

LA PROBLEMÁTICA INTRODUCCIÓN DE LOS MODELOS ARQUITECTÓNICOS RENACENTISTAS EN LAS POBLACIONES GRANADINAS DEL DUCADO DE ALBA

JESUS RUBIO LAPAZ
Universidad de Granada

La introducción de los modelos arquitectónicos italianos del Renacimiento en la Península Ibérica constituye un complejo proceso en cuanto a la dialéctica entre novedad y tradición, con una interesante interrelación que define los proyectos constructivos de la primera mitad del quinientos.

Los postulados transalpinos comportan un nuevo modelo de pensamiento ideológico y cultural que se opone al sistema tradicional anterior. Así, se establece un exponente claro del concepto humanista (e individualista) en la superación del carácter social bajo que tenían los artistas en el medievo a través de la consideración que ahora se da a este oficio como «ars liberalis», desprendiéndose así del sentido peyorativo que sufrían las labores manuales e iniciando la lucha a favor de la consideración intelectual e independiente de las artes que no acabará totalmente hasta la plena implantación de esta clase media en el poder en el siglo XVIII. El desdén que sufría el arte al ser considerado como un trabajo mecánico en la Edad Media venía del hecho de que las ocupaciones manuales eran practicadas por los esclavos, mientras que las actividades intelectuales o mentales requerían un esfuerzo racional y eran llevadas a cabo por las personas libres. Se constituye así una auténtica controversia para conseguir una mejor posición social que «hiciera justicia» a la soberbia y autoestimación propia de los artistas burgueses del Humanismo.

Observemos cómo el renacimiento, nacido en unas condiciones concretas social y culturalmente (Florencia en el siglo XV), va a otorgar a la arquitectura un papel preponderante como elemento que reúne en sí todas las características que pregona el nuevo movimiento, teniendo una misión conformadora en la creación de una nueva sociedad que refleje las relaciones urbanísticas de la burguesía a la hora de erigir «su ciudad o su mundo».

No obstante, el caso florentino al traspasar las fronteras italianas adquirirá unas peculiaridades propias del país que lo acoja ajustándose a sus concretas situaciones sociales y culturales, la primera de las cuales se refiere al hecho de la adopción en estas relaciones por parte del poder regio y los altos estamentos nobiliarios, al no existir una fuerte burguesía como en el ejemplo transalpino. En España el Renacimiento se introducirá en un periodo ya tardío de su desarrollo como es el siglo XVI, cuando ya en

Italia se habían superado las primeras fases. Será el elemento aristocrático el que paradójicamente introduzca en la Península el arte burgués que se hacía en Italia. También hay que sumar el gran número de artífices italianos que vienen a nuestro país en este momento, principalmente de origen lombardo, que traían un arte fácil, sin complicaciones estructurales, adaptándose rápidamente al sustrato hispano ya que los contextos culturales eran bastante semejantes pues en los dos lugares existía un fuerte precedente gótico.

Tenemos, pues, una situación concreta a principios del siglo XVI en España: una fuerte presencia gótica que, aunque ya decadente e incapaz de producir algún elemento nuevo, tenía una fuerza muy importante debido al apoyo que le prestan los Reyes Católicos y la Iglesia, esta última, sobre todo, será un organismo eminentemente conservador en donde la entrada del nuevo estilo será tardía y nunca total. En esta época, por lo tanto, asistimos a la problemática causada por la existencia de dos estilos para llevar a la práctica a la hora de construir un edificio arquitectónico; se trata de la conocida disyuntiva de principios del siglo XVI entre el gótico o «a lo moderno»; y el renacentista o «a lo romano». Está causada esta bipolaridad por la específica manera de aceptación del nuevo movimiento en España, sin asumir los fuertes presupuestos doctrinarios que implicaba su primitivo origen florentino y que conducirá a su aceptación, sin modificar los planteamientos de base que conllevaba en el suelo italiano. Así vemos cómo aquí continuará el sistema corporativo de los gremios que determina los distintos estamentos de constructores (cantero, maestro de obras, aparejador, etc) sin concebir aún el significado de la palabra arquitecto en el sentido humanista burgués. En este sentido hay opiniones que atribuyen la tardía llegada del Renacimiento a España más al «problema de unas condiciones de trabajo y una cultura arquitectónica que a un decidido propósito de resistencia a las formas italianas como generalmente se ha venido afirmando» y así «las formas tradicionales, góticas o mudéjares, lejos de ser una resistencia, fueron una persistencia de repertorios utilizados por unos maestros formados en una tradición arquitectónica basada fundamentalmente en la práctica, y sin unos planteamientos selectivos estrictos en la aplicación de los elementos del lenguaje»¹.

Será ya en tiempos de Carlos V cuando las cosas comiencen a cambiar y se vaya aceptando de manera más generalizada el nuevo estilo, ya que considerará el plateresco como una moda demasiado modesta para las dimensiones de su política y de su imperio, inclinándose hacia la confirmación de una tendencia que expresara más correctamente la universalidad y grandeza de su mandato, produciéndose entonces la sustitución del estilo decorativo por otro más estructural. En el campo constructivo corresponde ahora un momento de esplendor debido sobre todo a la peculiar fusión de elementos italianizantes con la fuerte y potente tradición española. Asimiladas ahora las teorías constructivas del renacimiento italiano, se transplantarán al contexto peninsular creándose una solución singular, pues al concepto mental y poderoso del arquitecto italiano se le une la gran costumbre española del trabajo práctico, lo que dará una gran originalidad y flexibilidad a las abundantes edificaciones de tiempos del Emperador, cualidades que son más escasas en el caso transalpino.

Las características anteriores corresponden a la generalidad del país, pero dentro de éste se aprecian diferencias regionales a la hora de la implantación del Renacimiento. Así observaremos esencialmente las existentes entre Castilla y Andalucía. En la primera persistía una fuerte base gótica y las principales construcciones de principios del siglo XVI se habían comenzado ya en este estilo, quedando la nueva figuración reducida solamente a la decoración exuberante que se aplica a algunos elementos concretos.

En Andalucía, en cambio, no había esa fuerte tradición constructora «a lo moderno» quedando la región mucho más propicia para la implantación del nuevo orden en las tierras recién conquistadas a los musulmanes y, por lo tanto, carentes de todo ambiente cultural de este signo. Así es como, al no haberse comenzado a hacer casi nada, se erigen un gran número de iglesias en este nuevo estilo siguiendo totalmente los postulados más o menos italianizantes sobre leves precedentes goticistas que rápidamente se modifican «a lo romano».

Las tierras granadinas del antiguo ducado de Alba -fundamentalmente Huéscar y Puebla de don Fadrique- van a ser una preciosa oportunidad para comprobar la interrelación de los dos ámbitos regionales, ya que por su peculiar sistema de gobierno, tanto civil como religioso, pertenecen a fuerzas castellanas, mientras que por su situación geográfica se disponen en el «italianizado sur». En el plano espiritual pertenecerán a la archidiócesis de Toledo pero con unos ciertos derechos por parte del obispado de Guadix ².

La edificación de las iglesias de Huéscar y Puebla de don Fadrique muestran ejemplos claros de lo que suponen las reticencias en la introducción del lenguaje renacentista hasta la definitiva adopción plena en tiempos del Emperador dentro de la problemática habitual en ese momento. Estas serán las dos etapas que se reflejen perfectamente en las construcciones de sus templos: una primera fundamentalmente gótica con algún elemento renacentista en la que se constatan los nombres de Enrique Egas, Juan de Marquina y Jacobo Florentín, mientras que en otra posterior se barajan los de Alonso de Covarrubias, Diego de Siloé o Andrés de Vandelvira, quedando los postulados de estos grandes maestros perfectamente sintetizados y armonizados por Rodrigo de Gibaja, el principal constructor de esta comarca.

El primer templo de la zona es la iglesia de Santiago de Huéscar, levantada a fines del siglo XV y consagrada en 1498 como iglesia de Santa María en el solar de la antigua mezquita mayor de la alcazaba oscense. De estilo gótico, es, por tanto, precedente de la iglesia mayor, pues era el único templo de la localidad hasta que, por su insuficiencia para atender a la creciente población, se hizo necesario emprender la edificación de la mole de la colegiata.

Es la iglesia mayor de Santa María o ex-colegiata la que auna en su secuencia constructiva toda una serie de factores y elementos de primera categoría. Sus primeras intervenciones, a principios del siglo XVI, se adecúan a la actuación del maestro toledano Enrique Egas, a quien se le atribuyen unas trazas hacia 1510 aproximadamente ³, y a la del artífice italiano Jacobo Florentín, a los que se le atribuye la parte gótica, fundamentalmente la preciosa portada isabelina de la Sacristía Vieja; mientras que al interior de dicha sacristía, con interesante bóveda plateresca, también se le ha querido ver una filiación con Florentín o con un joven Andrés de Vandelvira. Igualmente habría que añadir la posibilidad de que otro conocido arquitecto, Juan de Marquina, tomara parte en las obras, pues aparece documentado en la comarca por los años 20 de esta centuria ⁴. De este momento hay que destacar asimismo la bóveda gótica oculta por la cabecera siloesca, resto del primitivo plan gótico. Estos tres personajes tienen en su evolución biográfica y constructiva numerosas colaboraciones y proyectos comunes ⁵.

En la iglesia parroquial de Santa María de Puebla de don Fadrique se realiza una primera etapa gótica muy posiblemente con la intervención más o menos directa de Juan de Marquina, configurando un templo de una sola nave con capillas a ambos lados que, unidas entre sí, hacían la función de naves laterales a menor altura con coro elevado a los pies cuyas estructuras pueden constituir hoy la capilla bautismal. La menor

elevación de estas capillas o naves laterales determina la altura de la primera obra que aún hoy se aprecia en el exterior del edificio. No obstante, este primer proyecto, de condiciones más modestas, se deja pronto de construir esperando la ampliación y dignificación del espacio.

Las intervenciones definitivas tanto en Huéscar como en Puebla de don Fadrique se producen hacia la mitad de la centuria con lo que queda establecido de forma concluyente el carácter de estos edificios. Asistimos a una interesante simbiosis de lo castellano y andaluz en un proceso caracterizado por la superación de las formas góticas anteriores y la omnipotencia ya de los valores renacentistas. Sin embargo, se constata algún episodio singular que demuestra la tremenda problemática en la asunción del nuevo lenguaje, destacando el episodio de la construcción de la capilla mayor de la iglesia de Puebla de don Fadrique.

La iglesia de Santa María de Huéscar se convierte en un edificio de omnipotente presencia visual debido a sus dimensiones catedralicias aun cuando se recortan las proporciones de su idea original renacentista. Se produce en ella una interesantísima convivencia de elementos de procedencia toledana y de su maestro mayor, Alonso de Covarrubias -sobre todo en la decoración exterior de su cabecera- y andaluza, como su interior corintio de tres naves a la misma altura, de clara tendencia siloesco-vandelviriana. Esta evidente y magistral mezcla de influencias y la magnitud de la obra lleva a pensar en la planificación directa de los grandes maestros de las distintas escuelas arquitectónicas del Renacimiento, como han señalado González Barberán y Dengra Uclés. Quedando, pues, claro el papel ideológico de este edificio como manifestación del poderío de la Sede Primada en unas tierras lejanas a su metrópoli y ganadas para sí después de un largo proceso jurisdiccional. Todo ello perfectamente exaltado en el precioso «escaparate» que constituía el camino real Granada-Valencia, tal y como actualmente aún se percibe de una forma concluyente después del aumento de población y el engrandecimiento urbano de la Huéscar de hoy. El interior presenta naves y cabecera atribuidas tradicionalmente a Andrés de Vandelvira pero con un diseño previo de Siloé. Asimismo se constata la presencia de Rodrigo de Gibaja. El templo se completa en la etapa escorialense, en la segunda mitad del siglo, con la portada principal supervisada en su construcción por Juan de Herrera, donde ya queda patente la conocida austeridad del momento ⁶.

La iglesia parroquial de Puebla de don Fadrique sufre aún dos etapas constructivas, ambas con planeación renacentista, aunque el resultado final de la primera -entre 1536 y 1542- sea el ámbito gótico de su capilla mayor, de ella hablaremos más detenidamente a continuación. La fase clasicista se realiza entre 1545 y 1557 y en ella se levantan las naves y cubiertas, y se realizan las dos portadas. Queda, por tanto, como un edificio de tres naves a la misma altura sobre pilares dóricos y arcos de medio punto coronado por bóvedas vaídas con decoración geométrica de tipo renacentista y ábside separado por arco apuntado y cubierto con bóveda de crucería.

Se constituye como un templo de dimensiones espectaculares en relación a la importancia de la localidad en el momento de su erección. En este diáfano espacio se acentúan las connotaciones castellanas que ya se advertían en Huéscar, cambiándose el orden corintio oscense por el dórico y estilizándose considerablemente los pilares. Obra que, ejecutada por Gibaja, es fácilmente atribuible a Alonso de Covarrubias. Su parte renacentista ha sido considerada por Chueca Goitia ⁷ como inmediato antecedente de la disposición formal de la catedral de Méjico. Igualmente renacentistas y asignables a Covarrubias son sus dos «castellanas» portadas; la del norte con grandes concomitan-

cias con la de la iglesia de San Clemente de Toledo, mientras que la meridional se basa en los modelos toledanos del Alcázar y de la Nueva Puerta de Visagra, realizaciones todas del maestro de Torrijos.

La construcción de su capilla mayor es un ejemplo interesante de la compleja interrelación entre los modelos gótico y renacentista de la primera mitad del Quinientos, ya que, aunque en un principio se proyecta en estilo plateresco por Rodrigo de Gibaja en 1538, la necesidad de una ampliación inmediata hace que los canteros de la obra tengan que realizarla, y entonces lo hagan dentro del sistema que conocían: el gótico.

Rodrigo de Gibaja, maestro mayor de la colegiata de Baza y posteriormente también de la de Huéscar, da las trazas de esta capilla mayor y sacristía el 29 de abril de 1538, comenzándose en mayo de 1539 la construcción que se prolongará hasta noviembre de 1542, siendo los ejecutores los canteros oscenses de origen vizcaino Juan de Chavarria y Domingo de Goicoechea. Las condiciones eran de hacerla ochavada con una altura de 55 pies hasta la clave mayor, con el arco toral de medio punto descansando sobre pilares labrados en redondo con basas y capiteles llanos, sin talla. En la bóveda estrellada los combados se realizarían a cola de milán siendo su casco de ladrillo enlucido con yeso. Asimismo se haría una ventana de tres pies de vara de medir de ancho en piedra toba. Los estribos deberían de sobresalir por el exterior cinco pies y medio, subiendo hasta uno y medio más bajo que el entablamiento, el cual correría por las paredes exteriores midiendo pie y medio de alto e igual longitud de vuelo, con molduras llanas «a lo romano». Igualmente se planean las respensiones de la cabecera de las naves de prolongación del templo.

El mismo Gibaja pujaría para adjudicarse los trabajos, abajando en un primer momento cada tapia un «cuartillo» y mil maravedís sobre las condiciones establecidas, para en un segundo intento hacerlo en cincuenta mil maravedís y en un tercero dos mil más. No obstante, no consigue dicho trabajo que se le otorga a Juan de Chavarria que dejó la obra a seis reales cada tapia de manpostería y 130.000 maravedís, pagándole éste las trazas a Gibaja. Ahora bien, cuando se empieza a edificar se aprecia que va a ser pequeña para las necesidades de la creciente población de Puebla de don Fadrique (localidad que sufría una progresiva y acelerada repoblación), haciéndose cargo de la ampliación los maestros Chavarria y Goicoechea, los cuales llevarán a cabo una serie de mejoras: se ensancha diez pies, se eleva tres más y se alarga otros ocho sobre los planes de Gibaja, se realizan molduras en los pilares cuando deberían ser llanos, el arco se ensancha y se apunta, haciendo respensiones de cruceros en las jarjas que no estaban en las condiciones, cubrieron toda la bóveda de piedra toba cuando deberían haberla hecho de ladrillo, realizaron diferencia de tracería alargándola, también adornaron la puerta de la sacristía con basas y capiteles, mejorando asimismo su ventana y la de la capilla mayor (haciendo ésta con piedra franca, basas, capiteles y molduras, mientras en las trazas aparecía con toba y llana), ejecutaron entablamiento de más todo lo que creció el ábside y, por último, las paredes y estribos que deberían ser de manpostería, los labraron a pico y boca de escoda. Ante todas estas licencias se llama en 1542 para que tasasen las mejoras a Rodrigo de Gibaja y Juan Lezcano (este último maestro cantero, vecino de Vélez-Blanco).

La construcción de la capilla mayor de la iglesia de Puebla de don Fadrique nos ofrece una situación interesante que refleja perfectamente el momento que vivía la arquitectura del siglo XVI en su tránsito del gótico al renacimiento. Observamos cómo se piensa edificarla en un estilo más o menos renacentista o plateresco (arco de medio punto, molduras y entablamiento «a lo romano», etc.), excepción hecha de la nervadura

de la bóveda (elemento que no desaparecerá de las construcciones hispanas del quinientos hasta una etapa muy avanzada). Sin embargo, las circunstancias que operan provocan que los canteros vizcainos ideen la ampliación del espacio, recurriendo entonces a su experiencia, es decir, a su formación eminentemente «a lo moderno», apuntando el arco toral, eliminando todo elemento «a lo romano» y transformando la primitiva traza ochavada en una cabecera cuadrada con el lado frontal recto, según se venía haciendo en el último gótico a partir de la catedral de Sevilla, como nos señala Torres Balbás, apreciándose, así, el carácter tradicional de los maestros de cantería españoles en relación a la introducción del nuevo estilo que no cuajarán más que en encargos muy concretos o por medio de los grandes arquitectos que viajan a Italia (Siloé, Machuca) o que, debido a su nivel intelectual, están al día de las nuevas corrientes estéticas (Covarrubias, Vandelvira) quedando el resto de la pléyade de artífices considerados menores totalmente inmersos en la manera de trabajar gótica, incapaces de concebir «a lo romano» según el nuevo concepto de arquitecto que ahora se crea, permaneciendo atados al sistema del trabajo gremial, fuertemente condicionados por las labores medievales manuales o prácticas. Labores que también quedan de manifiesto en este caso al presentarse el cambio del ochavo al cuadrado, lo que les hará modificar la bóveda y su dibujo.

Basándose en las condiciones de Gibaja tendrán que dotar de mayor amplitud la capilla mayor, recordando esa idea poligonal que en un principio tuvo por medio de los elementos colgantes y el entramado de la nervadura. De esta manera, la decoración estrellada de la plementería no es simétrica en su mitad anterior y posterior, arrancando los nervios en la parte más cercana al arco toral de los dos pilares, conformando un área rectangular, mientras que en la sección posterior nacen de las pilastras colgantes, creando el dibujo un aspecto imaginario de ábside poligonal. Todo esto produce el efecto óptico que nos lleva a ver la parte posterior a la misma elevación que la anterior, cuando realmente aquella lo está más, demostrándose, así, la gran maestría técnica del cantero y su perfecto dominio de la perspectiva al enfrentarse con el problema de una bóveda concebida primeramente para un espacio ochavado pero que tendrán que adaptar a un ambiente cuadrado.

Hay que advertir, igualmente, que de haberse ejecutado según las trazas originales respondería al modelo creado a partir de la Capilla del Sagrario de la iglesia mayor de Baza, diseñada por Siloé y ejecutada por Gibaja, mezclado con la forma de ocho lados de la girola bastetana ideada por Alonso de Covarrubias y realizada también por Gibaja, lo que nos sirve como botón de muestra de la fusión de lo castellano y andaluz en esta comarca, fundamentalmente a través de la actividad de Rodrigo de Gibaja.

NOTAS

1 NIETO ALCAIDE, V. y CHECA CREMADES, F. *El Renacimiento. Formación y Crisis del modelo clásico*, Madrid, Istmo, 1983, págs. 182 y 184.

2 En el campo eclesiástico se va a producir un acontecimiento que va a marcar la vida religiosa de la comarca hasta la reciente fecha de 1954. Se trata de la donación de la antigua diócesis paleocristiana de Baza (a la que pertenecían estas tierras) al arzobispado de Toledo. Este hecho se remonta a la merced que del poder laico y religioso de las tierras de esta mitra bastetana realiza Fernando III al arzobispo toledano Rodrigo Ximénez de Rada una vez que fueran arrebatadas a los musulmanes. No obstante, estas tierras no pasan a dominio cristiano hasta fines del siglo XV

con la definitiva victoria sobre las fuerzas islámicas, siendo en 1492 cuando el cardenal Mendoza quiere controlar desde la capital toledana la antigua sede de Baza, iniciándose un pleito que durará hasta 1544 y cuyos resultados serán de suma importancia para la comarca.

El cardenal Mendoza lleva a cabo una inteligente labor de cara a evitar la reimplantación de la sede bastetana que queda dentro de la órbita religiosa del prelado castellano, controlada interinamente desde Toledo. Tras la muerte de Mendoza la reina Isabel confía a su confesor, el arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera, la administración de las iglesias del reino de Granada que no estuviesen asignadas de manera concreta a ninguna diócesis. No obstante, Talavera encarga al primer prelado accitano tras la reimplantación del obispado de Guadix, fray García Quijada, el gobierno de los territorios bastetanos. La situación continúa relativamente en calma hasta 1504 en que el cabildo de Baza se «rebela» contra la autoridad de su vecina diócesis -no en vano, las características y orígenes del obispado suprimido de Baza eran semejantes al del que ahora lo administraba-, dando comienzo aquí el dilatado pleito al apelar los bastetanos al cardenal Cisneros, quien gustosamente accede a escuchar sus quejas. Tendrán que intervenir organismos judiciales (principalmente la Chancillería de Granada), apelando numerosas veces a la Santa Sede y al Emperador Carlos V, para llegar, después de muchos vaivenes y oscilaciones, a la concordia de 1544 por la que se dividía la antigua cátedra bastetana en dos partes, quedando integrada la iglesia de Baza en la diócesis accitana, mientras la vicaría de Huéscar, con las parroquiales de Puebla de don Fadrique y Castelléjar, se le otorgaba a la Sede Primada, si bien Toledo guardaba unos mínimos derechos sobre la colegiata bastetana y la metrópoli accitana los tenía sobre las tierras del arciprestazgo oscense.

3 En Huéscar la intervención de Egas en la obra gótica la demuestran DENGRA UCLES, J. *Historia de los Monumentos de Huéscar*. Huéscar, 1967, inédito, y GONZALEZ BARBERAN, V. *Memoria histórico-técnica para la declaración de monumento nacional de Santa María de Huéscar*. Huéscar, 1973, inédito.

Así, la atribución de la iglesia de Santa María a Enrique Egas la realiza Barberán a partir de la presencia en Huéscar por estos años al mando de las obras de un Juan de Herrera, que también aparece en Sevilla a las órdenes del mismo maestro: “Indudablemente el Herrera de la iglesia de Huéscar es el aparejador que Egas tenía destacado allí... y que luego se lleva a Sevilla” (pag. 13).

4 Durante los años de 1522 a 1528 aproximadamente se le documenta en Puebla de don Fadrique como arrendador de las sierras de la zona limítrofe entre las actuales provincias de Granada, Murcia y Albacete, encargado de proporcionar al arzobispo de Granada la madera necesaria para la construcción de las iglesias de su archidiócesis. Estos parajes están muy cercanos a la localidad de Moratalla, lo que le permitiría el estar en contacto con la obra de la capilla mayor de su iglesia en la que participaba según las trazas de Francisco Florentín (GUTIERREZ-CORTINES CORRAL, C. *Renacimiento y Arquitectura Religiosa en la Antigua Diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia, 1987, pag. 328).

¿Qué relación tenía Juan de Marquina con la localidad de Puebla de don Fadrique, en un momento en el que se está construyendo su primera iglesia gótica, o con Huéscar, de donde dependía civil y espiritualmente y donde también se levantaban ahora importantes edificios del mismo estilo; es decir, en un terreno que se estaba ordenando arquitectónicamente hablando?. La estancia de un hombre así en estos núcleos donde también se advierte la presencia de Egas, y muy posiblemente la de los Florentín, respondería a una actividad laboral que le ocupase en ellos.

5 Marquina y Egas se documentan en Santiago de Compostela en las obras del Hospital de los Reyes Católicos entre 1509 y 1510; se les supone juntos también en las obras que Egas dirige en Granada (Hospital y Capilla Real) y también en esta zona granadina del ducado de Alba.

Marquina interviene en la Catedral de Murcia en la ejecución de los planes de la torre, relacionándose con Francisco y Jacobo Florentín, estando, incluso avecindado en Murcia en 1523. Estos datos de la vecindad de Marquina en Murcia y de la relación con Jacobo Florentín (compra una esclava en Murcia el mismo día que el italiano) los da GUTIERREZ-CORTINES, C.

Renacimiento..., pags. 61 y 95 (Archivo Histórico de Murcia, Ginés Guirao, 1523-1525, leg. 284, fol. 9).

6 DENGRA UCLES, J. *Historia de los Monumentos...* y GONZALEZ BARBERAN, V. *Memoria histórico-técnica...*

7 CHUECA GOITIA, F. *La Catedral de Valladolid. Una página del siglo de oro de la arquitectura española*. Madrid, C.S.I.C. 1947.



Lámina 1. Interior de la iglesia mayor de Santa María de Huéscar.



Lámina 2. Exterior de la cabecera de la iglesia de Santa María de Huéscar.



Lámina 3. Detalle del interior de la iglesia de Santa María, Huéscar.

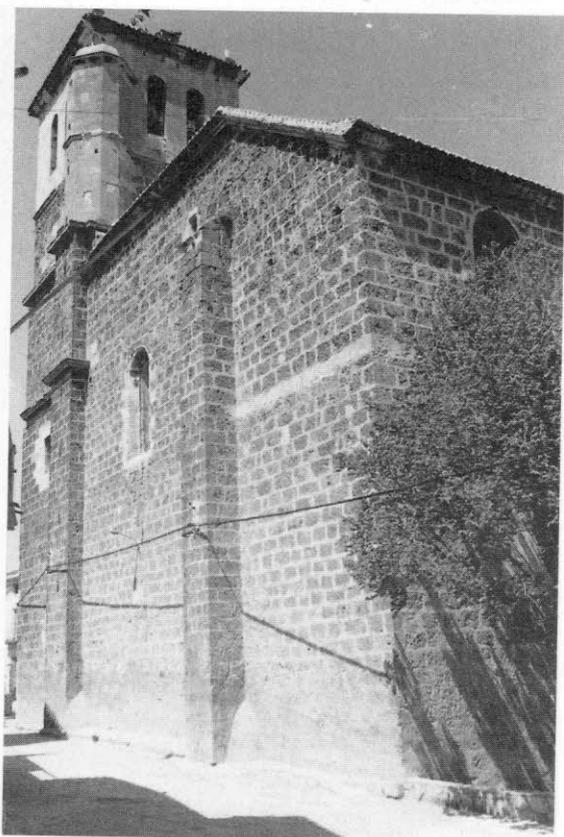


Lámina 4. Exterior de la iglesia parroquial de Puebla de don Fadrique.



Lámina 5. Interior de la iglesia de Puebla de don Fadrique.



Lámina 6. Capilla mayor de la iglesia de Puebla de don Fadrique.