

LA REFORMA RENACENTISTA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE CALA

POR JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ ESTÉVEZ

El edificio medieval de la parroquia de Cala sufrió en la Edad Moderna la sustitución de sus pilares de ladrillo por soportes clásicos de mármol. A través de estas páginas, se explora la naturaleza de aquella intervención, situándola en la tradición arquitectónica renacentista fraguada en torno a Hernán Ruiz II.

The brick pillars of the medieval parish church of Cala were substituted, in Early Modern times, by marble columns and pillars, of classical leanings. The nature of this intervention is explored in this article, which locates it into the Renaissance architectural tradition having Hernán Ruiz II as a central figure.

I

Consumada la conquista cristiana de la Sierra de Huelva, la iglesia de Santa María Magdalena se erigió en el corazón de una población que se extendía a la sombra de su castillo. Construida –probablemente– sobre una vieja mezquita, su concepción atendía a una tipología poco común en la zona (fig. 1). Se trata de un edificio de tres naves, separadas por arcos apuntados, que soportan armaduras mudéjares¹, y una Capilla Mayor de planta cuadrada, coronada por una bóveda de paños sobre trompas; un modelo asociado al mudéjar sevillano, que presenta una cierta singularidad, al descansar sus aristas sobre nervaduras. Basándose en estos y otros elementos, la historiografía sitúa su fundación entre los siglos XIV y XV².

1. Se conserva la cubierta original de la nave central, una armadura de par y nudillos de notable calidad. Vid. CANDELAS GUTIÉRREZ, Ángel Luis: *Carpintería de lo blanco onubense*, Huelva, 2004, p. 233.

2. Alfredo Morales la coloca, junto a otras iglesias serranas, entre mediados del siglo XIV y la segunda mitad del XV. Se habría levantado tras el devastador terremoto de 1356, que provocó un

Dotado de unos volúmenes sencillos y puros, el edificio medieval recibió numerosas intervenciones a lo largo de su historia, operándose una profunda transformación de su aspecto original³. Mientras se adornaba con nuevos retablos y crecía su ajuar litúrgico, una corona de capillas y estancias de servicio ampliaron su perímetro. La volumetría de los nuevos elementos es particularmente perceptible en las cubiertas, donde el viejo tejado a dos aguas se ve acompañado por las bóvedas de las capillas y un campanario neoclásico. Levantado, a mediados del siglo XVIII, sobre una escalera de la Capilla Mayor, vino a sustituir la espadaña medieval, que apeaba sobre el arco toral del templo. La reforma de la fachada de poniente, con una pobre intervención neogótica, culminó este proceso, a principios del siglo XX.

Sin embargo, la más notable de las reformas se produjo en el interior. Los soportes originales de ladrillo fueron sustituidos por cuatro columnas y dos pilares marmóreos (figs. 2 y 3). Se trata de una intervención singular que, además de transformar el espacio medieval del edificio, le otorgó unos elementos cuyo porte clásico resulta sobresaliente, por su rigor compositivo y su esmerada factura. Aún tratándose de un testimonio fundamental para la caracterización del templo, apenas ha merecido la atención de una historiografía que se ha limitado a destacar su rareza y proponer una posible ascendencia. Alfredo Morales, con suma prudencia, al mencionar dichos soportes, guiado por su depurada morfología, percibe en ellos un cierto gusto neoclásico⁴; una opinión aceptada por otros autores, como Carmen Rey Durán⁵. Recientemente, Alberto Oliver, Alfonso Pleguezuelo y José M^o Sánchez, en su guía de la sierra onubense, los consideran una obra renacentista, de la segunda mitad del siglo XVI; justificando, además, la singularidad de los pilares con modillones por la posible existencia de un coro⁶. Aquí se cierra todo lo dicho sobre una intervención que merece un análisis más minucioso, al cual consagramos estas páginas.

intenso proceso de reformas y nuevas construcciones en la Baja Andalucía; vid. MORALES MARTÍNEZ, A. J.: *Arquitectura medieval en la Sierra de Aracena*, Sevilla, 1976, pp. 92-94. Alberto Oliver, Alfonso Pleguezuelo y José M^o Sánchez han matizado esta cronología, situando su fundación en el siglo XV; vid. OLIVER, A.; PLEGUEZUELO, A.; y SÁNCHEZ, J. M^o: *Guía histórico-artística de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche*, Sevilla, 2004, pp. 94-96. Con otra orientación, Pedro Respaldiza defiende que no debió erigirse más allá de los comienzos de este siglo, basándose en los restos de pinturas murales, fechados a finales del XIV o principios del XV, y en el aspecto primitivo de la bóveda de la Capilla Mayor, la cual presenta unos nervios que la alejan de los modelos sevillanos más tardíos; vid. RESPALDIZA, LAMA, P. J.: "Pinturas murales en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Cala (Huelva)", *Laboratorio de Arte*, 16 (2003), pp. 49-66.

3. REY DURÁN, Carmen: *Historia de la Villa de Cala*, Huelva, 1996, pp. 141-221.

4. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *op. cit.*, p. 127.

5. REY DURÁN, Carmen: *op. cit.*, p. 141.

6. OLIVER, Alberto; PLEGUEZUELO, Alfonso; SÁNCHEZ, José María: *op. cit.*, p. 94.

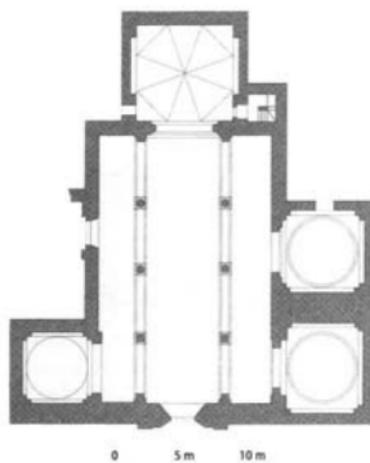


Fig. 1. Plano básico de la iglesia de Cala; a la izquierda, la capilla del Buen Fin. Vid. Oliver, A.; Pleguezuelo, A.; y Sánchez, J. M^o: *op. cit.*, p. 94 (arriba, izq.).

Fig. 2. Iglesia de Cala, columnas (arriba, derecha).

Fig. 3. Iglesia de Cala, vista general de su interior, desde la cabecera (abajo).

II

El espacio interior del templo se ve articulado por dos arquerías góticas que, en los extremos, descansan sobre pilastras adosadas al muro (fig. 3); un resto de la obra original de ladrillo, gracias al cual podemos reconstruir los elementos sustituidos. Entre dichas pilastras, a cada lado, tres soportes marmóreos transmiten la carga al suelo, guardando distancias diferentes⁷. Más allá de las pequeñas variaciones, provocadas por la compleja instalación de las columnas, habría que destacar la sensible diferencia existente entre los dos intercolumnios de la cabecera. Su origen se halla en el desplazamiento hacia la derecha que, en planta, presenta el eje de la Capilla Mayor con respecto al de la nave central. Este hecho, que debe ser tenido en cuenta para una interpretación rigurosa de la historia constructiva del edificio, condicionó el trazado de los arcos originales, siendo mayor el del Evangelio.

Colocados de este modo, los soportes exentos, cuatro columnas y dos pilares, se tallaron con un material marmóreo de color grisáceo, cuyo origen desconocemos; aunque podría hallarse en alguna cantera cercana de la sierra. Tal como se deriva de las características de su trazado, todos se concibieron ex profeso para la obra que nos ocupa; ajustándose al canon del orden dórico y presentando como variante principal la incorporación de pilares en el primer tramo, que comienza la serie por los pies.

Las cuatro columnas descansan sobre basas áticas. Sus fustes monolíticos esbozan un suave éntasis y se rematan con el típico astrágalo (fig. 2). De entre todas ellas, las dos aledañas a la Capilla Mayor presentan una mutilación, que evidencia la existencia de dos piletas de agua bendita. Destruídas en 1936, aún pueden reconocerse en una fotografía de 1914, en la que se reproduce el túmulo erigido en honor del papa Pio X (fig. 6)⁸. Los capiteles dóricos, por su inaccesibilidad, han llegado a nosotros intactos (fig. 4)⁹. Gracias a ello podemos disfrutar de su pulcro trazado: sobre el collarino, los filetes habilitan la salida del equino; y, sobre éste, el vuelo firme del ábaco que, rematado por el talón y el listel, se ve realzado por el hecho de que el capitel no recibe los arcos directamente, sino que —entre ambos— media un entablamento. El cuerpo de esta pieza, de unos 45 cm de altura, aparece caracterizado por una moldura de talón recto. En las caras que recoge el intradós del arco se mantiene uniforme pero, en las mayores, en su tramo central, se desdobra en un segundo plano, que avanza hacia el exterior, atendiendo al incipiente trasdós del arco. Lejos de alcanzarlo, se concibió como un delicado gesto de

7. De los pies a la cabecera, mostrando en cada tramo, primero la medida del lado del Evangelio y, luego, la de la Epístola, los datos son los siguientes: 3,57 / 3,65 m.; 4,47 / 4,25 m.; 4,12 / 4,13 m.; y 4,20 / 4 m.

8. REY DURÁN, Carmen: *op. cit.*, p. 141.

9. Las medidas obtenidas de los elementos citados son: basa, 64 cm. de base por 24 cm. de altura; fuste, 41 cm. de diámetro por 273 cm. de altura; y capitel, 26 cm. de altura.



Fig. 4. Iglesia de Cala, detalle de un capitel y su entablamento.

compromiso con la obra medieval. Finalmente, siguiendo la gramática impuesta por el orden, el entablamento alcanza su máximo vuelo, con una especie de ábaco que reproduce el modelo del capitel.

En el tramo de los pies, dos pilares de planta cuadrada, siguen las proporciones del mismo orden dórico; con la particularidad de que, a la altura del capitel, incorporan, perpendicularmente, al eje de la columnata, un modillón de doble voluta a cada lado (fig. 5). Proyectándose hacia fuera con gran agilidad, preservan la unidad del conjunto, al cubrirse cada una de estas piezas por un ábaco, que es una prolongación del capitel. Debajo, cada modillón doble acoge en su interior tres palmetas que nacen de un estilizado cáliz, orientadas hacia el propio capitel y enroscadas hacia fuera, como contrapunto al desarrollo de la voluta superior. Se trata de una solución que le otorga a la severa disposición del dórico, la dulzura y los valores escultóricos del propio jónico, donde la voluta y la palmeta habían hallado su medio natural desde la Antigüedad.

Este soporte, además, acoge una pileta del mismo modelo que las desaparecidas (fig. 6); aunque, sutilmente, en vez de alinearse con la columnata, a diferencia de las otras, se orienta hacia el interior de la nave central, saliendo al paso de quien ingresa en el templo (fig. 7). Es una delicada pieza, situada a un metro de altura. De base circular (40 cm de diámetro, por 34 cm de altura), sobre una ménsula cilíndrica, se abre el cuerpo semiesférico de la pila, decorado con unas costillas



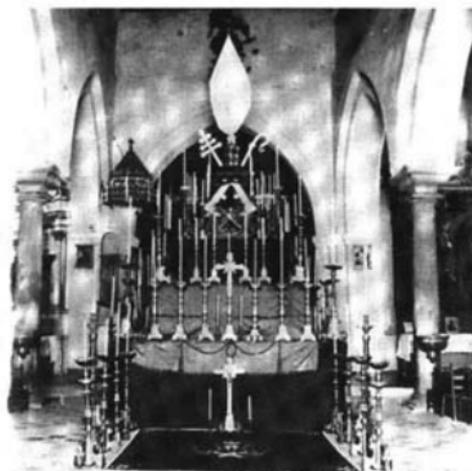
Fig. 5. Iglesia de Cala, detalle del pilar derecho con sus modillones.

planas y de remate recto. Sorprendentemente, tal como se advierte en las columnas mutiladas, por la amputación de sus piletas, todas ellas parecen ejecutadas en el mismo fuste del soporte.

Como podremos comprobar, la singularidad de estos soportes atiende a criterios forjados en el proyecto original. Sin embargo, no podemos decir lo mismo a propósito del tratamiento dado al pilar del lado del Evangelio (fig. 3). Tallado en el mismo material que su compañero, presenta notables diferencias formales y estereotómicas: nunca tuvo pileta y las volutas, más toscas y sin las delicadas palmetas, carecen de las mismas proporciones, descendiendo por el fuste hasta un nivel que le resta ligereza. Por otra parte, mientras que, en el pilar aledaño, el capitel con los modillones están resueltos en una pieza diferente al fuste; en este otro, fuste, capitel y modillones, forman un solo cuerpo. Aunque no podemos confirmarlo, tales anomalías parecen responder a un problema coyuntural, relacionado con el proceso constructivo o con una reforma posterior.

III

Carecemos de testimonios que aclaren cuándo se realizó la obra, quién fue su autor y en qué condiciones se llevó a cabo. Por ello, para su interpretación, debemos volver la mirada hacia los soportes y relacionarlos con los modelos ofrecidos



Cala (Huelva)
Sepelio al Papa Pio X en la
parroquia de

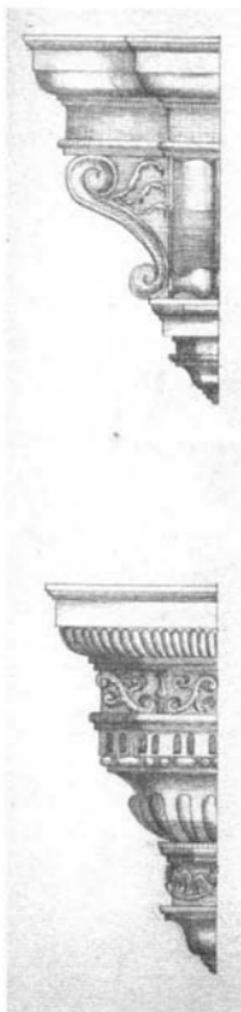


Fig. 6. Fotografía de 1914, con las pilas de agua bendita desaparecidas. Texto: Cala (Huelva), Sepelio al Papa Pio X en la parroquia de Cala (arriba, izq.).

Fig. 7. Iglesia de Cala, pileta de agua bendita (abajo, izq.).

Fig. 8. Manuscrito Hernán Ruiz II, detalles del fol. 65 (derecha).

por los tratados, la arquitectura y el arte de la época. Las cuatro columnas de Cala responden al modelo de orden dórico compuesto por Sebastiano Serlio, en el Libro IV de su tratado de arquitectura (fig. 9). Publicado en Venecia en 1537, halló gran difusión en toda Europa en las décadas siguientes. En 1552 fue traducido al castellano por Francisco de Villalpando, en Toledo¹⁰; y, poco después, fue fielmente seguido por Hernán Ruiz II (c.1500-1569), en su manuscrito de arquitectura, en el que realiza nuevos dibujos, con su particular interpretación de los diseños serlianos. Este trabajo, aunque no vio la imprenta hasta 1974, influyó notablemente en la arquitectura andaluza del Renacimiento¹¹. Habría que destacar cómo la concepción del orden dórico, tal como la plantea Serlio y, por extensión, Hernán Ruiz II, se reproduce fielmente en Cala. La única diferencia viene dada por la proporción de la columna. Ambos autores le otorgan una altura de siete diámetros (tomados en su imoscapo); mientras que en Cala presenta una altura de 7,87. La importancia de este dato es relativa, en tanto en cuanto las medidas estaban condicionadas por una fábrica preexistente. No obstante, resulta curioso cómo Hernán Ruiz II, que sigue el criterio serliano, incluye una nueva lámina que matiza las proporciones de la columna dórica, pudiendo tener 7, 8, 9 o 10 diámetros, en función de su relación con el muro¹². Las de Cala se acercan al modelo exento, que el maestro coloca cerca del muro (fig. 10).

Este tipo de columnas se introdujo en la Sevilla del Renacimiento y se empleó en patios, escaleras e interiores de algunos templos, durante toda la Edad Moderna. En el caso de las iglesias columnarias podríamos destacar algunos ejemplos, como la del Hospital de la Misericordia, consagrada en 1606, con ocho columnas dóricas; de las cuales, seis fueron adquiridas al Hospital de las Cinco Llagas; la parroquia de San Benito, terminada en 1612, con columnas pareadas; o la iglesia dieciochesca de San Roque, con sus soportes de mármol rojo¹³. Aunque dichos ejemplares no presentan entablamentos, éste fue un recurso habitual en la tradición arquitectónica renacentista, el cual permitía alcanzar una mayor altura sin

10. SERLIO, Sebastiano: *Tercero y cuarto libro de Architectura de Sebastián Serlio Boloñes.*, trad. por Francisco de Villalpando, Toledo, 1552. Para este trabajo, se usó la 2ª edición, de 1563, de la cual se conserva un ejemplar en la Biblioteca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla (R. 7, T. 20).

11. Entre los puntos oscuros que aún presenta su estudio, se halla el de su fecha de realización. Pedro Navascués lo sitúa entre 1545 y 1562; vid., RUIZ, Hernán: *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven* (estudio y edición de Pedro Navascués). Madrid, 1974, p. 4. Nosotros aceptamos la hipótesis de Antonio Luis Ampliato, quien lo sitúa entre 1562 y 1569. Vid., AMPLIATO BRIONES, Antonio L.: *El proyecto renacentista en el tratado de arquitectura de Hernán Ruiz*. Sevilla, 2002, p. 28. Conservado el original en la Escuela de Arquitectura de Madrid, para su análisis, vid. AA.VV.: *Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz II*. Sevilla, 1998 (vol. 1, facsímil; y vol. 2, estudio).

12. Ibídem, volumen facsímil, fol. 67.

13. Este asunto fue tratado, recientemente, por Antonio Albaronedo, quien caracteriza las columnas de la Misericordia como toscanas; vid. ALBARDONEDO FREIRE, Antonio: "La iglesia nueva del Hospital de la Misericordia. Un proyecto de Asensio de Maeda con importantes colaboraciones (1595-1606)", *Laboratorio de Arte*, nº 16 (2003), pp. 67-105.

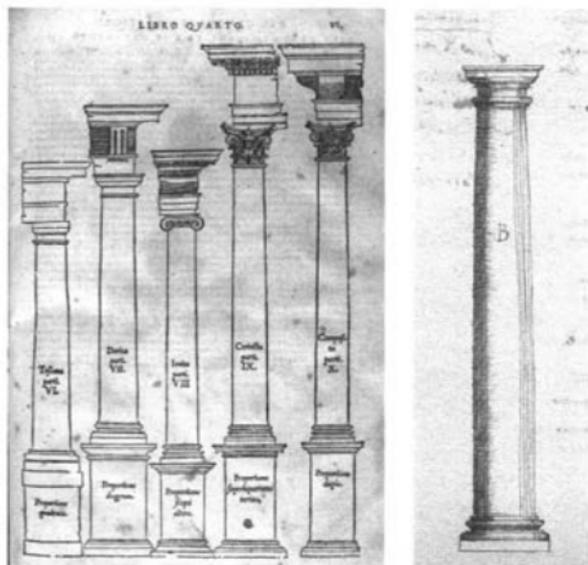


Fig. 9. Serlio, Libro IV de arquitectura, los órdenes (izq.).

Fig. 10. Manuscrito Hernán Ruiz II, detalle del fol. 64 (derecha).

sacrificar las proporciones de la columna. En la iglesia de Cala, además, su presencia se justifica porque permite la recogida de los arcos, transmitiendo su ancha base hasta los estilizados soportes.

En relación con los dos pilares de los pies, tomando como referencia el lado de la Epístola, observamos que su morfología atiende al mismo orden. Sus proporciones se han ajustado en una rigurosa correspondencia que no recoge Serlio; pero que sí aparece en la obra de Hernán Ruiz II. Éste aborda el problema de los pilares en ocho láminas, donde aplica el orden toscano. Sin embargo, en el folio 87 vto., define una portada con dos pilastras, que responde, detalladamente, al modelo que nos ocupa¹⁴.

Uno de los elementos destacables del soporte de la Epístola es la piletta, cuya inspiración última se halla en los repertorios arquitectónicos. Por su base cilíndrica y su cuerpo oval, decorado con costillas, guarda ciertas semejanzas con una ménsula que Hernán Ruiz II reproduce en su manuscrito (fig. 8)¹⁵, y que materializó en

14. AA.VV.: *Libro de...op. cit.*, volumen facsímil, fol. 87 vto.

15. *Ibidem*, fol 65.

la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas, a partir de 1558. No obstante, en la pileta de Cala se observa una mayor simplicidad, tanto en su concepción general, como en su tratamiento decorativo. Las costillas, planas y con remate recto, son el único elemento que anima una pieza, que parece compartir el mismo universo estético que explora la platería manierista, en los dos últimos decenios del siglo XVI y en los primeros del XVII. Los maestros plateros habían emprendido un proceso de depuración formal, en gran medida, inspirado por los modelos arquitectónicos del momento, entre los que destacaban aquellos derivados de la obra de El Escorial¹⁶. La piqueta de Cala podría relacionarse con las cúpulas que cierran los templete de algunos de estos objetos, como la Cruz de Francisco Merino (1587) o los Relicarios y la Custodia de Francisco de Alfaro (1596-1601), todos ellos en la Catedral de Sevilla¹⁷. Invertidas, estas formas semiesféricas u ovals caracterizan los nudos, que articulan los vástagos de cruces, portapaces y cálices; cuyas copas, también podían resolverse con el mismo tema, tal como se aprecia en un Cáliz del Convento sevillano de Sta. María de Jesús (fig. 11)¹⁸. No debe pasar desapercibido el hecho de que la copa del mencionado cáliz, como la piqueta, cumple con la misión de contener un líquido sagrado. Curiosamente, en el manuscrito de Hernán Ruiz II se conservan dos dibujos de piezas de platería, en los que se cultiva esta estética (fig. 12); a los que sigue un tercero, en el que se representa la planta y el alzado de un templete de ascendencia escorialense¹⁹. Todos ellos han sido considerados por los estudiosos como diseños añadidos con posterioridad al cuerpo principal del manuscrito²⁰.

Junto a la piqueta, en el mismo pilar, destacan los modillones con doble voluta. Se tratan de unos elementos que se prodigaron en la arquitectura castellana del Renacimiento en algunos claustros, plazas y, particularmente, en algunos patios de edificios nobles. Se puede rastrear el origen de esta solución en los primeros palacios patrocinados por los Mendoza en Guadalajara. En el de don Antonio Mendoza, realizado entre 1506 y 1507, las galerías de su patio presentan columnas con los característicos capiteles alcarreños; y sobre ellos una zapata de madera, con volutas en los extremos, que sostiene el dintel (fig. 13). Nieto Alcaide explica,

16. SANZ, M^a Jesús: "Dibujos de platería", AA. VV., *Libro de... op.cit.* Vol. de estudios, pp. 257-265 (259). Agradecemos sus valiosas observaciones a D. Manuel Varas Rivero, quien —en fechas inminentes— presentará, en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, su Tesis Doctoral sobre los *Diseños y modelos arquitectónicos en la orfebrería religiosa de Andalucía Occidental (1550-1659)*.

17. PALOMERO PÁRAMO, Jesús: "La platería en la Catedral de Sevilla", AA.VV., *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986, pp. 575-645 (601-602, 630-631 y 634-635); SANZ, M^a Jesús: *Ibidem*, p. 260.

18. SANZ, M^a Jesús: *Ibidem*, pp. 263-265.

19. AA.VV.: *Libro de...op. cit.*, volumen facsímil, fol. 114, 116 y 117.

20. En relación con el diseño del templete, Pedro Navascués lo sitúa en el siglo XVI, pero como una obra contemporánea a los trabajos de El Escorial; vid. NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro: *op. cit.*, pp. 52-53. Los dibujos de platería, podrían fecharse, igualmente, en las dos últimas décadas del siglo XVI o, incluso, en el primer cuarto del siglo XVII, tal como afirma María Jesús Sanz; SANZ, M^a Jesús: *op. cit.*, p. 264.

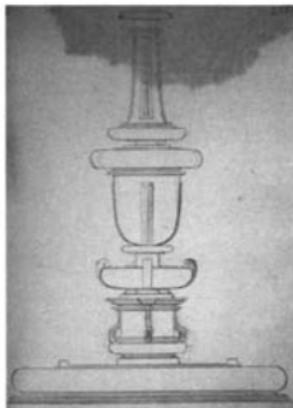


Fig. 11. Cáliz del Convento de Sta. M^a de Jesús, en Sevilla; finales del siglo XVI- principios del siglo XVII (izq.).

Fig. 12. Manuscrito Hernán Ruíz II, detalle del fol. 116 (derecha).

acertadamente, cómo la zapata sustituye al tradicional entablamento, que eleva la altura de la cruzía, con la particularidad de que, además, cumple con la misión de reducir la distancia entre los puntos de apoyo del dintel de madera, evitando su combadura²¹. Aunque el autor cita algún ejemplar italiano anterior, el éxito hallado por esta solución en España podría justificarse por su origen en las tradicionales zapatas, empleadas en las galerías y los coros de los edificios mudéjares.

En todo caso, esta ingeniosa solución parece haberse gestado en la lógica constructiva de la carpintería, sufriendo posteriormente un proceso de petrificación, que no es nuevo en la historia de la arquitectura clásica. Si exploramos estas obras, a lo largo del siglo XVI, en las ciudades castellanas, puede restituirse una cierta lógica en los cambios operados. Aunque la zapata de madera no desaparece, como se observa en la reformada plaza de Almagro; pronto, ésta comenzó a realizarse de piedra, bajo un dintel lignario, como en el claustro del monasterio de Lupiana (Guadalajara), erigido después de 1530, o en obras más tardías, como la del patio del palacio de los condes de Gómara, en Soria. Sin embargo, en muchos edificios levantados desde mediados de siglo, todo el conjunto se resuelve con fábrica de cantería. El patio de la casa de Lozoya en Segovia o el del palacio abulense de Núñez de Vela dan fe de ello. Paralelamente, los arquitectos exploran las posibilidades formales de este elemento, asociado al orden, que experimenta los cambios

21. NIETO, Víctor; MORALES, Alfredo J.; y CHECA, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1989, pp. 42-44.

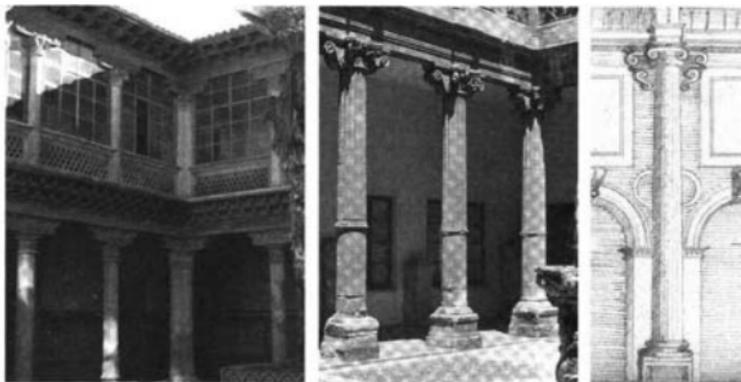


Fig. 13. Patio del palacio de D. Antonio Mendoza en Guadalajara (izq.).

Fig. 14. Patio del palacio de D. Francisco de Miranda en Burgos (centro).

Fig. 15. Manuscrito de Hernán Ruiz II, detalle fol. 97 (derecha).

propios de un estilo vigoroso. En este contexto, se producen variaciones sobre la posición de la zapata, que puede descender hasta el nivel del capitel, dando lugar a los modillones de volutas. Este caso puede apreciarse en el palacio del canónigo don Francisco de Miranda, en Burgos, construido hacia 1545 (fig. 14). En su patio, el orden corintio se acompaña por volutas parecidas a las de Cala.

En Andalucía, en el siglo XVI, en torno al centro granadino, donde la zapata de madera sobre columnas se empleó abundantemente, conservamos algún ejemplo petrificado, como el del patio de la Chancillería. En el Reino de Sevilla no detectamos esta solución, cuyos ecos sólo pueden rastrearse a través del uso de la ménsula de volutas, tal como se recoge en el manuscrito de Hernán Ruiz; quien, abandonando la obra serliana, explora toda una serie de soluciones, que utilizaba en sus edificios. En particular, habría que destacar dos diseños asociados al templo del Hospital de las Cinco Llagas. Uno de los proyectos no realizados sobre la iglesia nos muestra una sola nave con bóvedas sobre columnas gigantes adosadas de orden jónico (fig. 15)²². Sus capiteles, en la misión de soportar los entablamentos, se ven ayudados por ménsulas laterales, cuya forma es la de un nuevo capitel que se apoya en volutas. De este modo, asistimos a una aplicación de la ménsula que, en términos gramaticales, ilumina el sentido de la obra de Cala. El otro diseño, plasmado en la sacristía del Hospital de las Cinco Llagas, recoge la sección de una ménsula, formada por tres volutas, sobre las que se apoyan tres capiteles dóricos (fig. 8)²³. Las únicas diferencias, con respecto al ejemplar de Cala, residen en la posición de las

22. AA.VV.: *Libro de Arquitectura...op. cit.*, volumen facsímil, fol. 97.

23. *Ibíd.*, fol. 65.

hojas de palmeta y de las volutas, que se hallan debajo del collarino de los capiteles; mientras que en Cala, al existir un único capitel, aparecen junto a él, debajo de un ábaco compartido. En ambos dibujos, las volutas soportan capiteles completos, pero esta diferencia con respecto a Cala, puede justificarse por el hecho de que en la parroquia serrana, el soporte es exento y los elementos laterales, en ningún caso, soportan un entablamento con el rango del que sostiene los arcos de la iglesia.

III

Llegados a este punto habría que plantearse algunas cuestiones fundamentales. ¿Por qué los dos primeros soportes son pilares? y ¿por qué incorporan modillones? Hay una sola respuesta para ambas preguntas, puesto que dichas particularidades atienden a un mismo hecho. Todo lo que hemos podido aprender sobre los modillones nos lleva a la conclusión de que su presencia se justifica por la necesidad de soportar una estructura adintelada. En Cala, ésta no se conserva, pero existió. Si proyectamos una línea horizontal sobre los modillones, ésta cruzaría las tres naves, perpendicularmente, permitiendo la creación de un plano cubierto en el primer tramo de la iglesia. Ello sólo puede responder, como se ha apuntado²⁴, a la existencia de una tribuna, de un coro de madera (fig. 16), tal como los que aún se conservan en algunas iglesias de ascendencia mudéjar. La presencia de esta carga suplementaria, además, habría condicionado la elección del pilar. Al margen de que se buscara una solución más robusta, ésta trasciende a un mero gesto utilitario. Se podría haber optado por el mismo tipo en todos los soportes, en este caso, el pilar. Pero se prefirió guardar la diversidad, como un principio de ordenación para el sencillo espacio basilical del templo.

Sin duda alguna, tras la sustitución de los pilares medievales, se halla un auténtico proyecto arquitectónico, en el que se hace una lectura cuidada y rigurosa del edificio. Estas cuestiones nos llevan al asunto de la autoría y la cronología de la intervención. Después de un primer análisis de los soportes de la iglesia de Cala, podemos aceptar que su morfología atiende a los criterios de la tratadística renacentista, destacando la influencia de Sebastiano Serlio y, sobre todo, de Hernán Ruiz II. Tales referencias hacen improbable la hipótesis de una intervención neoclásica. Sobre todo, si tenemos en cuenta otros hechos: las obras neoclásicas realizadas en la Sierra de Huelva y, en particular, en la parroquia de Cala, atienden a otra estética y, fundamentalmente, son obras de albañilería; por otra parte, entre las intervenciones documentadas en el templo, en el siglo XVIII, incluyendo las producidas tras el terremoto de Lisboa, no se hace una sola mención a los soportes; finalmente, la obra de la capilla del Buen Fin, realizada entre 1708 y 1710, imposibilitaba la creación de un coro como el que asociamos a los pilares descritos, pues

24. Vid. nota nº 6.

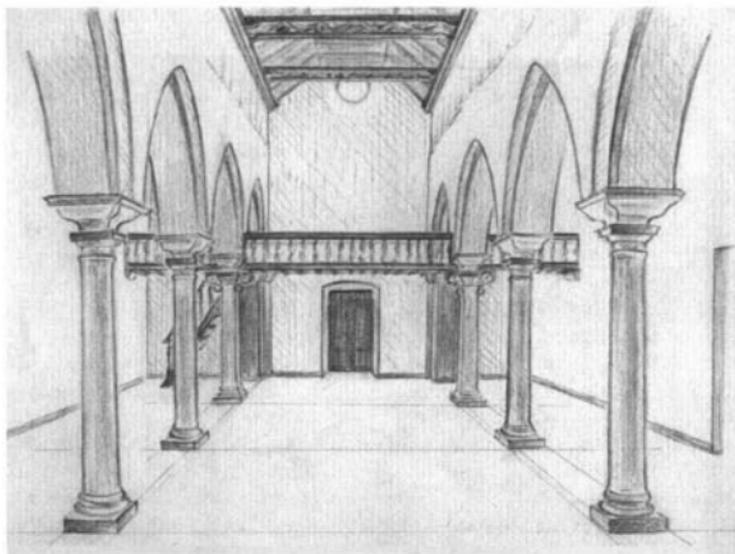


Fig. 16. Reconstrucción ideal de la iglesia de Cala (2ª mitad del siglo XVI- principios del siglo XVII). Dibujo: J. C. Rodríguez Estévez (abajo).

el arco de ingreso a la misma superaría ampliamente la altura de la estructura de madera (figs. 1 y 3)²⁵. Si el coro llegó al siglo XVIII, debió desmontarse con esta nueva obra; lo cual justificaría la realización de uno más pequeño, del que tenemos constancia por testimonios orales²⁶.

Defendiendo la naturaleza renacentista del proyecto, lo más lógico sería atribuir a la figura de Hernán Ruiz II su autoría. Siendo maestro de obras del Arzobispado de Sevilla, entre 1562 y 1569, este cargo le permitió firmar importantes proyectos en la sierra onubense y le facultaba para hacer una obra como la de Cala, para la cual había demostrado estar capacitado²⁷. En el contrato de la obra de la iglesia de Bornos, que firmó el 25 de octubre de 1559, se ilustra excepcionalmente la operación de sustitución de pilares por columnas, hoy desaparecidas²⁸.

25. REY DURÁN, Carmen: *op. cit.*, p. 146.

26. Hoy la iglesia de Cala no posee coro, pero sí lo tuvo hasta hace unos treinta años. Aún se conserva la escalera de caracol de hierro, que facilitaba el acceso a su tribuna, la cual posee una altura de 3,14 m.

27. MORALES, Alfredo J.: *Hernán Ruiz "el Joven"*. Madrid, 1996, pp. 57-86.

28. "fernand rruiz vezino de seulla maestro mayor de las obras de canteria de la sancta yglesia della otorgo que soy conuenido con el licenciado juan de ouando probisor e con el mayordomo mayor

La presencia del legado de Hernán Ruiz II en la iglesia de Cala parece un hecho. Sin embargo, ello pudo responder a una intervención protagonizada por un maestro posterior, vinculado con su herencia arquitectónica, que concibiera esta operación a finales del siglo XVI o –incluso– a principios del siglo XVII. El análisis de la piqueta nos hace pensar en una obra más tardía, sensible a las depuradas formas de la arquitectura escorialense y de la platería manierista de la época. Curiosamente, estos elementos, que sobrepasan los límites de la obra del maestro cordobés, no desbordan los de su manuscrito, ampliado con adiciones posteriores. Probablemente, la obra de Cala fue ejecutada por algún maestro, que tuvo acceso al famoso manuscrito, cuando se hacían las adiciones comentadas o poco después²⁹.

El 15 de junio de 1557, en Sevilla, *Diego de la Torre, albañil, como principal, Lorenzo Hernández y Antonio de Rioja, albañiles, como sus fiadores, se obligaron a ejecutar obras de su oficio en la iglesia de Cala*³⁰. Desconocemos el objeto de estas obras, las únicas documentadas durante el siglo XVI. Pero, pudieron tener relación con un posible mal estado de los soportes, la principal razón que justificaría su sustitución; una operación que, a pesar de su complejidad, se dio en otros edificios medievales de la Baja Andalucía, como la cercana parroquia de Hinojales, la de Santa María, en Sanlúcar la Mayor, o la de Santa María de la Blanca, en Sevilla. No obstante, el hecho de que se instalaran delicados soportes clásicos y se habilitara un coro alto, introduce nuevos elementos de valor. El espacio del edificio medieval se vio transfigurado por la leve presencia de unas columnas que permitían una mejor visibilidad de la Capilla Mayor, atendiendo a una liturgia que

de las fabricas deste arçobispado en tal manera que me obligo de hazer para la yglesia de la uilla de bornos de buena obra y asentar en ella quatro colunas conforme a las condiciones siguientes-

primero apuntale cada uno de los pilares con quatro puntales y quatro soleras de manera que el apuntalado quede fixo y firme sacando sus çanjas debaxo de las soleras donde estyben los puntales y los puntales queden tan altos que libremente se pueda asentar la basa colunas y capiteles y symaras que la yglesia le a de dar labradas-

saque los quatro pilares viejos y la piedra de los materiales y asiente las quatro colunas con sus vasas capiteles y simaras apretandolas con lo alto de los movimientos de los arcos con gijas y cal y arena-

dexando apuntalado quinze dias después de apretado quite los puntales y cierre las mesclas donde se quitaren reboque y lave todas las juntas e dexa la obra bien acabada firme y segura a vista de maestros que dello entiendan-

*y los marauedis que se concertare se vaya dando como fuere trabajando y el maestro los pidiere de manera que quando la obra este acabada rreste en poder del mayordomo la tercia quarta parte de los dineros en que se concertare- Se ajustó en 40 ducados. Vid. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Notas para la Historia del Arte, desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929, pp. 132-133.*

29. Desgraciadamente, no podemos restituir con precisión el itinerario seguido por el manuscrito a la muerte de su autor. Por tanto, carecemos de datos que puedan esclarecer la posible relación del manuscrito con la intervención de Cala. Sobre la autoría de esta obra y su peripecia posterior, vid. ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Carmen: “La traducción de Vitruvio y otras cuestiones”, AA. VV., *Libro de... op.cit.* Vol. de estudios, pp. 84-95.

30. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía VI (Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla)*. Sevilla, Laboratorio de Arte, 1933, p. 37.

comenzaba a abrirse, haciendo más accesible la Eucaristía, tal como se formulara, definitivamente, a partir del Concilio de Trento (1545-1563). Por otra parte, independientemente de que ya existiera, la instalación de un coro alto, podría estar relacionado con la necesidad de liberar toda la superficie posible para uso de los feligreses. El último cuarto del siglo XV había sido muy positivo para la comarca. La paz firmada con Portugal en 1479 y la estabilidad proporcionada por los Reyes Católicos trajeron un tiempo de prosperidad. El padrón de 1485 concede a Cala 250 vecinos, unos 1.200 habitantes. En las décadas siguientes se produjo un marcado retroceso. Pero en la segunda mitad del siglo XVI, la población comenzó a recuperarse, apoyándose en actividades como la industria del vidrio; disfrutando de la prosperidad que, en general, conoció Castilla.³¹

Durante el siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII, la iglesia recibió nuevos programas artísticos, que introdujeron gradualmente los temas y las formas del Renacimiento, como ilustra la creación de dos retablos para la Capilla Mayor, uno mural y el otro de pinturas sobre tabla, en apenas un par de décadas³². Este proceso halla su más firme expresión en la instalación de los soportes dóricos, que permitió una profunda renovación del espacio medieval del templo, ampliando su capacidad y favoreciendo su adecuación a los nuevos usos litúrgicos.

31. REY DURÁN, Carmen: *op. cit.*, pp. 47-61.

32. AA. VV.: *Restauración de los retablos mayores de la Iglesia Parroquial de Santa Magdalena de Cala (Huelva)*, Sevilla, 2003.