

Arquitectura renacentista “inacabada” de Jerónimo Quijano y su integración en determinados templos de origen gótico

Antonio Luis López González

Profesor asociado en el Departamento de Ingeniería Civil,
Área de medios continuos y teoría de estructuras,
Universidad de Alicante.

RESUMEN

Jerónimo Quijano fue un arquitecto español que destacó durante la etapa del Renacimiento Pleno en España en el tercio central del siglo XVI.

Los edificios seleccionados principalmente son: iglesia de Santiago de Orihuela –Alicante– e iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla –Albacete–. En ambos se construyó una nueva cabecera renacentista e integrada en una nave gótica preexistente y en el caso de haber sido “acabadas” íntegramente con el criterio del maestro serían sin duda ejemplos claves del Renacimiento español. En Orihuela se percibe la necesidad de “descubrir” visualmente el magnífico arco de triunfo romano que hace de portada de la nueva cabecera renacentista, sugiriendo así la intencionalidad de “manipular” posteriormente la nave gótica hasta completar un templo unitario y de nave única con capillas laterales. En Chinchilla se observa la intención de construir un templo íntegramente renacentista partiendo de su nueva cabecera, estando previsto demoler posteriormente el cuerpo gótico original y derivando así en una “iglesia salón” como en la Catedral de Albacete o la Catedral de Jaén.

Palabras clave: Arquitectura del Renacimiento / Jerónimo Quijano / Orihuela (Alicante) - Chinchilla de Montearagón (Albacete) / Siglo XVI

ABSTRACT

Jerónimo Quijano was a Spanish architect who said during Renaissance plenary stage in Spain in the central third of the sixteenth century.

Selected mainly buildings are: Santiago parish church in Orihuela –Alicante– and Santa Maria of Salvador parish church in Orihuela –Albacete–. In both a new Renaissance header was constructed, which integrated into a preexisting Gothic nave and in the case have been fully finished with teacher judgment they would definitely key examples of the Spanish Renaissance. In Orihuela, the need to discover visually the magnificent Roman triumphal arch that makes cover of the new Renaissance head is perceived, thus suggesting the intent to subsequently manipulate Gothic nave to complete a unitary temple with unique nave and side chapels. In Chinchilla is observed the intention of building a temple fully Renaissance starting its new header, being provided for demolition later the original Gothic body and deriving a hall-church as in Cathedral of Albacete or Cathedral of Jaen

Key words: Renaissance Architecture / Jerónimo Quijano / Orihuela (Alicante) - Montearagón Chinchilla (Albacete) / XVI Century

ANTECEDENTES

«No basta con mirar, hay que contemplar: impregnemos de emoción y simpatía las cosas observadas, hagámoslas nuestras tanto con el corazón como con la inteligencia. Sólo así nos entregarán su secreto»

Ramón y Cajal

Jerónimo Quijano fue un arquitecto español que destacó durante la etapa del Renacimiento Pleno en España. Su obra no ha sido suficientemente investigada a lo largo de la historia, salvo algunos apuntes por parte de ilustres historiadores del Arte.

Los templos seleccionados en el presente artículo de investigación demuestran una *voluntad* de evolución en el entendimiento del edificio como un organismo, propio de la cultura renacentista del siglo XVI; en ellos se proyectó fundamentalmente la cabecera renacentista o Capilla Mayor yuxtapuesta a una nave gótica preexistente y ambos nos sugieren claramente modelos de iglesia de espacio unitario como lo son la “de salón”, la columnaria o incluso la de nave única con capillas laterales.

Los dos edificios seleccionados son: iglesia de Santiago de Orihuela (Alicante) e iglesia Santa María del Salvador de Chinchilla (Albacete); ambos están enmarcados en el ámbito territorial del Renacimiento del Sureste español, concretamente en la demarcación territorial de

la Antigua Diócesis de Cartagena. Otro paralelismo entre ellas es que contaron con diversos condicionantes: se buscó dotar a la nueva construcción de la monumentalidad que se exigía en el Renacimiento y en los dos casos surgieron problemas de índole arquitectónica, social, política, religiosa, económica, urbanística y administrativa. Constituyen, asimismo, una muestra de la obra de Jerónimo Quijano tremendamente significativa.

Además, ambas reflejan la problemática de la integración arquitectónica de una cabecera renacentista en un templo de diferente naturaleza. La integración de una obra nueva con otra preexistente de un estilo anterior fue una constante en la arquitectura de templos religiosos del pasado porque eran edificios grandes y sometidos a ampliaciones sucesivas; se dependía de las aportaciones económicas y puntuales disponibles en cada momento y los recursos materiales y humanos no permitían ejecutar las obras a corto plazo. Quijano aplicó en sus obras los principios de la perspectiva y en ellas destaca el control del espacio y el efecto escenográfico. En las obras estudiadas destaca el interés por el control visual desde la nave gótica hacia la cabecera y al mismo tiempo sin perder su autonomía como organismo céntrico, es decir, con sus propias leyes internas del espacio y la escala¹.

FUNDAMENTOS ARQUITECTÓNICOS: DESCRIPCIÓN SUCINTA DE LOS PRECEDENTES HISTÓRICOS DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA.

Introducción

Durante el Renacimiento italiano uno de los aspectos verdaderamente importantes fue la recuperación de las formas del clasicismo romano. Tal filosofía fue asimilada en España, donde la preocupación por la geometría final pasó a ser

¹ LÓPEZ GONZÁLEZ, Antonio Luis, *Arquitectura renacentista de Jerónimo Quijano: la cabecera de planta central y su unión con la nave del templo*, Tesis Doctoral Inédita, Universidad de Alicante, Alicante 2013, p. 385.

una constante y debía respetarse con precisión. En este caso, *la construcción tradicional existente y de origen medieval se aplicó en la reproducción de las formas clásicas* y ello requería de una gran pericia técnica en el corte de la piedra. Éste planteamiento fue el germen de la estereotomía moderna y del uso de la geometría descriptiva.

La estereotomía española de segunda mitad del siglo XVI no supuso necesariamente una revisión o mejora de la técnica tradicional tardogótica, sino la evolución de la misma desde la cantería tradicional hasta reproducir las formas de la nueva arquitectura renacentista romana. El objetivo técnico más relevante de la construcción de piedra era la estabilidad y ello se lograba con la propia lógica geométrica del ensamblaje de las distintas piezas.

En el Sureste español surgieron y las nuevas corrientes artísticas renacentistas provenientes principalmente del foco de Andalucía, por un lado, y de Italia (detalles puntuales como la tumba de Julio II en Roma, obra de Miguel Ángel; allí destaca la planta de forma oval que luego se vería en la capilla de los Junterones en la catedral de Murcia) por otro; contando también con los diversos tratados de arquitectura como el de Vitrubio y sus derivados. En 1526 Granada es ocupada por Carlos V tras la expulsión de los moriscos y encargaría construir su propio palacio (el proyecto lo redactaría finalmente Pedro Machuca). Carlos V se convertiría en mecenas del estilo romano o clásico y convocó a artistas que trabajaban en Italia o conocían el arte renacentista. En esa época regresarían de Italia las llamadas “águilas del renacimiento español”: Machuca, Siloé, Ordóñez y Berruguete².

Se inició, por fin, la ejecución de la majestuosa Catedral con proyecto final de Diego de Siloé tras varias intervenciones previas por parte de otros arquitectos. Jacobo Torní (1476-1526) trabajaba en esas fechas como escultor en

la Capilla Real de Granada y en el monasterio San Jerónimo de Granada, recibiendo en 1525 el encargo de la construcción de la cabecera de la iglesia del mismo. En el mismo año proyecta la capilla de los Junterones en la catedral de Murcia en calidad de Maestro Mayor de la Antigua Diócesis de Cartagena, pero desgraciadamente fallece al año siguiente dejando iniciadas obras de importancia capital en la implantación del estilo clásico en España. Jerónimo Quijano ejecutaría el proyecto de los Junterones y Diego de Siloé continuaría la obra del monasterio de Granada³.

El clasicismo en el Reino de Murcia

La renovación de la arquitectura formó parte de un programa constructivo en manos de la Iglesia, que buscaba una nueva monumentalidad para sus templos en el lenguaje del Clasicismo tal y como se estaba desarrollando en la catedral murciana.

No extraña que la vieja arquitectura medieval determinara la dimensión de los nuevos proyectos y que su maduración fuera el resultado de la intervención en unas cabeceras levantadas con las pautas del nuevo estilo. En opinión de Cristina Gutiérrez-Cortines, evolucionaron desde soluciones estructurales tradicionales en la iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla, pasando por cruceros plenamente definidos como en la iglesia de Santiago de Jumilla, hasta alcanzar el triunfo de la monumentalidad, la centralidad y su autonomía espacial en la iglesia de Santiago de Orihuela⁴.

A ello se suma la presencia tanto de profesionales llegados desde varios puntos de la Península como de otros procedentes de Italia, lo que propició el encuentro de corrientes e influencias diversas con las obligadas consecuencias fructíferas y enriquecedoras. En definitiva, se asiste en Murcia a uno de los focos importantes del

² GÓMEZ MORENO, Manuel, “*las águilas del Renacimiento español*”, ed.: Xarait, Bilbao, 1983.

³ *Ibidem*, págs. 5-8.

⁴ GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina, “*Renacimiento y Arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena (Reino de Murcia, Gobernación de Orihuela y sierra del Segura)*”, ed.: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1983, p. 197.

Renacimiento español, destacando en el Occidente europeo.⁵

En general, se produjo una transición sin fisuras entre las soluciones góticas, aplicadas desde la segunda mitad del siglo XV en las viejas parroquias de la diócesis, a las nuevas soluciones del Renacimiento. Lo habitual fue la pervivencia del Gótico en la mayoría de las naves centrales, incluso en las cabeceras, combinadas con el Renacimiento propio de los maestros diocesanos o de modestos canteros que interpretaban los rasgos más evidentes del mismo.

Como templos de espacio unitario destacaron los de nave única con capillas laterales distribuidas simétricamente (a ambos lados por igual), las cuales son de gran profundidad, hasta el punto de parecer pequeñas naves laterales (de menor altura que en la nave central) pero compartimentadas por profundos y esbeltos contrafuertes. Es como si se “dilatara” lateralmente el espacio de la nave central.

La máxima expresión de templo unitario en la obra de Quijano y que mejor representaba la idea bramantesca de organismo fue la iglesia de Santiago de Jumilla –Murcia–, de traza de la cabecera renacentista en 1538 y ejecución hasta 1589. El crucero estaba en la propia cabecera y quedó plenamente definido en la geometría de su planta y la cúpula superior, y se consiguió la plena integración con la nave preexistente gótica que se debía respetar por su alto valor artístico; en definitiva supone el triunfo de la denominada “planta compuesta”. Para ello se recurrió también a relacionar las proporciones de los distintos elementos, unificar el diseño de superficies y conectar visualmente los diferentes espacios. El esquema de la cabecera se corresponde con una planta trilobulada envuelta en una enorme caja de muros lisos y continuos que suponen el verdadero soporte estructural y cuya geometría parte de una ley interna que

constituye una *totalidad armónica*, es decir, un cuadrado de 10,80 m. que es la anchura de la nave central gótica. Esta obra, por su perfecta integración renacimiento-gótico, es el contrapunto de las obras que justifican el título del presente artículo y cuya yuxtaposición de estilos resultó problemática e irregular.

Se puede destacar también la denominada *iglesia vieja* de la Asunción de Yecla –Murcia–, pues se trata de un edificio muy homogéneo. Se levantó en los primeros años del siglo XVI como un edificio de nave única con capillas hornacinas (tramo gótico de la nave con columnas adosadas renacentistas, entre 1530-1540, y ábside de formas clásicas a partir de 1540). No puede soslayarse la influencia de la iglesia de Santiago Jumilla y cuya cabecera renacentista se planteaba en esa época. En efecto, la nave gótica de tramos alargados sirve de espacio antecedente a una cabecera, cuya monumentalidad hay que relacionar con un replanteamiento del proyecto al modo renacentista de la época.

El Renacimiento en territorio valenciano

En territorio valenciano, a finales del siglo XV y principios del XVI, no se produjo una aceptación total y sin condiciones del nuevo estilo renacentista italiano proveniente principalmente de Florencia y Roma. En el siglo XVI pervivía una enraizada cultura tardogótica de tal calibre que las nuevas doctrinas procedentes de Italia, a través de arquitectos que se trasladaban a España en una corriente cultural continua y aportando sus experiencias, no podían tener una asimilación inmediata. A lo sumo, había tiempo para una revisión superficial y solo en términos ornamentales. La posible obra renacentista valenciana llegaría algo tarde, por lo que se puede argumentar que tenía que ser de carácter singular.

5 BELDA NAVARRO, Cristóbal; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías. *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Editora Regional de Murcia. Murcia. 2006, p. 126.

En Valencia se plantearon nuevas soluciones tipológicas y estructurales y no se dejaron llevar totalmente por la inercia del gótico tardío sino que el magnífico gótico de la primera mitad del siglo XV derivó en un estilo autóctono basado en el arte de la montea. La nueva arquitectura solo podía ser deudora de la exquisita tradición canteril valenciana, fundamentalmente de sus conocidas bóvedas de arista y de piezas enterizas. No podía ser un Renacimiento tan puro como el italiano.

Se llegaron a soluciones derivadas de la geometría y técnica del corte de la piedra, pero intentando respetar ciertas categorías arquitectónicas del momento basadas en el dominio de la perspectiva y otros aspectos propios de las artes figurativas.

Destacaron como precursores del nuevo arte canteril artistas como Francesc Baldomar (1440-1476) y más tarde Pere Compte (arquitecto e ingeniero valenciano), colocados a la vanguardia de la estereotomía moderna.

Según Joaquín Bérchez se practicaron diferentes elementos constructivos con la técnica de la piedra⁶.

No obstante, se disponía de bibliografía precisa para conocer la idea de arquitectura clásica. Destacaban el tratado de Vitrubio en latín y otros de la misma naturaleza y traducidos al castellano. En tales fechas los artistas valencianos, tan fuertemente enraizados en su consolidado arte medieval, se mostraban reacios a asimilar el estilo clásico llamado «lo nuevo» (que en realidad se reconocía como *lo antiguo* en honor a la

antigüedad clásica) y preferían «lo viejo» (que era *lo moderno* para ellos). Al sureste destacaría la obra de Jerónimo Quijano en la demarcación de Orihuela, que por aquel entonces dependía primeramente de la Antigua Diócesis de Cartagena.

“Iglesia salón” e “iglesia columnaria” en el Renacimiento español

Las denominadas Iglesias de Salón o “Hallkirchen” proliferaron en todo el territorio de la antigua Diócesis de Cartagena. Abundaron también en el País Vasco, en Castilla la Mancha, en Málaga y en otros territorios españoles. La iglesia de Salón tiene normalmente tres naves separadas por soportes, pilares o columnas, y cubiertas a la misma altura. En las zonas murciana y manchega Jerónimo Quijano practicó semejante tipología arquitectónica.

En opinión de los historiadores Cristóbal Belda Navarro y Elías Hernández Albaladejo los esquemas tradicionales góticos de tres naves derivaron en iglesias denominadas *columnarias*, término acuñado al sustituirse los pilares góticos por columnas clásicas, influyendo en lo espacial y en lo constructivo⁷.

Hubo un proceso de transformación de iglesia salón como simple edificio diáfano a templo renacentista en las iglesias de La Asunción de Moratalla y El Salvador de Caravaca, ambas en la provincia de Murcia, y la Catedral de San Juan Bautista en Albacete. Todas ellas se encuentran en el entorno de trabajo de Quijano y en ellas se mantienen las bóvedas de crucería.

6 «...atrevidas bóvedas aristadas, no anervadas, que suprimen los arcos cruceros y la concentración de esfuerzos característicos de la arquitectura gótica, bóvedas de trazado esférico, estrelladas pero de rampante curvo, ya no recto, por lo tanto más bien estructuras baídas acompañadas de arcos sustentados, complejas escaleras de caracol de rampa helicoidal y sin nabo, escaleras voladas de cercha adulcida y arcos escarzanos de compleja generatriz o, sobre todo, atrevidos esvajes, a modo de fabricados escorzos arquitectónicos, en vanos y aun en plantas de edificios, afloraron con un inusitado exhibicionismo canteril...».

BÉRCHÉZ, Joaquín y JARQUE, Francesc: *Arquitectura renacentista valenciana, (1500-1570)* Valencia, pp. 28-29, ed.: Bancaixa, 1994.

7 «...Las variantes utilizadas en un modelo tan internacional responden a la cubierta de la totalidad del edificio, pues unas veces la nave central se levanta por encima de las naves laterales y en muchos otros casos las bóvedas están a la misma altura, dando lugar al tipo definido como planta salón o ballenkirchen. Mientras en Castilla se generalizó esta última solución, en los territorios de la corona de Aragón fue la solución preferida para edificios civiles, siendo la parroquial de San Martín de Callosa de Segura la única excepción a esta norma casi generalizada, debido a la influencia de Quijano y su círculo...»

BELDA NAVARRO, Cristóbal y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, Editora Regional de Murcia, Murcia, 2006, pp. 152-159.

Como referencia cercana de “espacio salón” unificado en la capital valenciana baste mencionar el espacio unificado y con bóvedas a la misma altura de la majestuosa Lonja de la seda de Valencia. Su salón Columnario o Sala de Contratación se inició en 1483 y consta de una gran sala dividida en tres naves longitudinales y cinco transversales en base a ocho columnas helicoidales, esbeltas y exentas, las cuales apean los arcos de crucería de la bóveda dando la original apariencia de palmera. La principal figura artística que intervino en la construcción fue Pere Compte. El soberbio edificio es uno de los más importantes en la arquitectura gótica civil de Europa. No olvidemos el posible vínculo de Quijano con respecto al territorio valenciano, donde haría las labores de asesor artístico allí donde le reclamaban y su huella en el Renacimiento y posteriormente en el Barroco de esta región sería claro. Pudo conocer bien la Lonja de Valencia.

La iglesia de San Martín de Callosa de Segura (Alicante), es un magnífico templo renacentista *columnario*. La obra de Callosa se comenzó a construir en 1494. En cuanto a canteros o tracicistas que intervinieron a lo largo de su historia figura Julián de Alamíquez, colaborador asiduo de Quijano (presunto autor de la traza), se incorporó en 1558 y dirigió la obra hasta 1569.

Es quizá de las más acabadas de las columnarias, con colosales columnas corintias y entablamento puntual a modo de dado sobre ellas (de estilo romano y de influencia granadina de Siloé). Este templo es uno de los más hermosos de nuestro Renacimiento, con espacio diáfano y de aspecto unificado, de cuatro tramos y seis columnas exentas. Es, en definitiva, un ejemplo Renacentista de iglesia de tres naves con bóvedas vaídas elevadas sobre grandes columnas de porte clásico que responden a un modelo ajeno por completo al mundo valenciano, asegurándola como el ejemplo más limpio y pulcro de iglesia columnaria (ver Fig.- 1).

Aparentemente el canon de las columnas no es el puramente clásico si las comparamos con las del templo de El Salvador Caravaca o la Catedral San Juan Bautista de Albacete, pero lo cierto es que su espacio global parece pro-



Fig. 1.- Iglesia de San Martín en Callosa de Segura –Alicante–. Vista lateral desde el lateral de la nave central hacia la cabecera. Fotografía de LÓPEZ GONZÁLEZ, Antonio Luis.

porcionado como corresponde a un edificio renacentista. Posee un presbiterio semicircular y una cúpula de media naranja sobre el tambor e inmediata al mismo. En el caso de Caravaca, al ser un templo inacabado (falta algún tramo por construir) da la sensación de más altura, como en el caso de la Catedral de Albacete.

Gran parte de las iglesias de salón españolas mantienen módulos góticos.

Por ejemplo, la Catedral de Jaén y la iglesia de Sta. María de El Salvador de Chinchilla están podrían arrojar luz sobre el posible planteamiento integral de la iglesia parroquial de Santiago de Orihuela, objetivo esencial en el presente artículo de investigación y que se menciona más adelante.

JERÓNIMO QUIJANO: EL PERSONAJE

Arquitecto renacentista nacido probablemente en 1495 en territorio santanderino, se

inició artísticamente en la escultura de la mano del borgoñés y escultor Felipe Bigarny, quien le llevó de ayudante a Granada. La documentación encontrada le acredita como el principal arquitecto renacentista del Reino de Murcia y tuvo gran reconocimiento entre la élite intelectual y los grandes artistas de su época. Su influencia artística a lo largo del territorio valenciano fue notable, tanto en el propio siglo XVI como posteriormente durante el Barroco, dejando escuela.

Las fuentes y referencias de Quijano, tras su periplo por la escultura, se centraron en la arquitectura en los focos españoles granadino y jienense (donde destacaron Siloé, Andrés de Vandelvira, etc.) y en el italiano. Una vez en Granada conoció al que sería su maestro más determinante: el florentino Jacopo Torní, quien se desplazaría a Murcia para ejercer el cargo Maestro Mayor de la Antigua Diócesis de Cartagena hasta 1526, año de su muerte. Quijano acabaría algunas de sus obras iniciadas, pues le sucedió en el cargo. Lo ostentó desde 1527 hasta 1563, año en que falleció. Descubrió tratados editados (Vitrubio, Alberti y Serlio) y asimiló obras de maestros italianos como Alberti o Bramante. Jerónimo Quijano, como “Maestro Mayor” de la Antigua Diócesis de Cartagena, destacó en sus “encargos” por las “trazas” de una arquitectura renacentista, innovadora, personal, hispana y construida con la magnífica técnica canteril tradicional. La heterogeneidad de su obra obedece al fuerte condicionamiento de su cargo y el carácter ecléctico de su arquitectura es debido lógicamente a la variedad de sus fuentes y a la condición de encrucijada de caminos que fue su territorio de trabajo.

Llegó a su cargo de Maestro Mayor desde su condición inicial de artista figurativo, como le sucedió a Jacobo Florentino, Siloé o a Machuca, entre otros. Se rodeó de profesionales de la cantería de primera magnitud y asimiló paulatinamente la técnica de los cortes de la piedra

que brillaba en la tradición hispana. En España no perdió la oportunidad de contactar con los maestros en el nuevo estilo romano como Siloé, Machuca, Andrés de Vandelvira, etc.

El Renacimiento español destacó por la aplicación de la cantería tradicional española en las formas puras del clasicismo derivado de Italia. Jerónimo Quijano desarrolló ésta filosofía de forma particular e innovadora en cada “encargo” del Obispado de Cartagena, convirtiéndose en el garante del Renacimiento en su territorio. Demostró ser un maestro con los cerramientos en piedra, por lo que su obra se debe analizar desde el punto de vista compositivo y constructivo a la vez, objetivo del presente artículo.

A Quijano se le puede atribuir el compromiso de unir dos organismos “de forma directa”, es decir, sin elemento intersticial: cabecera monumental y renacentista yuxtaponiéndola en una nave preexistente y de origen gótico; ello dependía de la naturaleza del templo preexistente y por ello la obra seleccionada en éste trabajo de investigación podría calificarse de *arquitectura condicionada*. Las obras que se estudian a continuación poseen tal fisonomía que su génesis apunta a la consagración de un modelo tipo sugerido anteriormente: la iglesia columnaria o incluso la de salón.

Quijano interpretó bien los órdenes en general, aunque en los ejemplos que se analizarán a continuación descuidó un poco el canon al tener que adaptarse a la configuración volumétrica previa que imponían tanto el lugar como las condiciones particulares de los encargos (con ello se perdía el control del conjunto y se producían desajustes inevitables que llevaban por ejemplo a deformar los órdenes y a conectar elementos arquitectónicos de forma incongruente).⁸

Iglesia Santa María del Salvador de Chinchilla.

Su arquitectura supone una solución “aceptable” de unión cabecera renacentista con nave

8 LÓPEZ GONZÁLEZ Antonio Luis, *Arquitectura renacentista de Jerónimo Quijano: la cabecera de planta central y su unión con la nave del templo*, op. cit., pp. 93-103.

gótica preexistente a pesar de la probable interrupción del proyecto original de Quijano y la consiguiente diferencia de escala entre crucero y nave. Se plantea un ábside poligonal y un gran cimborrio con cúpula oval (por condicionantes de espacio) en el presbiterio, en base a un proyecto de templo íntegramente renacentista, pero se decide finalmente mantener el cuerpo gótico y la unión cabecera-nave queda algo indefinida. La planta general del edificio se inscribe en un rectángulo de 46 x 21,50 metros y consta de tres naves; la central, más alta que las laterales, es de gran longitud y posee capillas laterales hasta la cabecera. Las proporciones alargadas del templo son propias de un templo mudéjar, lo que también se evidenciaba en arcos longitudinales y techumbre de madera. Las características de la planta obligaron a Quijano en la cabecera a adaptarse a un rectángulo reducido en concordancia con los tramos de la nave central. Obra renacentista ejecutada entre 1536 y 1541.

La arquitectura de su cabecera se podría resumir así: crucero de planta rectangular y ábside poligonal, solución estructural tradicional y Capilla mayor asemejándose a un gran baldaquín de piedra. La cúpula ovalada sobre el crucero es un elemento original que identifica por sí solo al templo. La configuración geométrica resultante de la cúpula sobre pechinas genera una especie de cimborrio que otorga personalidad a la cabecera. Sobresale al exterior sobre el ábside y se aprecia como un cuerpo cúbico elevado e independiente. Quijano fue un maestro en el cerramiento del espacio y esta solución de cúpula-cimborrio es una respuesta brillante desde el punto de vista arquitectónico y supone un paso importante en el renacimiento español.

La cúpula ovalada con linterna en el centro cubre el espacio delimitado por cuatro esbeltos pilares. El ábside es de cinco paños separados por pilastras toscanas cajeadas y muy alargadas, sobre los que corre un entablamento, menos saliente que en los dos pilares que enmarcan la entrada al ochavo. Este espacio se cubre por una gran venera. La luz penetra por la linterna como un foco puntual que recuerda al óculo del Panteón romano y representa el poder luminoso del

sol sobre una bóveda celeste (signo claramente cristiano y pagano). El recuerdo del mencionado Panteón romano supone la negación de la profusa iluminación del gótico y ello se refleja en la exigua entrada de luz por la linterna y por la escasa apertura de huecos en el cimborrio y el ábside; queda investigar los huecos “supuestamente” pensados por Quijano y no construidos.

El proyecto reciente de restauración de Francisco Jurado puede ayudar a desvelar cuestiones referentes a la iluminación que podría haber tramado Quijano en su proyecto original de iglesia completamente renacentista.

Articulación con naves longitudinales de origen gótico

El esquema interior de la cabecera está individualizado respecto a la iglesia gótica. No hay una articulación clara entre ambos espacios ni por estilo ni por dimensiones. La unión entre la obra renacentista y la gótica es algo complicado de interpretar. Se han comentado anteriormente las vicisitudes del arquitecto para plantear la solución arquitectónica del templo.

El objetivo era construir primeramente la cabecera renacentista monumental de tal forma que en una fase posterior se pudiera derribar la obra gótica y completar un templo enteramente renacentista y con categoría catedralicia; esto último no se llevó a cabo por la oposición del Concejo por cuestiones económicas (paralizó las obras y obligó a rectificar) y la catedral se erigió finalmente en Albacete. Por todo ello, ante la duda, Quijano construyó el conjunto de la cabecera independizando su estructura con respecto al tramo gótico contiguo; los pilares renacentistas se “adosan” a los góticos a través de una unión provisional, horadando éstos últimos a modo de cajeadado y, aunque no se vean, aquellos se construyeron con su sección completa y con carácter definitivo (tienen sus pilastras laterales embutidas en la obra posterior barroca del siglo XVIII). La cabecera renacentista se construyó pues sin apoyarse sobre el arco apuntado correspondiente al tramo adosado de la nave gótica. Se sospecha que en la iglesia de Santiago de Orihuela, como se verá más adelante, ocurrió algo parecido.

Los cuatro pilares sobre los que se apoyan los arcos que sostienen la cúpula oval son muy esbeltos y recuerdan a los siloscos de Granada, presentando medias columnas jónicas adosadas en los lados correspondientes a la nave central y pilastras de igual orden en los restantes frentes 17. Tales pilares se coronan con un trozo de entablamento muy moldurado y con cornisa pronunciada que alargan el soporte al modo de Siloé. Además, estos pilares, visibles solo al interior en dos de sus lados (los otros están embutidos en la obra del XVIII), asoman al exterior, así como los arcos laterales ciegos que soportan a la cúpula y los otros dos pilares limítrofes con el ábside. Ello pone de manifiesto el carácter inacabado de la obra, como también lo corroboran los arbotantes que se improvisaron para estabilizar el conjunto y que se comentan más adelante.

Pero la esbeltez del conjunto requería de otros apoyos laterales para estabilizar, y aquí está la clave de las soluciones adoptadas. Efectivamente, la idea de Quijano de ampliar la cabecera hasta completar un templo nuevo se puede apreciar en los arranques de los arcos truncados de medio punto exteriores. El objetivo del arquitecto, por tanto, era construir una iglesia columnaria o de “salón” como se estila en el territorio albacetense (véase la Catedral San Juan Bautista de Albacete) y murciano.

Ello significa que los arcos truncados serían de la misma forma y dimensión que los torales de la bóveda existentes y la iglesia crecería con la misma altura lateralmente hacia la nave gótica (obsérvese que los capiteles de los pilares son visibles al exterior y están completos). Tales arcos supondrían un equilibrio simétrico con respecto a los torales, absorbiendo así los empujes (ver Fig.- 2)⁹.

Al no construirse tal ampliación, el desequilibrio así creado supuso un problema para Quijano. De hecho, debieron surgir inmediatamente

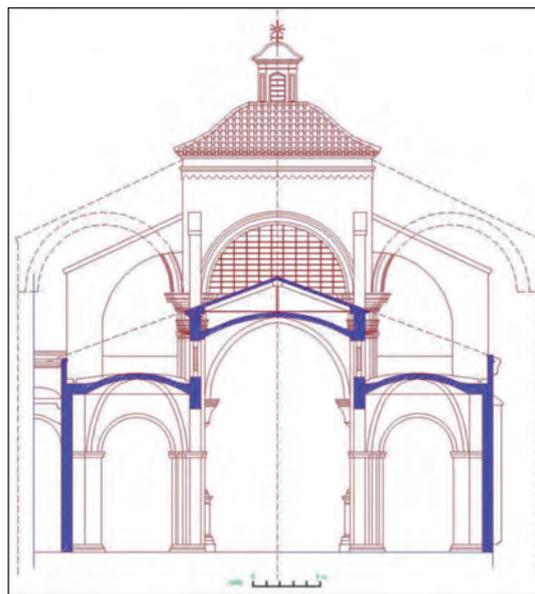


Fig. 2.- Iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla de Montearagón. Sección transversal proyectada hacia la cabecera renacentista; se propone una solución de posible reconstrucción de los arcos propios de una iglesia salón. Dibujo inédito derivado de la tesis doctoral de LÓPEZ GONZÁLEZ, Antonio Luis, op. cit.

patologías graves y se vieron obligados a tomar decisiones urgentes y de dudosa eficacia. Para ello construyeron los arbotantes a modo de contrafuertes superiores que son visibles al exterior.

Siguiendo con las soluciones constructivas que se resolvieron en el periodo renacentista, sobre el arco apuntado se levantó un muro adosado, no trabado, de gran espesor (más de un metro según Francisco Jurado) que ha sido demolido en la restauración reciente ya comentada y cuyo peso ocasionó fisuras preocupantes en el arco. El muro parece al mismo tiempo un cerramiento del hueco frontal del cimborrio. No se sabe si lo ordenó construir en mismo Quijano o lo hicieron poco después de forma improvisada. Parece que forma parte de un cúmulo de

⁹ Sección transversal proyectada hacia la cabecera renacentista; en ella se representa en color azul la construcción gótica descubierta tras la reciente restauración en 1980 por parte del arquitecto Francisco Jurado y en línea discontinua se propone una solución de posible reconstrucción de los arcos propios de una iglesia salón. Dibujo inédito derivado de la tesis doctoral de LÓPEZ GONZÁLEZ, Antonio Luis, op. cit.

problemas de tipo estructural de toda la cabecera, incluidos los contrafuertes del ábside.

Los arbotantes se apoyaban sobre pilares excepto el situado en el lateral Norte; era una pieza apoyada en la clave de la bóveda inferior y no en pilar, y era por tanto más corto que los demás. Ello demuestra la posibilidad de que se construyesen todos sin la supervisión de Quijano. El cimborrio tendría tres huecos de iluminación: los laterales y el central. Los primeros se encontraban cegados con muros de ladrillo de poco espesor, lo que demuestra su vocación de ser abiertos para Quijano y que fueron cegados posteriormente: la cabecera no crecería a gran altura por esos laterales. El hueco central sustituyó seguramente a otro gótico acristalado que iluminaba la cabecera gótica original.

El último tramo gótico ha sido descubierto por Francisco Jurado pues estaba recubierto, al igual que buena parte del templo gótico, de una capa estucada blanquecina de la época barroca (ver Fig.-3). Era una cáscara adosada a la clave gótica y que deformaba el último arco apuntado dándole forma de medio punto. Todavía se han respetado los últimos capiteles barrocos a la altura de la reja renacentista que ocupa el umbral de la cabecera, como testigos de la combinación de las tres épocas. El barroco, estucado y pintado, no guarda relación compositiva con el renacimiento y es solo un vestigio del pasado. Es un enmascaramiento del gótico y de la nave mudéjar y su interés reside en poder completar un estudio arquitectónico complejo e interesante a la vez de una iglesia que ha sufrido ampliaciones y modificaciones durante varias épocas y estilos diferentes.

TEMPLO DE SANTIAGO EN ORIHUELA

Antecedentes

La Capilla Mayor sustituyó a una cabecera gótica preexistente y se produjeron ciertos desajustes al unirse a la nave gótica preexistente. Posteriormente algunos autores, o Quijano también en aquel momento, intentaron suavizar el encuentro entre un estilo y otro como se aprecia, por ejemplo, en la manipulación formal del



Fig. 3.- Iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla de Montearagón. Perspectiva central desde el interior de la cabecera hacia la nave. Montaje fotográfico de LÓPEZ GONZÁLEZ, Antonio Luis.

último arco gótico, transformando uno apuntado en otro de medio punto. Obra renacentista con traza en 1545 y ejecución entre 1550 y 1581. El espacio de la cabecera es de planta casi cuadrada de lado 12,50 m. Se abre a la nave principal gótica a través de un muro que contiene un arco de triunfo como solución formal de abertura.

El arco de triunfo clásico como acceso a la cabecera

En Orihuela, el arco de triunfo es asumido como pantalla separadora de dos cuerpos y refuerza la idea de independencia formal y funcional. La diferencia entre cabecera y nave principal gótica queda de manifiesto también por la desproporción volumétrica, pues la primera es de mayor envergadura y monumentalidad. El arco de triunfo tiene claras connotaciones de “marco o encuadre” del fondo, donde se sitúa el altar y

es un elemento clásico romano. Es un umbral de paso a un espacio principal, formando parte ya de la cabecera. La solución de arco de triunfo recuerda a Alberti, quien era capaz de “componer” todo un edificio con el arco de triunfo como elemento de la arquitectura romana para conseguir la unidad estilística total y dotando al edificio de un lenguaje uniforme. Pero Quijano se vio obligado, quizás, a proponer una nueva solución: una vez definida la cabecera, modificar la nave gótica (o el último tramo) para dotarla de un lenguaje formal semejante al arco de paso y a la cabecera, al objeto de establecer una sintonía estilística entre ambas partes. A pesar de un leve intento, el arco de triunfo se manifiesta como la “fachada” y la entrada a otro espacio diferente y la integración estilística y formal no se ha conseguido, por las razones que fuesen. Se nota el cambio brusco entre ambos ambientes, enfatizando también por sus diferentes dimensiones. El arco-pantalla de separación, dificulta la percepción de la cabecera si no se ha traspasado el umbral de esta, aunque tal efecto es más drástico en Santa María del Salvador de Chinchilla.

El arco de triunfo se reinterpretaba en Santiago de Orihuela, pasando de un marco simbólico de un mausoleo o lugar de enterramiento, a constituir el paso triunfal a un espacio religioso donde se ubicaba el altar del edificio¹⁰.

El arco focaliza la atención en sentido longitudinal desde lo que hasta el ábside y el altar. En Santiago, al ser un edificio de planta compuesta con una cabecera de mayor anchura que la nave, el arco se convierte en un elemento de separación entre dos espacios diferentes.

La capilla Mayor sustituyó teóricamente (no está claramente documentado) a una cabecera gótica o a cierta construcción preexistente. Conviene considerar los fuertes condicionantes urbanos del momento como acreditan las demoliciones del caserío circundante a la iglesia y la barrera física que supuso la masa pétreo de la montaña; cabe preguntarse el porqué de cierta desalineación de aproximadamente medio metro entre los respectivos ejes longitudinales de la cabecera renacentista y de la nave gótica. Probablemente, Quijano planteó la traza pensando en poder corregir en obra todos los condicionantes negativos y así encajar perfectamente la cabecera con el templo. Considérese que la portada de la cabecera con su magnífico arco de triunfo tiene mucho carácter arquitectónico y se requiere de un tramo contiguo de la nave óptimo, a modo de antesala, para garantizar la continuidad del conjunto como un organismo; no se entiende la integración compositiva resultante como algo premeditado.

Si analizamos detenidamente la planta resultante vemos que el ritmo interno de columnas e intercolumnios curvos pretende repetirse en el alzado del arco del triunfo hacia la nave, pero la amplia luz de tal arco es superior a la de los arcos laterales internos de la cabecera y no permite encajarse lo renacentista con lo gótico¹¹. En Santiago de Orihuela se podría haber atenuado el efecto de desajuste entre cabecera y nave si la luz del arco de triunfo hubiese sido igual a la de los ábsides internos (en la ilustración 5 se aporta un dibujo que representa simultáneamente la dimensión real del arco y la alternativa de otro equivalente a los ábsides internos)¹². De

¹⁰ GUTIÉRREZ CORTINES, Cristina, op. cit., p. 262.

¹¹ Fragmento de la planta, conteniendo la Capilla Mayor y el último tramo de la nave gótica. El cuerpo renacentista aparece “adosado” o “incrustado” en el gótico con el inevitable desajuste dimensional; la vocación es descubrir el frente completo del arco de triunfo, liberando sus columnas adosadas. Dibujo inédito derivado de la tesis doctoral de LÓPEZ GONZÁLEZ, Antonio Luis, op. cit.

¹² Se dibuja en la mitad izquierda a escala real, pero corrigiendo el desfase actual de ejes longitudinales cabecera-nave; en la mitad derecha se presenta una propuesta de igualar el arco de triunfo con los ábsides internos. Dibujo inédito derivado de la tesis doctoral de LÓPEZ GONZÁLEZ, Antonio Luis, op. cit.

ese modo el alzado hacia la nave habría permitido encajar un arco de triunfo completo similar al de Trajano, es decir, con cuatro columnas, arco central e intercolumnios laterales menores con nichos y un ático. Pero ello habría restado monumentalidad al acceso a la cabecera y posiblemente tanto Quijano como los propietarios querían una entrada que reflejase su status social, como la fachada a un gran templo privado. Siendo así, solo cabe demoler o manipular sustancialmente el último tramo de la nave gótica, cosa que no se hizo y que obligó a recurrir a una unión cabecera-nave desafortunada o poco ortodoxa. La no voluntad por parte de Quijano de articular dos organismos “incompatibles” se refleja claramente en la total independencia estructural de los mismos. Se debe considerar a Quijano capaz de llegar a una solución satisfactoria de cumplirse las condiciones adecuadas. La diferencia ente cabecera y nave principal gótica queda de manifiesto también por la desproporción volumétrica, pues la primera es de mayor envergadura y monumentalidad.

Posibles referencias italianas

En primer lugar indicar que no está demostrada la presencia de Quijano en Italia por lo que sus referencias serían bibliográficas fundamentalmente.

En Santa María delle Grazie, Bramante reconstruye la iglesia de un convento dominico y recurre al esquema de planta compuesta con cabecera de planta cuadrada, como en Santiago de Orihuela. El espacio de la cabecera destaca con respecto a las naves del templo por lo que se convierte en un punto focal dotado de gran simbolismo. Ello recuerda de algún modo a la filosofía espacial de una iglesia columnaria. Bramante se vio obligado a integrar una cabecera renacentista de nueva planta en un templo gótico original y lo hizo “adaptando” el último tramo de la nave gótica al arco de medio punto renacentista, de acceso a la cabecera; resuelve la unión de lo ya existente con la nueva cabecera mediante el empleo del mismo ritmo geométrico, consiguiendo un espacio unitario y regular.

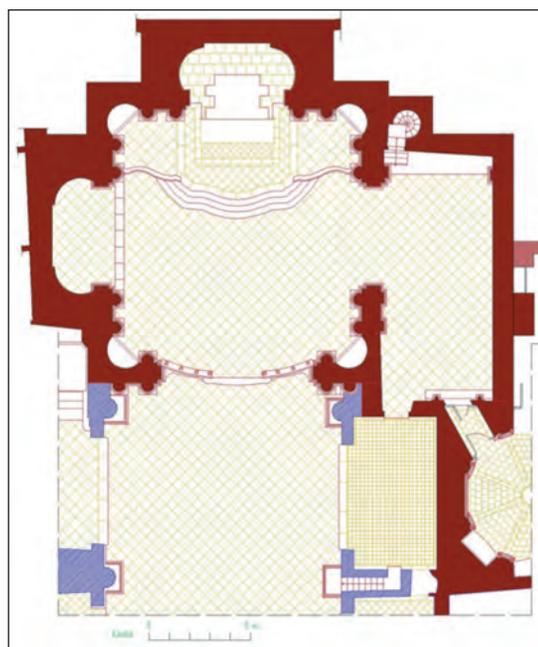


Fig. 4.- Iglesia de Santiago en Orihuela –Alicante–. Fragmento de la planta, conteniendo la Capilla Mayor y el último tramo de la nave gótica. Dibujo inédito derivado de la tesis doctoral de LÓPEZ GONZÁLEZ, Antonio Luis, op. cit.

Jerónimo Quijano intentará en Santiago de Orihuela una integración más comprometida pues debía conseguir un arco de triunfo clásico como alzado de la cabecera. Las arcadas de la cabecera de Bramante recuerdan a los arcosolios de los laterales de la cabecera de Santiago de Orihuela. Quijano recurriría a “dilatarse” el espacio de la cabecera mediante ábsides laterales, como Bramante. La dificultad añadida de Quijano al encajar la métrica de la nueva cabecera con la de la nave original provocó tal desajuste que sugiere irregularidades o desentendimientos en su concepción.

Si analizamos detenidamente la planta resultante en el caso de Orihuela, vemos que el ritmo interno de columnas e intercolumnios curvos pretende repetirse en el alzado del arco del triunfo hacia la nave, pero la amplia luz de tal arco es superior a la de los arcos laterales internos de la cabecera y no permite encajarse lo renacentista con lo gótico.

La solución aportada por Palladio en Il Redentore, aunque posteriormente, podría arrojar



Fig. 5.- Iglesia de Santiago en Orihuela –Alicante-. Sección transversal desde la nave hacia la cabecera representando dos alternativas de solución del arco de triunfo de acceso a la misma. Dibujo inédito derivado de la tesis doctoral de LÓPEZ GONZÁLEZ, Antonio Luis, op. cit.

luz sobre la posible solución pensada por Quijano para Orihuela. Palladio mantiene la anchura de la nave en el interior de la cabecera y ello permite la unidad del conjunto. Algo así definió Quijano en la Iglesia de Santiago de Jumilla. En Santiago de Orihuela se podría haber atenuado el efecto de desajuste entre cabecera y nave si la luz del arco de triunfo hubiese sido igual a la de los ábsides internos. De ese modo el alzado hacia la nave habría permitido encajar un arco de triunfo completo similar al de Trajano, es decir, con cuatro columnas, arco central e intercolumnios laterales menores con nichos y un ático (en la ilustración 5 se sugieren las dos posibilidades). Reducir la dimensión del arco habría restado monumentalidad al acceso a la cabecera y posiblemente tanto Quijano como los propietarios buscaban una entrada a un gran templo privado. Siendo así, solo cabe demoler o manipular sustancialmente el último tramo de la nave gótica, cosa que no se hizo y que obligó a recurrir a una unión cabecera-nave desafortunada o poco

ortodoxa. La no voluntad por parte de Quijano de articular dos organismos “incompatibles” se refleja claramente en la total independencia estructural de los mismos. Los ejemplos italianos son intervenciones con carácter acabado, así como en Santiago de Jumilla. De ahí su carácter unificado e integración total.

CONCLUSIONES

Jerónimo Quijano fue el “Maestro Mayor” de la antigua Diócesis de Cartagena, destacando sus “encargos” por las “trazas” de una arquitectura renacentista, innovadora, personal, hispana y construida con la magnífica técnica canteril derivada de la tradición medieval. Las obras relatadas en el presente trabajo son un ejemplo manifiesto de la problemática de la integración arquitectónica entre dos cuerpos de diferente naturaleza y estilo: renacentista y gótico. Problemática acentuada por el carácter “inacabado” de las mismas; de haber sido “acabadas” íntegramente por el maestro, serían sin duda dos ejemplos paradigmáticos en el Renacimiento español. Destacan, por tanto, por su enorme potencial arquitectónico.

Iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla de Montearagón –Albacete–

Obra primeriza y completa de Quijano fuera de la Catedral de Murcia, construida de forma tradicional, con orden clásico y a la vez heredera del gótico. La unión cabecera-nave queda algo indefinida. De ampliarse lateral y frontalmente el cimborrio dejando abiertos sus huecos como interiores, parecería una “iglesia salón” propia de Quijano. En definitiva, tenemos: independencia estructural de la cabecera (autoportante), discontinuidad espacial y de escala y superposición o articulación de estilos. Intencionalidad manifiesta de construcción de un templo íntegramente renacentista con la condición de demoler posteriormente el cuerpo gótico original y persiguiendo asimismo recrear un espacio unificado propio de una iglesia salón, tipología desarrollada en la catedral de Albacete o incluso en la catedral de Jaén.



Fig. 6.- Iglesia Santa María Delle Grazie –Milán–, obra de Bramante. Perspectiva central desde la nave central hacia la cabecera.
 Imagen de Internet: <http://www.pinterest.com/pin/>

Iglesia de Santiago de Oribuela-Alicante

En una etapa de madurez profesional, la planta de la cabecera denota una clara intención de independizar la Capilla Mayor del resto de la iglesia, a modo de organismo céntrico (propio del Renacimiento) con leyes internas propias y santuario de las clases sociales nobles. Su interior destaca por la gran plasticidad mural, que va aumentando gradualmente su austeridad en la ornamentación a medida que se construye, llegando a un gran purismo abstracto en su parte superior. Digamos que la obra “avanza al compás de la arquitectura del siglo”. El acceso a la cabecera en arco de triunfo romano crea una unión “inconclusa” con la nave que se observa en cierta desalineación axial longitudinal entre cabecera y nave gótica, probablemente por

desentendimientos durante su ejecución. Por otro lado, para poder contemplar totalmente el frente del magnífico y ambicioso arco de triunfo romano se requiere la “manipulación” adecuada del último tramo gótico para adaptarlo al arco romano. O incluso habiendo modificado la escala del arco de triunfo resolviéndolo con la misma métrica que en los otros tres ábsides de la cabecera, con la consiguiente pérdida de monumentalidad. La necesidad de “descubrir” visualmente el magnífico arco de triunfo romano nos lleva a pensar en la posible intencionalidad original de manipular la nave gótica y, como en la iglesia de Chinchilla, acabar un templo íntegramente renacentista con espacio unitario, pero ésta vez de nave única con grandes capillas laterales.

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

- ARNAU AMO, Joaquín, *La teoría de la arquitectura en los tratados. Vitruvius*, ed.: Tebar Flores, Madrid, 1988.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, Editora Regional de Murcia, Murcia, 2006.
- BÉRCHEZ, Joaquín y JARQUE, Francesc: *Arquitectura renacentista valenciana, 1500-1570*, ed.: Bancaixa, 1994.
- BENEVOLO, Leonardo: *Introducción a la Arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 1994.
- BRUSCHI, Arnaldo: *Bramante*, Thames & Hudson, Londres, 1973 y 1977.
- CHUECA GOITIA, Fernando: *Arquitectura del siglo XVI*, en *Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XI, Plus Ultra, Madrid, 1953.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “La iglesia Mayor Santiago Apóstol de Jumilla (Murcia): espacio arquitectónico, patrimonio artístico y liturgia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2009.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, *Las águilas del Renacimiento español*, ed.: Xarait, Bilbao, 1983.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina, *Renacimiento y Arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena (Reino de Murcia, Gobernación de Orihuela y sierra del Segura)*, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1983.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Antonio Luis, *Arquitectura renacentista de Jerónimo Quijano: la cabecera de planta central y su unión con la nave del templo*, Tesis Doctoral Inédita, Universidad de Alicante, 2013.
- MARÍAS, Fernando: *El largo siglo XVI*, ed.: Taurus, Madrid, 1989.
- MASERES BROTONS, Joaquín y GIMÉNEZ GARCÍA, Efigenio, “Estudio previo de la iglesia de Santiago de Orihuela”, enero de 1989.
- PALACIOS GONZÁLO, José Carlos, *Trazas y Cortes de Cantería en el Renacimiento español*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1990.
- SANCHEZ PORTAS, Javier: *Archivos parroquiales de Orihuela (El Salvador, Santa Justa y Santiago)*, Dirección General de Cultura, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1985.
- GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, Luís Guillermo y SANTAMARÍA CONDE, Alfonso: *La iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla*, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete, 1982.
- SUMMERSON, John: *El lenguaje clásico de la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “El Arte de Corte de Piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos; un estado de la cuestión”. *Archivo de Arte Valenciano*, vol. LXXXIX, Valencia 2008, pp. 332-356.
- ZEVI, Bruno: *Saber ver la arquitectura*, ed.: Apóstrofe, Barcelona, 1998.