

Sobre el maestro de cantería Juan de Ochoa y sus trabajos para el II señor de Villaseca, don Luis Gómez de Figueroa y Córdoba

*Juan Luque Carrillo**

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen:

El presente trabajo aporta documentación sobre dos obras en cantería ejecutadas por Juan de Ochoa durante el último tercio del siglo XVI para el II señor de Villaseca, don Luis Gómez de Figueroa, lo cual compila por primera vez las relaciones profesionales y personales del cantero con este noble y mecenas del arte cordobés de la segunda mitad del quinientos. Estas obras son la portada principal de la casa solariega de los Villaseca (actual Palacio de Viana) y la capilla mayor del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, ambas situadas en el barrio de Santa Marina, en Córdoba.

Palabras clave:

Juan de Ochoa, siglo XVI, Gómez de Figueroa (Familia), cantería, comunidad de Santa Isabel de los Ángeles.

About Juan de Ochoa, stonework master, and his works for the II señor de Villaseca, don Luis Gómez de Figueroa y Córdoba

Abstract:

This paper contributes documentation about two stone works executed by Juan de Ochoa during the last third of the 16th Century for the II señor de Villaseca, don Luis Gómez de Figueroa. This brings together for the first time the personal and professional relationships of the stonemason and this noble patron of the cordovan arts in the second half of the century. These works are the main cover of the family home and the presbytery of the former convent de Santa Isabel de los Ángeles, both located in the neighborhood of Santa Marina, in Córdoba.

Key words:

Juan de Ochoa, 16th Century, Gómez de Figueroa (Family), stonework, Santa Isabel de los Ángeles' community.

1. INTRODUCCIÓN

De la abundante nómina de canteros activos en la ciudad de Córdoba entre los años finales del siglo XVI y primeras décadas del XVII, la investigación va destacando cada vez más la figura de Juan de Ochoa (1554-1606). Sobre este maestro había un cierto número de referencias documentales, casi todas extraídas de los protocolos cordobeses por Rafael Ramírez de Arellano y

José de la Torre, además de otros datos proporcionados en 1970 por José Valverde¹. Recientemente, en 2017, Juan Luque publicó el primer estudio de conjunto sobre el artista, en el que incluyó un listado con sus principales obras y atribuciones, además de otros detalles de contexto como sus relaciones con otros canteros de la época o el papel ejercido por los comitentes². Sin embargo la historiografía artística nunca ha valorado justamente su figura, al competir cronológica y estilísticamente con el maestro Hernán Ruiz

Recibido: 11-IV-2019. Aceptado: 21-VI-2019.

* Doctorando en Historia del Arte. Dirección para correspondencia: juanluque317@gmail.com

¹ RAMÍREZ DE ARELLANO, R., «Artistas exhumados», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, VIII (1900), pp. 90-92; VALVERDE MADRID, J., «Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa», *Omeya*, 14 (1970), pp. 89-93.

² LUQUE CARRILLO, J., «Aproximación a la figura de Juan de Ochoa: arquitecto e ingeniero hidráulico español del siglo XVI», *Atenea*, 515 (2017), pp. 97-114

III, en un periodo de estancamiento y depresión económica que, lógicamente, limitó el número de obras y la abundancia de empresas constructivas en Córdoba³.

Con el presente trabajo, fruto de la revisión documental que llevamos a cabo desde hace años en el Archivo de Protocolos Notariales de Córdoba, pretendemos aportar nuevos datos sobre este maestro de cantería, concernientes tanto a aspectos biográficos como a su actividad profesional en la ciudad, permitiéndonos ampliar los conocimientos acerca de su amistad con el ilustre Caballero Veinticuatro don Luis Gómez de Figueroa y dos importantes proyectos arquitectónicos que ambos concertaron entre 1576 y 1587. Estos son la portada principal de la casa solariega familiar (actual Palacio de Viana) y la capilla mayor del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, de religiosas clarisas, donde el caballero construyó su panteón familiar a raíz de la concesión de patronato en 1585. Ambas obras fueron patrocinadas íntegramente por el Señor de Villaseca y actualmente se consideran dos ejemplos de especial relevancia dentro del conjunto de la arquitectura civil y religiosa cordobesa del último tercio del quinientos. La primera siempre ha sido atribuida a Ochoa en base a la lectura compositiva y principales elementos que definen su lenguaje arquitectónico, sin referencias documentales que lo corroborasen. Afortunadamente, nuestra investigación ha sacado a la luz el contrato de la obra con las principales condiciones de trabajo, cronología exacta y otros detalles referentes a su fábrica. Por otro lado, la obra en Santa Isabel de los Ángeles fue dada a conocer en 1954 por Rafael Aguilar Priego en su discurso de entrada a la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba⁴, y revisada en 1985 por la historiadora Purificación Espejo en su Memoria de Licenciatura⁵. Ambas obras, hoy fuera de sus contextos originales, son claros exponentes de la cultura humanista y de la importancia que ésta tuvo en la sociedad y desarrollo de la vida cotidiana cordobesa de la época, en un proceso de modernización urbana que, junto a las obras auspiciadas por el Obispado y cabildo municipal, favorecieron la actividad constructiva y un feliz desarrollo de la corriente renacentista tanto en la capital, como en los principales pueblos de la provincia.

2. UNA PORTADA PARA LA CASA SOLARIEGA DE LOS VILLASECA: OCHOA Y SU PROYECTO DE 1576

Juan de Ochoa nació en Córdoba en 1554, siendo bautizado el 27 de diciembre de este año en la parroquia de El Sagrario de la Catedral⁶. Se sabe que sus padres fueron Martín de Ochoa, de profesión cantero, y Ana Méndez, quienes vivían en la collación de Santa María, en la calle de Santa Quiteria, junto al hospital de enfermos hidrófobos de la misma advocación. En 1574, con tan solo 20 años, el joven Ochoa decidió presentarse al examen reglamentado que le permitiera desempeñar el oficio de cantero en la ciudad. Así quedó recogido en la carta de examen redactada por el escribano Luis Núñez de Toledo el 22 de junio de 1574, en la cual los alarifes Diego Ruiz y Pedro de la Cruz aprobaron su capacitación artística tras someter al aspirante a una serie de preguntas teóricas y a la posterior prueba práctica, que consistió en levantar una pared en albañilería, enlucirla y delimitar las trazas de un solar propiedad del cabildo municipal⁷.

Superada la prueba, Ochoa comenzó a ejercer la profesión con independencia del que había sido su principal mentor, su padre, aunque sin descuidar algunos trabajos que ambos concertaron tiempo atrás con la orden de los agustinos en el convento de la ciudad, centrados en el diseño de una fuente para el claustro y los reparos de la panda superior y galería del mismo⁸. Solo dos años después, ya encontramos el primer contrato de obra de cierta envergadura, en el que Juan de Ochoa se comprometió a extraer cuarenta aparejos marmóreos de la estepeña cantera de Pedreras, para las obras de edificación y retendido de la casa palaciega de doña Beatriz de Monsalve y Córdoba, viuda de don Egas Venegas, Señor de la Villa de Luque⁹. Esta vivienda se construyó frente a la desaparecida iglesia de *Omnium Sanctorum*, en la collación del mismo nombre, y actualmente forma parte de la Subdelegación de Defensa en Córdoba.

Sin embargo, Juan de Ochoa cerró el año de 1576 con una de las metas más significativas de toda su trayectoria profesional, con la que definió su estilo y selló su peculiar impronta en el tradicional ambiente arquitectónico

³ CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Aportaciones al estudio de Hernán Ruiz III», *Apotheca*, 6 (1986), pp. 81-94. También véase sobre este tema: LUQUE CARRILLO, J., «Hernán Ruiz III y las obras de la iglesia parroquial de la Asunción de Luque (Córdoba)», *Laboratorio de Arte*, 27 (2015), pp. 131-142.

⁴ AGUILAR PRIEGO, R., «La capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles. Pedro Roldán», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 81 (1963), pp. 15-73.

⁵ ESPEJO CALATRAVA, P., *Estudio histórico-artístico del Convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba*, Memoria de Licenciatura Inédita, Universidad de Córdoba, 1985.

⁶ Archivo parroquial de El Sagrario, Libro I de Bautismos, Tomo III, fol. 149 vto.

⁷ Archivo Histórico-Provincial de Córdoba [en adelante AHPC], Protocolos Notariales, oficio 1, Luis Núñez de Toledo, 1574, 16751-P, fol. 395.

⁸ ARANDA DONCEL, J., «El convento de San Agustín de Córdoba durante los siglos XVI y XVII» *Actas del Simposium: monjes y monasterios españoles*. T. 2. San Lorenzo de El Escorial, 1995, pp. 7-64.

⁹ AHPC, Protocolos Notariales, oficio 1, Pedro de Navarrete, 1576, 16753-P, fols. 575-578.

de la Córdoba del último tercio del siglo XVI, dominado por la corriente renacentista italianizada que pervivió, incluso, entre los maestros y artistas de las primeras décadas de la centuria posterior.

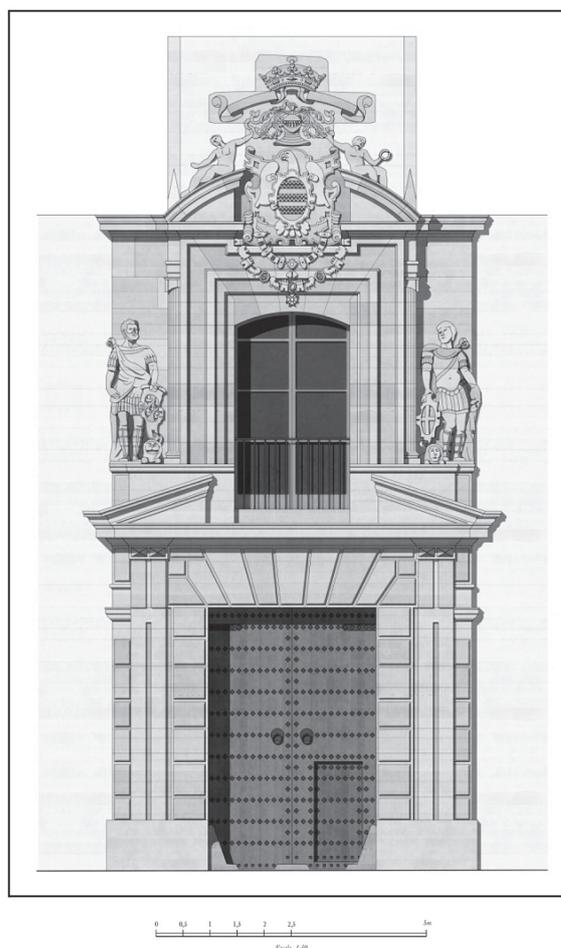
Corrían entonces los felices años de la reforma arquitectónica que don Luis Gómez de Figueroa llevó a cabo en la vivienda principal de su marquesado, sin duda uno de los edificios más singulares y representativos de todos los erigidos en la collación de Santa Marina. Aunque el inmueble fue creciendo y enriqueciéndose con ampliaciones de distintas épocas, ya en este momento debió constituir una de las casas más ostentosas de la sociedad cordobesa quinientista, como demuestra su monumental portada proyectada en el ángulo suroccidental del patio principal, el de recibo, encajada entre dos crujías convergentes sobre el plano de la misma¹⁰.

Durante las últimas décadas, esta portada ha sido objeto de especial estudio para muchos historiadores cordobeses, tanto desde el punto de vista social y antropológico, como desde el histórico-artístico, destacando en cualquier caso el poder de su linaje familiar e importancia en la configuración del urbanismo cordobés de época moderna¹¹.

El hallazgo del contrato de la obra informa de la fecha en que se ejecutó, 1576, la cantidad presupuestada: 1.500 reales, y la duración de los trabajos: dos meses desde el mismo día de la extensión de la escritura. Su comitente, don Luis Gómez, había contactado días antes con Juan de Ochoa para proponerle la redacción de estas condiciones, encargándole también unos pliegos con dibujos donde quedara reflejado su diseño y traza¹². Lamentablemente estos dibujos se hallan en paradero desaparecido, por lo que centraremos nuestro estudio en el contenido de las principales cláusulas y algunas anotaciones marginales que enriquecen el contenido de las condiciones¹³.

El contrato se refiere a la obra con los siguientes términos: «una portada con su bentana y con la talla de los escudos por la propia labor 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 [...]»¹⁴. Seguidamente se informa del material con que se debía ejecutar -piedra-, aunque sin especificar la cantera de donde había de extraerse¹⁵. También se recoge la altura que debía presentar la portada, sin exceder del tamaño de las casas adquiridas tiempo atrás por don Gómez de Figueroa en la anterior fase constructiva, dándole toda la altura posible al vano de ingreso y a la ventana. El ancho se especificó en términos más concretos, sin sobrepasar las ocho tercias y media. El abastecimiento de materiales, preparación y montaje de andamios y labores de extracción y traslado de la piedra, corrió por cuenta de don Luí¹⁶.



Portada de la casa solariega de los Villaseca, actual Palacio de Viana, Córdoba. Juan de Ochoa, 1576. Autor del dibujo: Imanol Iparraguirre.

¹⁰ Sobre este tema véase: ARANDA DONCEL, J., «La época moderna (1517-1808)», *Historia de Córdoba*, t. 3, Córdoba, 1984.

¹¹ GALERA ANDREU, P., «Arquitectos y maestros en Andalucía en el Renacimiento», RUBIO LAPAZ, J. (coord.), *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*, t. 37, Sevilla, 2011, pp. 230-274.

¹² AHPC, Protocolos Notariales, oficio 36, Pedro Suárez, 1576, 9266-P, fols. 142-143.

¹³ La mayoría de los contratos de obras de Juan de Ochoa hacen referencia a dibujos y trazas que el maestro aportaba como apéndice gráfico. Sin embargo la mayoría han ido desapareciendo con el tiempo, conservándose en la actualidad un porcentaje muy insignificante del total que aparece citado en la documentación notarial.

¹⁴ AHPC, Protocolos Notariales, oficio 36, Pedro Suárez, 1576, 9266-P, fols. 142-143.

¹⁵ Mucha documentación notarial alusiva a contratos de obras cordobesas en los siglos XVI, XVII y XVIII, citan dos canteras fundamentales que surtieron de piedra a las principales construcciones tanto de la capital, como de los principales pueblos de la provincia: la primera, la cantera de El Lanchar, localizada en el término municipal de Cabra, al sur de la provincia; y la cantera de la Campiñuela, muy próxima a la capital. En torno a la cantera de El Lanchar encontramos otras muchas repartidas entre los distintos pueblos que integran la Cordillera de la Subbética, destacando de modo especial las de Luque, Carcabuey y Priego de Córdoba, todas ellas estudiadas por el profesor Rivas Carmona en: RIVAS CARMONA, J., *Arquitectura y policromía: los mármoles del Barroco andaluz*, Córdoba, 1990.

¹⁶ AHPC, Protocolos Notariales, oficio 36, Pedro Suárez, 1576, 9266-P, fols. 142-143.

La obra se inició al día siguiente de la firma del contrato, el 24 de mayo, sin partir mano de ella hasta terminarla y entregarla al dueño. Para ello, Ochoa debió superar un informe previo emitido por dos maestros canteros para la revisión y comprobación final de la obra, según petición del comitente¹⁷.

Respecto a la cantidad estipulada, se fraccionó en tres pagos, cada uno de 500 reales. El primero fue entregado a Ochoa justo el día 24 de mayo, antes de dar comienzo a los primeros trabajos de montaje de andamios y preparación del material. El segundo 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 pactadas supondría la multa de 1.000 maravedíes, que la parte inobediente entregaría sin demora a la afectada. Para ello tanto don Luis Gómez, como el propio Ochoa, empeñaron sus bienes y dieron poder a las justicias en caso de ejecución.

Sin embargo las condiciones se cumplieron rigurosamente y, antes de agosto de 1576, la portada debió quedar perfectamente labrada y retundida. Satisfecho con el resultado final, don Luis mantuvo el contacto con Juan de Ochoa, convirtiéndose a partir de entonces en su maestro cantero de confianza, estrechando lazos de amistad que perduraron en el tiempo¹⁸. De este modo, no es de extrañar que ambos personajes aparezcan relacionados en algunos episodios personales de sus respectivas vidas, como los bautizos de Francisca (en 1580¹⁹), y Elvira (en 1594²⁰) - hijas de Juan de Ochoa-, donde el Señor de Villaseca participó como padrino.

Compositivamente, se trata de una portada de dos cuerpos donde se aprecian influencias tanto del arquitecto 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, que da cabida al balcón principal de la casa. Recorren el primer cuerpo dos bandas verticales coronadas por puntas de diamante

sobre las pilastras, actuando a la vez de soporte al frontón partido.

Sobre este primero, encontramos un segundo cuerpo -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 Argote²¹. 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 aparatosos 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» y los collares de la Orden de Carlos III y del Toisón de Oro cuando le fueron encargados. Sin embargo la modificación solo afectó al blasón, conservándose el yelmo original del XVI y los relieves de los lambrequines que sostienen las figuras recostadas en el frontón²². Este tipo de decoración fue muy frecuente en el siglo XVI, sobre todo en fachadas e interiores civiles con programas iconográficos en cantería, hallando su primera manifestación cordobesa en la monumental portada concertada en 1543 por don Jerónimo Páez de Castillejo para decorar su vivienda solariega, en la actualidad sede del Museo Arqueológico de la ciudad²³.

Nuevamente, el segundo cuerpo de la portada de los Villaseca muestra 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 estilísticamente los tradicionales capiteles jónicos de esquina²⁴. Por tanto, las imágenes de los tenantes cobran un especial atractivo y protagonismo plástico, al integrarse y formar parte del lenguaje arquitectónico, aunque sin descuidar su función eminentemente decorativa. Son imágenes muy humanizadas, con rasgos naturalistas, ropajes gráciles que perfilan sus figuras y suaves movimientos que aportan un tímido dinamismo al conjunto. El guerrero de la izquierda adelanta

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ochoa falleció el 4 de octubre de 1606, a la edad de 54 años. Así se informa en un memorial redactado por su esposa (María de Clavijo) meses después del óbito, donde la viuda reclama el cobro de una serie de deudas contraídas por terceros con su difunto marido. Don Luis murió tres años después, en 1609.

¹⁹ Archivo Parroquial de San Juan y todos los Santos de Córdoba, libros sacramentales procedentes de la Parroquia de *Omnium Sanctorum*, libro II de bautismos (1579-1606), fol. 10 vto.

²⁰ *Ibid.*, fol. 137 vto.

²¹ Sobre este tema véase: RUANO, F., *Casa de Cabrera en Córdoba: obra genealógica histórica*, Córdoba, 1994.

²² MORENO CUADRO, F., *El Palacio de Viana de Córdoba. El prestigio de coleccionar y exhibir*. Córdoba, 2009, pp. 48-49.

²³ JORDANO BARBUDO, M. A., «El Palacio de los Páez de Castillejo: el ascenso social de un linaje», *De Arte, Revista de Historia del Arte de la Universidad de León*, 16 (2017), pp. 49-68.

²⁴ MORENO CUADRO, F., *El Palacio de Viana...*, pp. 48-49.



Portada del actual Palacio de Viana, Córdoba. Juan de Ochoa, 1576.



Tenante del segundo cuerpo con el escudo de don Luis Gómez de Figueroa. Portada del actual Palacio de Viana, Córdoba. Juan de Ochoa, 1576.

la pierna derecha mientras retrotrae la contraria, en actitud de dar un paso, mientras que su compañero muestra 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.

Con esta singular portada, Juan de Ochoa logró extender su fama de tracista en la ciudad, logrando con ella un importante vínculo afectivo con el gran mecenas del arte cordobés del último tercio del siglo XVI don Luis Gómez; una obra de gran singularidad y belleza compositiva que, a pesar de su alarmante deterioro actual, conserva las principales características del lenguaje artístico del maestro y sigue sorprendiendo por su monumentalidad y adecuación a su entorno urbano²⁵.

3. HOMENAJE A UN PROTECTOR

Desde 1579 a 1582 transcurre un periodo sin noticias en la vida del maestro donde sólo cabe la conjetura. Fue posiblemente una de sus etapas más difíciles, marcada por el fallecimiento de su primera esposa (María de Gibaja), y de su hija Francisca, de apenas cinco años de edad. Paralelamente, la incertidumbre laboral junto a la escasez de empresas constructivas y años de recesión económica, también debieron mantener en continua preocupación al artista. El panorama que se abría ante Ochoa, pues, distaba mucho de ser halagador.

Sin embargo, fueron años en que su amistad con don Luis Gómez fue creciendo y estrechándose cada vez más. Este ilustre Caballero Veinticuatro obtuvo en 1585 la

²⁵ Sobre este tema véase: GONZÁLEZ LUQUE, F, *Arquitectura civil del siglo XVI en Córdoba*, Memoria de Licenciatura Inédita, Universidad de Sevilla, 1976.

concesión del patronato de la capilla mayor del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, fundado un siglo antes por doña Marina de Villaseca²⁶. Este privilegio lo obtuvo 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 Aguirre²⁷, mediante una carta firmada por la abadesa y vicaria donde se informa además que don Luis era «descendiente legítimo por vía resta de la illustre señora doña Marina de Villaseca fundadora del dicho convento de Santa Isabel de los Angeles casa e iglesia della [...]»²⁸, declarándose por tanto suya la capilla mayor, lo cual le daba derecho a ser dignamente enterrado en ella, al igual que sus sucesores y descendientes.

Fue en este momento cuando se reafirmó 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 mantenimiento²⁹.

Era condición de don Luis colocar los escudos y blasones de armas de su linaje en la capilla mayor, retablo, puertas y nave de la iglesia, en cumplimiento a lo acordado en la concesión del patronazgo, obligándose en caso de que el convento fuese destruido, a reorganizar nuevamente la comunidad y a colocar las armas de los Córdoba y Figueroa en el nuevo conjunto³⁰.

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 intención, el noble o persona interesada debería antes pedir licencia al poseedor del patronato en ese momento y él decidiría. Del mismo modo, era condición de cortesía eximir de dote y alimento a las hijas de los señores patronos interesadas en ingresar en el convento³¹. En resumidas cuentas, bajo esta serie de condiciones, más otras de menor relevancia, se le concedió al señor de Villaseca el patronato sobre dicha capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles.

En ese momento la capilla se encontraba arruinada, por lo que hubo que reedificarla en cantería mediante un monumental proyecto que don Luis confió a Juan de Ochoa, y que el cantero supo resolver con ingenio y elegancia. Podría considerarse un reto personal con el que Ochoa quiso agradecer la amistad y confianza que don Luis le brindó, gracias a la cual progresó artísticamente y destacó entre los principales maestros canteros cordobeses del momento.

Desgraciadamente no podemos hablar del origen de la iglesia de la comunidad de Santa Isabel, 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 señalar que existió un primitivo templo de limitadas dimensiones dedicado a la Visitación de la Virgen, del cual no tenemos más datos que el ofrecido por T. Ramírez de Arellano en sus *Paseos por Córdoba*, donde informa que quedó en el interior de la actual iglesia³².

Ahora bien, en cuanto al proceso constructivo de la nueva capilla mayor, se puede plantear tres fases claramente diferenciadas: 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, decorándola 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.

Reunidos don Luis Gómez y Juan de Ochoa para examinar el estado inicial de la obra, se procedió a la formulación de las principales condiciones de trabajo y elección de los oficiales que trabajarían bajo la dirección de Ochoa. Días después, el 10 de julio de 1583, el escribano Pedro Ramírez redactó la escritura con el concierto de la obra que: «agora nuevamente a comenzado a edificar y edifica la capilla maior y se ha ido continuando la dicha obra y esta jecha gran parte della [...]»³³.

²⁶ OLMEDO SÁNCHEZ, Y., «Los conventos femeninos en la evolución de la trama urbana de Córdoba», *Actas del Congreso La clausura femenina en España*, v. 1, San Lorenzo de El Escorial, 2004, pp. 269-292.

²⁷ AHPC, Protocolos Notariales, oficio 31, Diego Fernández de Molina, 1585, 9277-P, fol. 341.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ ESPEJO CALATRAVA, P., «El patronato de la capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 110 (1986), pp. 179-188.

³⁰ AHPC, Protocolos Notariales, oficio 31, Diego Fernández de Molina, 1585, 9277-P, fols. 345-354 vto.

³¹ ESPEJO CALATRAVA, P., «El patronato de la capilla mayor...», pp. 179-188.

³² RAMÍREZ DE ARELLANO, T., *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*, t. 1, Córdoba, 1873, p. 200.

³³ AHPC, Protocolos Notariales, oficio 26, Pedro Ramírez de León, 1583, 11528-P, s/f.

En estas condiciones se hizo cargo de las obras Ochoa, aunque el documento no deja claro desde cuándo estaban comenzadas, ni quién fue el maestro que trabajó en ellas en un primer momento. Lo que sí se describe con detalle es la labor que debía realizar Ochoa, quien se obligaba a terminar de levantar toda la obra en cantería, tanto en el interior como en el exterior, hasta la altura de los cornisamentos, incluyendo la parte del arco toral y del retablo, por la cantidad de 600 ducados. Levantados los muros, el maestro se comprometió a rematar las cornisas en orden dórico y a trazar el retablo del testero principal³⁴. Asimismo el contrato incluía la terminación de las puertas -ya comenzadas en la fase anterior-, según el mismo orden en que fueron empezadas, manteniendo de este modo su lenguaje y unidad estilística³⁵.

Finalmente a los 600 ducados estipulados, se le añadieron dos cahíces de trigo y 20 fanegas de cebada, todo lo cual se le entregó al maestro una vez terminada esta primera fase constructiva, tras el visto bueno del Señor de Villaseca, quien firmó el documento notarial al pie de las condiciones y, junto a él, Juan de Ochoa como parte contratada, y los testigos Alonso de Fuentealba y Pedro Ortiz, criados de don Luis³⁶.

Concluida esta primera fase de la edificación, fray Pedro de Aguirre, encargado por el Ministro Provincial de Granada fray Martín de Ávila, concertó de nuevo en 1585 «el negocio de la capilla mayor». Días después, don Luis se reunió con las monjas de la comunidad para formalizar el acuerdo. Éstas lo reconocieron descendiente de la fundadora y poseedor por tanto de la capilla, de modo que se continuó la edificación, asumiendo además la obra de la sacristía y la terminación del retablo principal, en todo lo cual don Luis Gómez empeñó 12.000 ducados, recogiendo dicho proyecto en la carta de concesión del patronato con fecha de 2 de octubre de 1585³⁷.

Tres días después, la decisión fue consultada con fray Pedro de Aguirre y se aceptó el acuerdo de concesión de patronato perpetuo a cambio de la obra y labra 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.

En el patronato otorgado a don Luis el 13 de octubre de 1585, se especifica que la obra se había comenzado a labrar y debía terminarse en cantería, con decoración hagiográfica; del mismo modo quedaba obligado a dorar el retablo y a pintar la capilla mayor, para la exposición del Santísimo Sacramento en el sagrario de la misma. Igualmente se expresa la necesidad de labrar y acondicionar el espacio de la sacristía, ya que serviría para guardar en ella los principales ornamentos y ajuar litúrgico, según el trazado ideado por el propio mecenas. Por último, los escombros que resultaran de la obra deberían quedar temporalmente almacenados en el compás, obligándose el maestro a despejarlo y adecentarlo una vez concluidos los trabajos³⁸.

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 proporcionarle mayor anchura a la capilla mayor. Con todo, las religiosas cedieron otros aposentos más que, aunque no se especifican en la documentación, suponemos que debían pertenecer a las huertas y espacios colaterales destinados a las labores agrícolas. 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 cabo³⁹.

Nuevamente en 1587 aparece el nombre de Juan de Ochoa en la documentación que describe las obras de la capilla mayor de Santa Isabel de los Ángeles. Reunidos don Luis Gómez y el arquitecto, se redactó un nuevo documento el 11 de abril 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 [...]»⁴⁰. De este modo Ochoa contrató la siguiente fase constructiva, en la que terminó de levantar los muros, desde las cornisas hasta el arranque o 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.

³⁴ El contrato no menciona nada acerca de la decoración escultórica de los hastiales. Probablemente ésta se concertara en documentación aparte y con escultores de los que aún no hemos hallado referencias.

³⁵ AHPC, Protocolos Notariales, oficio 26, Pedro Ramírez de León, 1583, 11528-P, s/f.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ AHPC, Protocolos Notariales, oficio 31, Diego Fernández de Molina, 1585, 9977-P, fols. 345-354 vto.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ LUQUE CARRILLO, J., «Obras en el convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba durante el reinado de Felipe II (1556-1598)», *Actas del Congreso Internacional El mundo del Barroco y el Franciscanismo*, Priego de Córdoba, 2016, pp. 339-348.

⁴⁰ AHPC, Protocolos Notariales, oficio 31, Diego Fernández de Molina, 1587, 9980-P, fols. 357-358vto.



Capilla mayor del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, Córdoba. Juan de Ochoa, 1583-87.

Para esta fase del proyecto, que incluyó también la obra del sagrario, era obligatorio que la piedra se extrajera de la cantera procedente del término municipal de Luque, destinándose al ornamento de molduras, cornisa y resto de elementos decorativos. Esta segunda intervención se concertó en 1.000 ducados y 12 meses para realizar los trabajos⁴¹.

Sobre esta etapa de la edificación 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 que 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 mientras se labraban las cornisas. Tampoco aquí se ofrece la fecha del percance, aunque podríamos situarlo en la misma fecha del anterior testimonio⁴².

Terminada la intervención, el Señor de Villaseca ordenó colocar una lápida marmórea con inscripción junto

al acceso izquierdo de la capilla, para perpetuar la vinculación de la familia con el inmueble. En ella reza: «Esta sepultura es de la casa de Don Gomez de Figueroa y Cordoua, cuya es esta Capilla».

Ochoa organizó un espacio sobre planta cuadrada abierto por arco toral y decorado en el testero principal con el retablo arquitectónico que alberga los relieves de *la Visitación* y *Coronación de la Virgen* tallados por el escultor sevillano Pedro Roldán en 1682⁴³. A los lados aparecen las imágenes de *Santa Clara* y *San Francisco*, ambas del siglo XVIII, de gran naturalismo y fuerza expresiva, mientras que en el ático encontramos las esculturas de *San Miguel* y *San Rafael*. Finalmente los laterales de la capilla se concibieron como retablos, y quedaron articulados en dos alturas y tres calles verticales, semejando la calle central una portada adintelada rematada con frontón partido y el escudo de los Villaseca en el centro. Los relieves que adornan los muros laterales fueron ejecutados por el escultor Bernabé Gómez del Río hacia 1655, tras los trabajos de cubrición de la bóveda concertados en mancomunidad con Sebastián Vidal⁴⁴. 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 cerró el proceso de construcción de la capilla mayor de Santa Isabel de los Ángeles.



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

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² LUQUE CARRILLO, J., «Obras en el convento de Santa Isabel ...», pp. 339-348.

⁴³ VILLAR MOVELLÁN, A., «La arquitectura del Quinientos», en GUARINOS CÁNOVAS, M. (edit.), *Córdoba y su Provincia*, t. III, Córdoba, 1986, p. 229.

⁴⁴ VILLAR MOVELLÁN, A., DABRIO GONZÁLEZ, M. T. y RAYA RAYA, M. A., *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Córdoba, 2005, p. 208.

Sin duda, un final feliz para una obra maestra de la arquitectura cordobesa donde la elegancia, el equilibrio y el gusto clásico son atributos indiscutibles; un escenario idóneo para albergar el panteón familiar de los marqueses de Villaseca en el corazón del popular barrio de Santa Marina⁴⁵. En otras palabras, un ambicioso reto artístico con el que Juan de Ochoa quiso rendir homenaje a su amigo y protector don Luis Gómez de Figueroa y Córdoba.

Por último, a modo de conclusión, queremos referirnos a la aportación artística de Juan de Ochoa como broche final a la cultura del Renacimiento y de un periodo dominado por los ideales humanistas que dejaron en la ciudad de Córdoba una huella arquitectónica imborrable. Sin embargo, su figura ha pasado muy desapercibida para la historiografía cordobesa, a pesar de su implicación en

proyectos de envergadura como la terminación del crucero y coro catedralicios, o la construcción de la casa de las comedias sobre la antigua cárcel municipal, en la calle Velázquez Bosco, hoy convertida en Colegio Oficial de Enfermería. Por tanto, debe afirmarse que Juan de Ochoa desarrolló una actividad profesional plena y de gran éxito, al servicio de las tres grandes empresas constructivas del momento: cabildo catedralicio, cabildo municipal y Obispado, además de otros proyectos para particulares y poderosos mecenas. Dentro de este último bloque habría que incluir los dos trabajos patrocinados por don Luis Gómez de Figueroa que acabamos de analizar. Confiamos en que la revisión documental nos ayude a seguir ampliando los conocimientos sobre la figura de este cantero y a fijar con mayor exactitud su aportación a la arquitectura del Renacimiento en el contexto andaluz occidental.

⁴⁵ OLMEDO SÁNCHEZ, Y., «De la ciudad conventual a la ciudad burguesa: las órdenes religiosas en la evolución urbana de Córdoba», *Hispania Sacra*, LXIV (2012), pp. 29-66.