoa se concerto la maestria de la yglesia que nuebamente an echo en el dicho conbento.

Lo que pareciere deber el conbento y monjas de Santa Maria de las Dueñas desta ciudad en que se tasare la maestria quel dicho Juan Ochoa hizo en la obra de los molinos de Lobaton en el rio de Guadajoz ques del dicho conbento y debe lo que por rrazon de lo susodicho se tasare.

Y debe el señor don Antonio de Cordoba alferez mayor desta ciudad la cantidad en que se tasare la maestria quel dicho Juan Ochoa obtubo de la obra quel dicho señor don Antonio hizo en los molinos y batanes que tiene en el rio Guadajoz.

Yten de un concierto que se hizo en los molinos y açuda de Martos se le debian al dicho Juan Ochoa y a Blas de Masabel maestro seiscientos y quarenta rreales los quales se an de partir entre ambos por mytad y lo mismo a de ser si se pagaren las mexoras que hizieron por manera que se deben a la susodicha trezientos y beynte rreales mas la mytad de las dichas mexoras lo qual se a de cobrar a quien lo debiere pagar.

Yten lo que pareciere deber el licenciado don Rodrigo de la Rregera vezino desta ciudad de que ay pleyto pendiente ante Pedro Gutierrez escribano publico della de rremate de quantas de la obra que entre ambos tuvieron en la açuda de Martos con mas setenta ducados por questa executado ante el dicho escribano.

Los erenes y erederos de Don Luis Ponce señor de Zueros difunto deben veynte ducados por una librança suya de cierta obra que en sus casas hizo de que paso escritura ante Fco. Rodriguez escribano publico y las masias que en la dicha obra hizo.

La señora doña Elbira de Cordoba señora de Zuheros debe cien rreales quel dicho Juan Ochoa gasto de su hazienda en un oratorio que le hizo en su casa.

Y debe el señor don Gomez de Figueroa hijo del señor don Luis Gomez de Figueroa setezientos rreales quel dicho Juan Ochoa a puesto [...]"

(AHPC, Protocolos Notariales, oficio 11, Francisco Martínez de Molina, 14776-P, fols. 120 r.-124 r.)

Conclusiones

El presente trabajo de investigación ha consistido en un exhaustivo vaciado documental de los principales archivos cordobeses donde se hallaba almacenada la información sobre la vida y obra del arquitecto Juan de Ochoa, destacando especialmente los resultados obtenidos en los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial, a través de sus diferentes oficios y notarios públicos que trabajaron en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVI y primeras décadas del XVII. Gran parte del proceso de documentación se ha centrado en la búsqueda e interpretación de los contratos de obras, junto al estudio de otros documentos en archivos diferentes que han permitido establecer los perfiles biográfico y profesional del personaje.

Se ha comprobado cómo en el último tercio del quinientos, la ciudad de Córdoba alcanzó el momento culminante de su desarrollo arquitectónico y urbano, gracias a la incesante actividad de numerosos alarifes, oficiales y maestros de cantería entre los que destacó precisamente Juan de Ochoa. Sin embargo, hemos observado que este cantero nunca gozó de un reconocimiento justo a su labor artística, al competir cronológica y estilísticamente con el maestro Hernán Ruiz III, además de otras causas y circunstancias que alentaron su relativo olvido. Una de ellas fue la destrucción de muchas de sus obras en los últimos siglos, especialmente las de ingeniería hidráulica, conservándose en la actualidad un porcentaje muy reducido del total de su producción tanto religiosa como civil. Por otro lado la desaparición de la mayoría de sus alzados, diseños y dibujos arquitectónicos, alentó el paulatino empobrecimiento de su personalidad artística, lo que hizo que se ignorara durante mucho tiempo su faceta de dibujante. Además, el desconocimiento exacto de su obra por parte de historiadores, creó algunos errores historiográficos que contribuyeron igualmente a diluir la figura del maestro.

La aportación principal de nuestro trabajo ha consistido, por tanto, en la narración monográfica de este personaje que vivió en la Córdoba de la segunda mitad del siglo XVI, siempre citado en la documentación notarial de la época como “maestro de cantería” y al que, a partir del siglo XIX, se le empezó a denominar comúnmente “arquitecto”. Se ha escogido este tema ya que, como se ha demostrado, se trataba de un trabajo necesario para esclarecer la verdadera personalidad artística del maestro y su aportación a la arquitectura renacentista cordobesa, tanto en la capital como en algunos pueblos de la provincia. Los avances en nuestra investigación han sacado a la luz, además, un pequeño porcentaje de obras que el maestro realizó fuera de Córdoba; concretamente dos proyectos para pueblos de la provincia de Sevilla, lamentablemente

desaparecidos en la actualidad, aunque conservamos sus documentaciones en los respectivos protocolos notariales de ambas localidades (Écija y Estepa).

Según los logros obtenidos, podemos al mismo tiempo concluir que la vida y trayectoria profesional de Juan de Ochoa participaron del “modus vivendi” de la mayoría de los maestros canteros de la época: una actividad regulada por la normativa del gremio del alarifazgo cordobés y, en determinados momentos de su producción, al servicio de las principales empresas constructivas y élites sociales de la ciudad.

Resulta oportuno, pues, plantear algunas líneas futuras de investigación dedicadas a figuras que, como Ochoa, no han recibido un justo reconocimiento por parte de la historiografía y fortuna crítica. Una posible e inmediata línea podría centrarse en el estudio de las manifestaciones arquitectónicas realizadas en Córdoba durante la transición del siglo XVI al XVII, verificando -más allá de lo examinado hasta hoy-, el efectivo papel desarrollado por los citados *maestros de cantería* en documentación sobre construcciones religiosas, civiles y trabajos de ingeniería, revisando en cada caso las fuentes pertinentes para consignar nuevas autorías.

También en futuros trabajos se podrían abordar algunos de los canteros que trabajaron en Córdoba en la segunda mitad del siglo XVI junto a Ochoa, y contribuyeron a enriquecer el legado arquitectónico de la ciudad. Este es el caso de Rodrigo de Salcedo, Sebastián de Peñarredonda, Francisco Molina, Jerónimo Ordóñez o Martín Ruiz (los dos últimos hermanos de Hernán Ruiz III), de quienes han aparecido documentación en los archivos cordobeses aún pendiente de contrastar. El estudio detallado de estas figuras aclararía muchas interrogantes en el articulado contexto de la producción andaluza.

Por último, una tercera e interesante línea de investigación estaría centrada en el análisis de las principales empresas cordobesas del momento que patrocinaron la construcción de los edificios más representativos. Éstas fueron fundamentalmente tres: el cabildo municipal, encargado de dirigir las obras civiles y de asegurar el estado óptimo del urbanismo de la ciudad; el Obispado, poderosa entidad ocupada de la conservación de los templos de la Diócesis y de la construcción de otros muchos; y por último el cabildo de la Catedral, centrado exclusivamente en las obras de conservación y proyectos de nueva fábrica en el templo mayor cordobés. Analizar la evolución de estas tres empresas y cotejar el número de maestros canteros que trabajaron a su servicio,

podría aportar numerosos datos con los que seguiríamos completando este importante capítulo de la historia del arte en la ciudad de Córdoba.

Bibliografía

AA. VV.: *Memoria Anual de actividades del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 2011. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2011.

AA. VV.: *Antonio del Castillo en la ciudad de Córdoba* [Catálogo de la Exposición]. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 2016.

AGUILAR PRIEGO, Rafael: “La capilla mayor del convento de santa Isabel de los Ángeles. Pedro Roldán”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 71 (1954), pp. 190-238.

- “Obras en la Catedral de Córdoba durante el reinado del Emperador Carlos V (1517-1558)”, en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, Número 81, Córdoba, 1961. pp. 115-129.

AGUILAR PRIEGO, Rafael y VALVERDE MADRID, José: “El platero cordobés Pedro Sánchez de Luque”, en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, Número 85, Córdoba, 1963, pp. 15-73.

ALBERTI, Leon Battista: *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alonso Gómez, 1582.

ALFARO, Gregorio de: *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso, Abad de Husillos y Obispo de Córdoba*. Cumbre. Valladolid, 1940.

ALORS BERSABÉ, María Teresa: “La producción y comercialización del guadamecí en Córdoba durante el siglo XVI”, en: *Ámbitos. Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 25 (2011), pp. 87-96.

- *El gremio cordobés de guadamecileros y su producción durante los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral dirigida por el Prof. Fernando Moreno Cuadro. Córdoba, 2012.

ARANDA DONCEL, Juan: “Las danzas de las fiestas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII. Aspectos folklóricos, económicos y sociales”. En: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 98 (1879), pp. 173-194.

- La esclavitud en Córdoba durante los siglos XVI y XVII”, en AA. VV.: *Córdoba. Apuntes para su historia*. Córdoba, 1981.
- “La época moderna (1517-1808)”, en AA. VV.: *Historia de Córdoba*. Tomo 3. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1984.
- “El convento de San Agustín de Córdoba durante los siglos XVI y XVII”, en: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.): *Actas del Simposium monjes y monasterios españoles*. San Lorenzo de El Escorial, 1995. T. 2. pp. 7-64.
- *La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Córdoba: estudio histórico artístico de un edificio singular*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2014.

ARJONA CASTRO, Antonio y ESTRADA CARRILLO, Vicente: *Historia de la villa de Luque*. Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba. 1977.

AZCÁRATE RISTORI, José María de: “Escultura del siglo XVI”, en: *Ars Hispaniae*. T. 13. Madrid, 1958.

- “El estilo y sus fases: el ejemplo del Gótico”, en *I Congreso Español de Historia del Arte*. Trujillo, 1977.

- *Aspectos distintivos de la arquitectura gótica española*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. Cáceres, 1985.

- *Arte gótico en España*. Madrid, 1996.

BAENA GALLÉ, José Manuel: “Los proyectos de puente para Arcos de la Frontera. 1544-1920”, en Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte *Los Caminos y el Arte*, Tomo II, Santiago de Compostela, 1989, pp. 45-55.

BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1974.

- *Hernán Ruiz II*. Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1975.

BENEYTO, J.: *Ginés de Sepúlveda: humanista y soldado*. Madrid, 1944.

BERTAUT, François: “Diario del viaje a España” en GARCÍA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar, 1959.

- BERTAUX, Émile: “El Renacimiento en España y Portugal”, en MICHEL André: *Historia del Arte*. Tomo IV. Boulevard Saint-Michel, París, 1911.
- BONET CORREA, Antonio: *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín y MARÍAS FRANCO, Fernando: “La Catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Número VIII, 1992, pp. 103-115.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: “Aportaciones al estudio de Hernán Ruiz III”, en *Apotheca*, Número 6, 1986, pp.81-94.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *Elementos manieristas en la arquitectura del primer barroco español: arquitectura y sociedad en el reinado de Felipe III*. Tomos I-III. Tesis Doctoral. Universidad Complutense. Madrid. 1987.
- CAMÓN AZNAR, José: *La arquitectura plateresca*. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1945.
- “La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI”, en *Historia General del Arte, Colección Summa Artis*, Tomo XVII. Espasa-Calpe. Madrid, 1959.
 - “Escultura y rejería españolas del siglo XVI”, en *Historia General del Arte, Summa Artis, Tomo XVIII*, Espasa –Calpe, Madrid, 2003.
- CAPITEL GONZÁLEZ, Antón: “La Catedral de Córdoba. Transformación cristiana de la mezquita”, en: *Arquitectura*, 256 (1985), pp. 37-46.
- CARMONA CARMONA, Francisco Manuel: “Origen y evolución arquitectónica de los conventos de Madres Dominicas”, en: *De Arte*, 17 (2018), pp. 25-42.
- CARRILLO CALDERERO, Alicia: “Del almuédano a la campana: la intervención de Hernán Ruiz III en la torre de la catedral de Córdoba”, en: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 43 (2012), pp. 5-22.
- CASTILLO OREJA, Miguel Ángel: *Renacimiento y Manierismo en España*. Historia 16. Madrid, 1989.

CERRATO MATEOS, Felisa: *Monasterios femeninos de Córdoba. Patrimonio, rentas y gestión económica a finales del Antiguo Régimen*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2000.

CHECA CREMADES, F.: *Escultura y pintura en España. 1450-1600*. Madrid, 1963.

CHUECA GOITIA, Fernando: “Arquitectura del siglo XVI”, en Colección *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*, Tomo 11. Plus Ultra. Madrid, 1953.

- *Historia de la arquitectura española: Edad Moderna y Contemporánea*. Dossat. Madrid, 1965.

- “El Protobarroco andaluz”, en A. E. A. 1969. pp. 129-153.

CÓMEZ RAMOS, Rafael: “El libro del Peso de los alarifes”, en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*. Madrid-Teruel, 1975.

CÓRDOBA, Eulogio de: *Divi Eulogii cordubensis martyris, doctoris et electi Archiepiscopi toletani opera*. Alcalá de Henares: Casa de Ioannes Iñiguez, 1574.

CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo: *Los molinos hidráulicos del Guadalquivir en la ciudad de Córdoba: estudio histórico y arquitectónico*. Madrid: Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 2008.

DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa: “La escultura cordobesa del Renacimiento”. En: AA: VV.: *Córdoba y su provincia*. T. 3. Sevilla, 1986.

- “Organización gremial de los plateros cordobeses del siglo XVI”, en: *Estudios de Platería San Eloy*. Murcia, 2003. pp. 143-160.

- “Aportación al platero Juan Bautista de Herrera”, en *Laboratorio de Arte*, Número 23, Sevilla, 2011, pp. 165-184.

DOBADO FERNÁNDEZ, Juan e YLLESCAS ORTÍZ, María: *Córdoba: ciudad conventual* (catálogo de Exposición). Cabildo Catedral de Córdoba. Córdoba. 2014.

DOMÍNGUEZ CUBERO, José: *La rejería de Jaén en el siglo XVI*. Excma. Diputación Provincial de Jaén. Jaén, 1989.

ESCOBAR CAMACHO, José Manuel: “Notas sobre el repartimiento urbano de Córdoba”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 107, 1984, pp. 161-172.

- “La ciudad de Córdoba a fines del siglo XVI: su evolución urbana”, en: *Actas de las Jornadas de la Real Academia de Córdoba: Córdoba en tiempos de Felipe II* (30-31 de octubre de 1998). Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 1999, pp. 173-185.

- LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio y RODRÍGUEZ NEILA, Juan Francisco: *La ciudad de Córdoba: origen, consolidación e imagen*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2009.

ESPEJO CALATRAVA, Purificación: *Estudio histórico-artístico del Convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba*. Memoria de Licenciatura Inédita. Universidad de Córdoba. 1985.

- “Pintura del Renacimiento en Córdoba”, en AA. VV.: *Córdoba y su provincia*. Tomo III. Sevilla, 1986.

- “El patronato de la capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 110 (1986), pp. 179-188.

ESPEJO RUZ, José y CASTRO DEL RÍO, Concepción (coord.): *La Rambla en la memoria*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 2015.

ESTRADA CARRILLO, Vicente: *La iglesia Parroquial de Luque (1586-1992)*. Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba, 1993.

FERNÁNDEZ ARENAS, José: *El Renacimiento y Barroco en España*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1983.

- *Las claves del Renacimiento*. Ariel. Barcelona. 1983.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Demetrio: “San Juan de Ávila, Apóstol de Andalucía”. En: ARANDA DONCEL, Juan y LLAMAS VELA, Antonio (eds.): *Actas del Congreso Internacional: San Juan de Ávila, doctor de la Iglesia*. Córdoba, 2013, 2013. pp. 591-596.

FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: “Hernán Ruiz II y el abastecimiento de aguas a Écija”, en *Actas del III Congreso de Historia Écija en la Edad Media y Renacimiento*. Sevilla, 1993. pp. 455-468.

FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, J. A.: *La guerra en el pensamiento político del Renacimiento*. Madrid, 2007.

FORTEA PÉREZ, José Ignacio: *Córdoba en el siglo XVI: las bases demográficas y económicas de una expansión urbana*. Córdoba, 1981.

- “La industria textil en el contexto general de la economía cordobesa entre finales del siglo XVII y principios del XVIII: una reactivación fallida”. En: *Actas del II Coloquio de Historia de Andalucía*. T. 1: Andalucía Moderna. Córdoba, 1983. Pp. 443-465.

GALERA ANDREU, Pedro Antonio: “Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento”, en RUBIO LAPAZ, Jesús (Coord.): *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. Tomo 37. Publicaciones Comunitarias. Sevilla, 2011.

GARAY Y CONDE, Juan María: *Apuntes histórico-descriptivos de la ciudad de Écija*. Écija: Imprenta Plaza de la Constitución, 1981.

GARCÍA, Simón: *Compendio de Arquitectura y simetría, de los templos conforme a la medida del cuerpo humano*. Edición de Cristina Rodicio Rodríguez. Colegio de arquitectos de Valladolid. Valladolid, 1991.

GARCÍA CANO, María Isabel: *La Córdoba de Felipe II: gestión financiera de un patrimonio municipal e intervención política de una monarquía supranacional*. Vol. 1. Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 2003.

GARCÍA DEL MORAL, Antonio: *El Hospital Mayor de San Sebastián de Córdoba: 5 siglos de asistencia médico-sanitaria institucional (1363-1816)*. Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba, 1984.

GARCÍA GÓMEZ, Ángel María: “Casa de las Comedias de Córdoba (1602-1694): contribución a su historia documental”, en *Criticón*, Núm. 50, 1990, pp. 23-40.

- *Casa de las Comedias de Córdoba: 1602-1694, reconstrucción documental*. Londres: Tamesis, 1990.

GARCÍA LEÓN, Gerardo: “La Fuente de las Ninfas de Écija”, en *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 221 (1989), pp. 153-164.

GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII*. Sevilla: editorial universitaria, 2019.

- GARRAMIOLA PRIETO, Enrique: *Montilla: guía histórica, artística y cultural*. El Almendro. Córdoba, 1982.
- GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Tomo I. Andalucía Moderna. Sevilla, 1899-1900.
- *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables*. T. 3. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1984.
- GIL SERRANO, Aurora: “La pintura de Pablo de Céspedes”, en *Axarquía*, Número 4, Córdoba, 1982, pp. 7-19.
- GÓMEZ BRAVO, Juan: *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral, y Obispado*. Tomo II. Oficina de D. Juan Rodríguez, calle de la Librería. Córdoba. 1778.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M^a del Valle: *La arquitectura de las órdenes militares en Andalucía: conservación y restauración*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2011.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *Diego Siloé*. Granada, 1988.
- GÓMEZ LÓPEZ, C.: “Los alarifes en los oficios de la construcción (siglos XV-XVIII)”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VIII: Historia del Arte, T. 4, 1991.
- GONZÁLEZ LUQUE, Francisco: *Arquitectura civil del siglo XVI en Córdoba*. Memoria de Licenciatura Inédita. Universidad de Sevilla. 1976.
- GONZÁLEZ ZUBIETA, R.: *Vida y obra del artista andaluz Antonio Mohedano de la Gutierrez (1563-1626)*. Córdoba, 1981.
- GRACIA BOIX, Rafael: *Autos de fe y causas de la Inquisición de Córdoba*. Córdoba: Excm. Diputación Provincial, 1983.
- “Los autos de fe de la Inquisición”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 54 (1983), pp. 61-82.
- GUZMÁN REINA, Antonio: *Córdoba en el viaje de Cosme de Médicis*, Córdoba, 1966.
- HEREDIA HERRERA, Antonia: *La Lonja de los Mercaderes: el cofre para un tesoro singular*. Excm. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1992.

- “La casa lonja de Sevilla en el siglo XVIII”, en *Revista Archivo Hispalense*, Número 209. Tecnographic. Sevilla, 1985. pp. 17-44.

HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, Félix: “Restauración del molino de la Albolafia de Córdoba”, en *Al-Mulk*, Número 2, 1961, pp. 67-75.

HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: “Don Fernando Carrillo, Presidente de los Reales Consejos de Hacienda e India, su testamento, inventario de bienes y el contrato de la rejería para su capilla en la Catedral de Córdoba”, en *Laboratorio de Arte*, Número 16, 2003, pp. 427-441.

JORDÁN FERNÁNDEZ, Jorge Alberto: *Los conventos de la Orden de los Mínimos en la provincia de Sevilla: historia, economía y arte (siglos XVI-XIX)*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 2013.

JORDANO BARBUDO, María de los Ángeles: “El palacio de los Páez de Castillejo. El ascenso de un linaje”, en *De Arte: revista de historia del arte*, Número 16, 2017, pp. 49-68.

JORDANO BARBUDO, María de los Ángeles, MORENO CUADRO, Fernando y MUDARRA BARRERO, Mercedes: *Iglesias de la Reconquista: itinerarios y puestas en valor*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1997.

KUBLER, George: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Plus Ultra. Madrid, 1957.

KRUFT, Hanno-Walter: *Historia de la teoría de la arquitectura. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVII*. Tomo I. Alianza Forma. Madrid. 1990.

LLEÓ CAÑAL, Vicente: “El monumento de la catedral de Sevilla durante el siglo XVI”, en *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 180 (2004), pp. 30-48.

LÓPEZ JIMÉNEZ, Clemente Manuel: *Más allá de la ciudad barroca: la morfología urbana de la Écija contemporánea*. Sevilla: Diputación. Servicio de Archivo y Publicaciones, 2016.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: “El lenguaje arquitectónico en el Renacimiento Andaluz”, en Catálogo de la Exposición *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía, Andrés de Vandelvira y su época*. Junta de Andalucía. 1992. pp. 121-167.

LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio: “El resurgir del siglo XVI y la decadencia posterior”, en: AA. VV.: *Córdoba Capital*. V. 3. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1994.

LUQUE CARRILLO, Juan: “Hernán Ruiz III y las obras de la iglesia parroquial de la Asunción de Luque (Córdoba), en: *Laboratorio de Arte*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 27 (2015), pp. 131-142.

- “Aproximación a la figura de Juan de Juan de Ochoa: arquitecto e ingeniero hidráulico español del siglo XVI”, en: *Atenea*, Revista de ciencias, artes y letras de la Universidad de Concepción, Chile, 515 (2017), pp. 97-114.

MATA TORRES, Josefa: *La rejería sevillana en el siglo XVI*. Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 2001.

- “Hernán Ruiz y la reja para la Capilla del Nombre de Jesús de la Catedral de Córdoba”, en *Ámbitos, Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, Núm. 27, 2013, pp. 79-85.

MARÍAS FRANCO, Fernando: *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento Español*. Taurus. Madrid, 1989.

- *La difusión del Renacimiento*. Madrid: Anaya, 1990.

MÁRQUEZ DE CASTRO, Tomás: *Compendio histórico y genealógico de los títulos de Castilla y señoríos antiguos y modernos de la ciudad de Córdoba y su Reino*. Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba, 1981.

MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: “Influencias europeas y españolas en las yaserías de Puebla de los Ángeles (México) durante el siglo XVII”. Presentado en el *Simposio Internacional sobre la Proyección del arte español en América y Filipinas*, La Rábida, 1977.

MÉNDEZ ZUBIRÍA, Carmen: “La Casa Lonja de Sevilla”, en *Revista Aparejadores*, Número 4, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, Sevilla, 1989, pp. 11-15.

MENOR BORREGO, Bartolomé: *El Templo parroquial de El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*. Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur. Córdoba, 2003.

MERINO CASTEJÓN, Manuel: “Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes”, en *Boletín de la Real*

- Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Número 26, Córdoba, 1930, pp. 57-86.
- MILLER, Naomi: *French Renaissance Fountains*. Nueva York: Garland Pub, 1977.
- MOLINA ABELA, M.: “Datos históricos de la finca Alameda del Obispo”, en: *Boletín del Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas*, 38 (1958), pp. 327-337.
- MOLINERO MERCHÁN, Juan Andrés: “La heráldica: instrumento histórico-artístico en la mezquita-catedral de Córdoba”, en: *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*, V. II. Zaragoza, 2004, pp. 807-844.
- *La mezquita-catedral de Córdoba, símbolos de poder: estudio histórico-artístico a través de sus armerías*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2005.
- MONEO, Rafael: *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada*. Barcelona: Acantilado, 2017.
- MONTAÑEZ LAMA, José: *Historia de La Rambla y apuntes históricos y geográficos de las poblaciones de su partido*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 1985.
- MONTOYA, Lucas de: *Crónica general de la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula*. Madrid: Bernardino de Guzmán, 1619.
- MORALES, Ambrosio de: *Las antigüedades de las ciudades de España: que van nombradas en la Corónica con las averiguaciones de sus sitios y nombres antiguos*. Alcalá de Henares, 1575.
- MORALES, Alfredo J.: *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1981.
- “El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros”, en *Laboratorio de Arte*, Número 4, Sevilla, 1991, pp. 61-82.
- *Arquitectura del siglo XVI en Sevilla*, Información y revistas. Madrid, 1992.
- “Lonja de Mercaderes y Archivo General de Indias”, en AA. VV.: *Archivo General de Indias*. Lunwerg, Barcelona, 1995.
- *Hernán Ruiz el Joven*. Akal. Madrid, 1996.

- Hernán Ruiz “el Joven”, en RUBIO LAPAZ, J. (coord.): *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. T. 36. Sevilla, 2011. pp. 263-301.

MORENO CUADRO, Fernando: *Platería cordobesa*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba. Córdoba, 2006.

- *El Palacio de Viana de Córdoba. El prestigio de coleccionar y exhibir*. Córdoba: Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 2009.

MORENO CUADRO, Fernando y PALENCIA CERREZO, José María: *San Juan de la Cruz y Córdoba. El Convento de Santa Ana* [Catálogo de la Exposición]. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1989.

MORENO MENDOZA, Arsenio: *Los Castillo, un siglo de arquitectura en el Renacimiento Andaluz*. Monográfica Arte y Arqueología. Universidad de Granada. 1989.

NARANJO RAMÍREZ, José y LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio: *La Plaza de la Corredera de Córdoba: funciones, significado e imagen a través de los siglos*. Servicio de publicaciones de la universidad de Córdoba. Córdoba, 2010.

NAVARRETE PRIETO, Benito y NANCARROW, Mindy: *Antonio del Castillo*. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid, 2004.

NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P.: “Algunas reflexiones sobre el urbanismo islámico”, en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 22 (2007), pp. 259-298.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *El libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid, 1989.

NIETO ALCAIDE, Víctor: *El arte del Renacimiento*. Madrid: Historia 16, 1996.

NIETO ALCAIDE, Víctor, MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J., y CHECA CREMADES, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España: 1488-1599*. Cátedra. Madrid, 1989.

NIETO CUMPLIDO, Manuel: *Cordobanes y guadamecías*. Córdoba, 1973.

- *Informe histórico-artístico sobre la Iglesia de San Juan Bautista de Hinojosa del Duque (Córdoba)*. Córdoba, 1982.

- “La iglesia parroquial de Santaella”, en AA. VV: *Santaella: estudios históricos de una villa cordobesa*. Círculo de Labradores. Córdoba, 1986.

- *La Catedral de Córdoba*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1995.

OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda V.: “Los conventos femeninos en la evolución de la trama urbana de Córdoba”, en: Actas del Congreso *La clausura femenina en España* (coord.: Francisco Javier Campos). Vol. I (2004). pp. 269-292.

- “De la ciudad conventual a la ciudad burguesa: las órdenes religiosas en la evolución urbana de Córdoba”, en: *Hispania Sacra*, LXIV (2012), pp. 29-66.

ORTI BELMONTE, Miguel Ángel: “Oposición del Cabildo municipal a la construcción del crucero de la Mezquita”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 71 (1954), pp. 271-277.

ORTIZ JUÁREZ, Dionisio: “El libro de hermanos y actas de visita de la Congregación de San Eloy”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 93 (1973), pp. 71-116.

ORTIZ JUÁREZ, J. M.: “Córdoba y los cordobeses en la literatura picaresca del Siglo de Oro”, en: *Anales del Instituto Nacional de Bachillerato Luis de Góngora*, 3 (1972), pp. 79-90.

PADILLA GONZÁLEZ, Jesús: *El alarife Pedro López y las ordenanzas del alarifazgo de Córdoba (XV-XVI)*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 2ª Edic. 1980.

- “La iglesia del Convento de Jesús y María: evolución histórico-artística (1836-1957)”, en: *Arte, arqueología e historia*, 21 (2014), pp. 83-92.

PALLADIO, Andrea: *I quattro libri dell'architettura*. Venecia: apresso Dominico de Franceschi, 1570.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *Vidas*. Edición de Nina Ayala Mallory, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

PANIAGUA SOTO, José Ramón: *Sebastiano Serlio y su influencia en la arquitectura española* (traducción de Francisco de Villalpando). Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 1991.

PEINADO GUZMÁN, José Antonio: “La Inmaculada Concepción en Granada”. En: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 45, T. 23 (2014), pp. 7-368.

PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel y RIVAS CARMONA, Jesús: *Priego de Córdoba: guía histórica y artística de la ciudad* (2ªedic). Salamanca: Excmo. Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 1980.

PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel, TAYLOR, René y SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *La Fuente del Rey de Priego de Córdoba (historia, arte e iconografía)*. Priego de Córdoba: Manuel Peláez del Rosal (edit.), 1986.

PÉREZ LOZANO, Manuel: “Los programas iconográficos de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, Número 8, 1991, pp. 57-64.

PÉREZ PEINADO, José Ignacio: *Matriz de las siete villas: evolución histórica de la parroquia de El Salvador de Pedroche*. Córdoba: Litopress, 2013.

PUCHOL CABALLERO, María Dolores: *Urbanismo del Renacimiento en la ciudad de Córdoba*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 1992.

RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, Rafael: *Guía Artística de Córdoba, o sea indicación de los principales monumentos y objetos de arte que el curioso o aficionado debe visitar en esta ciudad*. Imprenta de Enrique Bergali. Sevilla, 1896.

- “Artistas exhumados”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. Tomo VIII. Imprenta-pasaje de la Alhambra. Madrid, 1900. pp. 202-204.

- “Artistas exhumados”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. Tomo XI. Imprenta-pasaje de la Alhambra. Madrid, 1903. pp. 109-117.

- “Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba”, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Imprenta de José Perales y Martínez. Madrid, 1893.

RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, Teodomiro: *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*. Córdoba: Imprenta de Rafael Arroyo, 1873-77.

RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, Luís María: *Descripción de la Iglesia Catedral de Córdoba*. Cuarta Edición. Imprenta de Rafael Rojo y Compañía, Córdoba, 1866.

- *Indicador cordobés: manual histórico topográfico de la ciudad de Córdoba*. Madrid: Everest, 1976.

- *Anales de la ciudad de Córdoba, desde el siglo XIII y año de 1236 en que fue conquistada por el Santo Rey don Fernando III, hasta el de 1850*. Tipografía Artística-San Álvaro, Córdoba, 1948.

RANCHAL COBOS, Alfonso: “Iglesia y torre de Pedroche”, en: *Revista Omeya*, 11 (1968), s/p.

RAYA RAYA, M^a Ángeles: *El retablo barroco cordobés*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1987.

- “El retablo del siglo XVII en Córdoba”, en: *Imafronte*, 3-5 (1987), pp. 207-224.

- *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1998.

- “La joya de la Catedral de Córdoba: el Crucero. Diálogo con la arquitectura”. Conferencia impartida en el II ciclo de conferencias *El Templo de Córdoba*. Córdoba, 5 de marzo de 2020.

RECIO MIR, Álvaro: *Sacrum Senatium. Las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*. Fundación Focus-Abengoa. Sevilla, 1999.

RECIO VEGANZONES, Alejandro: “Apuntes histórico-artísticos y visión retrospectiva del diezariado conjunto monumental de la iglesia de la Victoria de Estepa hasta su desamortización”, en: AA. VV.: *Actas de las III Jornadas sobre historia de Estepa*. Estepa: Ilmo. Ayuntamiento, 1999, pp. 545-595.

REDEL Y AGUILAR, E.: *Ambrosio de Morales: estudio biográfico*. Córdoba, 1908.

RIVAS CARMONA, Jesús: *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982.

- *Arquitectura y policromía: los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 1990.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Bibliotheca Istituti Historici S. I. Roma. Institutum Historicum S. I. 1967.

ROSAS ALCÁNTARA, Esperanza: “Hernán Ruiz II, el miembro clave de la dinastía de arquitectos”, en: *Arte, arqueología e historia*, 10 (2003), pp. 26-34.

RUANO, Francisco: *Casa de Cabrera en Córdoba: obra genealógica histórica*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 1994.

RUBIO LAPAZ, Jesús: *Pablo de Céspedes y su círculo: Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, 1993.

RUIZ PÉREZ, P.: *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento*. Córdoba, 2008.

SAGREDO, Diego de: *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, colunas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*. Toledo: en casa de Ramón de Petras, 1526.

SALCEDO HIERRO, Miguel: *La Mezquita-Catedral de Córdoba*. Obra social y Cultural Cajasur. Córdoba, 2000.

SANZ SERRANO, María Jesús: *La custodia procesional: Enrique de Arfe y su escuela*. Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur. Córdoba, 2000.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *Arte y Humanismo*. Cátedra. Madrid. 1978.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, GARCÍA GAINZA, M^a Concepción y BUENDÍA MANZANO, José Rogelio: “El Renacimiento”, en *Historia del Arte Hispánico*. Tomo III. Alhambra. Madrid, 1980.

SEPÚLVEDA, J. G. de: *Historia del Nuevo Mundo*. Introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez de Verguer. Madrid, 1987.

SEQUEIROS PUMAR, Candelaria: *Estudio histórico-artístico de la iglesia parroquial de San Nicolás de la Villa de Córdoba*. Memoria de Licenciatura Inédita. Universidad de Córdoba. 1985.

SERLIO, Sebastiano: *Tercer y cuarto libro de arquitectura*. Toledo: en casa de Ivan de Ayala, 1552.

SERRANO OVÍN, Vicente: “La Iglesia de San Pablo de Córdoba”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, Número 95, Córdoba, 1975. pp. 77-130.

SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel: *Hernán Ruiz I en la ciudad de Córdoba*. Memoria de Licenciatura Inédita. Universidad de Sevilla, 1975.

TAYLOR, René: “Francisco Hurtado and his school”, en: *The Art Bulletin*, t. XXXII (1950), pp. 26-61.

TOAJAS ROGER, María de los Ángeles: “Alarifes, alcaldes y maestro”, en AA. VV.: *Diego López de Arenas, su arte y sus textos*. Sevilla: Visor Libros, 1997.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: “La Albolafía de Córdoba y la gran noria toledana”, en *Al-Andalus*, Número 7, 1942, pp. 175-183.

TORRES MÁRQUEZ, Martín y NARANJO RAMÍREZ, José: “El casco histórico de Córdoba y el primer plano de la ciudad: el plano de los Franceses de 1811”, en: *Ería: revista de geografía de la Universidad de Oviedo*, Núm. 88 (2012), pp. 129-151.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio: “Pintura y guadamecés en la Córdoba del siglo XVI”, en: *Actas del II Simposium de Historia de las Técnicas: Mil años de trabajo del cuero*. Córdoba, 1999. pp. 519-534.

- *El Renacimiento en la periferia: la recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, 2001.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Pedro de Campaña*. Fundación Sevillana Endesa. Sevilla, 2008.

VALVERDE CANDIL, Mercedes: *Platería cordobesa*. Córdoba, 1994.

VALVERDE MADRID, José: “Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa”, en *Revista Omeya*, Número 14. Excm. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba, 1970. pp. 89-93.

VÁZQUEZ LESMES, Juan Rafael: “Los expedientes de información de limpieza de sangre del Cabildo catedralicio cordobés”, en *Actas del II Coloquio de Historia de Andalucía: Andalucía Moderna*, Córdoba, 1983. pp. 309-333.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luís: *El diablo cojuelo*. Edición, prólogo y notas de F. Rodríguez Marín. Madrid: Espasa Calpe, 1969.

VIGNOLA, Jacopo: *La regla de las cinco órdenes de arquitectura*. Madrid: en casa del autor, calle de la Cruz, 1593.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “La arquitectura del Quinientos”, en AA. VV.: *Córdoba y su provincia*. Tomo III. Gever. Sevilla, 1986.

- “Esquemas urbanos de la Córdoba renacentista”, en *Revista Laboratorio de Arte*, Número 10. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1996. pp. 101-120.
- *La Catedral de Córdoba*. Sevilla: Caja San Fernando, 2002.
- “Hernán Ruiz I”, en: RUBIO LAPAZ, J. (coord.): *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. T. 36. Sevilla, 2011.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto y DABRIO GONZÁLEZ, M^a Teresa: “Relaciones urbanas del Cabildo Catedral en la Córdoba del Quinientos”, en *Revista Laboratorio de Arte*, Número 5. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992. pp. 163-193.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, M^a Teresa y RAYA RAYA, M^a Ángeles: *Guía artística de Córdoba y su Provincia*. Fundación José Manuel Lara. Córdoba, 2005.

YLLESCAS ORTIZ, María: *La Plaza de la Corredera de Córdoba*. Memoria de Licenciatura Inédita. Universidad de Sevilla, 1981.

- “Evolución urbanística de la Plaza de la Corredera”, en *Axerquía, Revista de estudios cordobeses*, Número 5, 1982, pp. 159-176.

YUN CASALILLA, Bartolomé: *Crisis de subsistencias y conflictividad social en Córdoba a principios del siglo XVI*. Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba, 1980.



Juan Luque Carrillo es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Córdoba (Promoción 2007-2012) y posterior Máster en Patrimonio Artístico Andaluz y su Proyección Iberoamericana, de la Universidad de Sevilla (Promoción 2013). En 2019 defendió su Tesis Doctoral *El arquitecto Juan de Ochoa*, inscrita en el Departamento de Ingeniería Gráfica y Geomática de la Universidad de Córdoba, bajo dirección de las profesoras M^a de los Ángeles Raya Raya e Isabel L. Castillejo González, obteniendo la Mención de Doctorado Internacional Europeo. Durante su formación pre-doctoral realizó estancias de investigación en instituciones internacionales como el CISA (Centro Internacional de Estudios de Arquitectura Andrea Palladio), Vicenza 2014; o el *Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale* de la Università degli Studi di Udine (Italia, 2018). En los últimos años ha publicado varios artículos en revistas científicas de departamentos universitarios nacionales e internacionales como *Laboratorio de Arte* de la Universidad de Sevilla, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* de la Universidad de Valladolid, *Revista Atenea* de la Universidad de Concepción (Chile), *Boletín de Arte* de la Universidad de Málaga, *Rivista Visioni Latinoamericane* del Centro di Studi per l'America Latina di Trieste (Italia) y *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, del Department of Spanish and Portuguese de Dartmouth College's University (Estados Unidos). También ha participado en simposios y congresos y en jornadas de divulgación del Patrimonio Histórico organizadas por la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba.