

## Traza y proceso constructivo de la capilla de la Jura de Jerez de la Frontera

Gregorio Manuel Mora Vicente  
José María Guerrero Vega

Erraron algunos homes muy malamente creyendo que quando muere el cuerpo del home que muere otrosi el alma con el et que todo se perdia en vno... (R.A.H. 1807. Primera Partida, Preámbulo de Título XIII).

Con esta reflexión da comienzo el título sobre sepulturas en la Primera Partida de Alfonso X. Para las ciudades recién conquistadas estas leyes suponían la aceptación de los enterramientos intramuros, que junto a las parroquias se convirtieron en parte del paisaje urbano desde mediados del siglo XIII. El texto también legisla la instalación de tumbas en los templos, práctica que se extenderá entre las clases elevadas como herramienta de distinción y prestigio. Estos promotores, de nivel económico y cultural elevado, contribuyeron a dar forma a la arquitectura española bajomedieval, confirniéndole su genuino carácter ecléctico (Yarza Luaces 1988). Así lo demuestra el ejemplo aquí presentado, la capilla de la Jura de la iglesia de San Juan de los Caballeros de Jerez de la Frontera,<sup>1</sup> en la que se dan cita detalles constructivos mudéjares y góticos propios de la zona en un modelo de *qubba* cubierto con bóveda nervada. De ella se presentan aspectos sobre su traza documentados durante los trabajos de investigación desarrollados en el marco de su rehabilitación arquitectónica.<sup>2</sup>

La ciudad, definitivamente incorporada a la corona de Castilla por el propio rey Alfonso en 1264, organizó su caserío en seis collaciones centradas por otras tantas iglesias. Entre estas se encontraba la dedicada

a San Juan, cuyo cementerio adyacente aparece mencionado en el *Libro de Repartimiento* (González Jiménez y González Gómez 1980, 105). Lo normal es que en momento tan temprano se reutilizase un edificio musulmán, situación que quizás explique el esvía en planta entre buque y presbiterio. La tradición ha situado en la parroquia un hecho legendario por el cual los caballeros jerezanos firmaron una misiva destinada a Sancho IV solicitando su auxilio en el asedio musulmán de la ciudad de 1285. Las fuentes que lo narran, Rallón ([c1660] 2003, 133) y Mesa Xinete ([1754] 1888, 144) entre otros, no señalan el lugar del templo en el que se produjo, aunque se ha ubicado en la capilla conocida como de la Jura.<sup>3</sup>

La planta del edificio se caracteriza por un marcado esvía entre buque —de una nave y dos espacios diferenciados— y la cabecera (figura 1). Esta última se configura con un ábside poligonal de siete lados, un tramo de transición y dos más de bóvedas de crucería con espinazo, todo de cantería. Junto con esta unos paños de fábrica de ladrillo y dos ventanas cegadas localizadas en los muros de la nave pertenecerían a la primera fase constructiva del templo cristiano (Angulo Íñiguez 1932, 71; López Vargas-Machuca 2014, 68). La evolución constructiva del edificio pasó por la amortización de parte de los muros de la nave, el cierre de los dos tramos con sendas bóvedas de tradición tardogótica y renacentista, la construcción de una imponente torre-fachada y la ocupación del entorno por medio de capillas. Habría que tener en cuenta que, en lo fundamental, su actual imagen se debe a los traba-

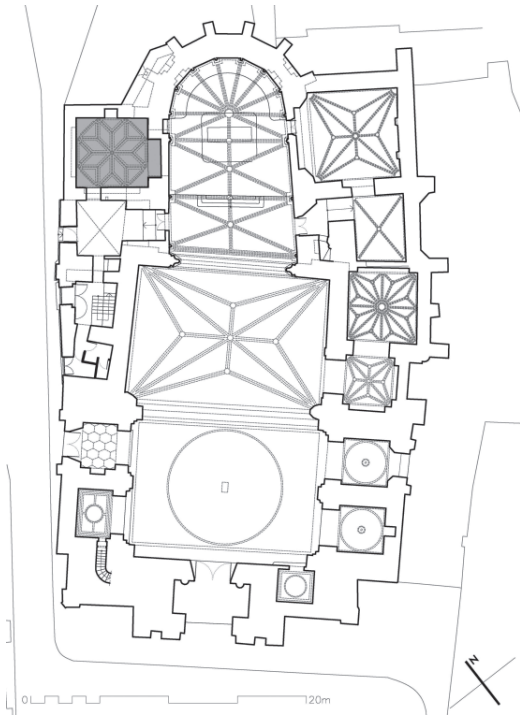


Figura 1  
Planta general de la iglesia y situación de la capilla (Dibujo de los autores)

jos de restauración que a finales del siglo XIX dirigió el arquitecto José Esteve y López. Como consecuencia de esta actuación la Jura perdió la comunicación original con el presbiterio y fue integrada en la casa rectoral anexa, sirviendo como vivienda y almacén (Álvarez Luna, Guerrero Vega y Romero Bejarano 2003: 105-113).

La capilla de la Jura se adosa al presbiterio de la iglesia en el lado del Evangelio. Su planta cuadrada ocupa la superficie entre dos contrafuertes de la cabecera desde los que se formaron los muros de cierre. Se cubre con una bóveda octogonal estrellada de nervadura gótica, realizándose la transición mediante trompas de arista viva en los ángulos. Su fundador fue el jurado Andrés Martínez Tocino que la concibió como panteón familiar. Sabemos que a mediados del XVII seguía perteneciendo a este linaje bajo la advocación de Santa Catalina (Rallón [c1660] 2003, 133). Aunque la fecha de construcción, 1404, había sido

aportada por Sancho de Sopranis (1934: 5), la publicación del testamento original, recuperado de un traslado hecho en el siglo XVIII, permitió identificar correctamente a su fundador, conocer a los artífices de la obra y su coste.

... y devemos a Fernan Garzia Albañi, hijo de fernan G<sup>o</sup>. Albañi é a Diego frnz (Fernández) Albañi su sobrino cinco mill e seiscientos e sinquenta maravedis desta moneda usual, que fincaron por pagar de los diez e nueve mill maravedis por que con ellos me combine, que hisiesen la Capilla que yo fago en la Iglesia de San Juan desta Ciudad... (Jácome González y Antón Portillo 2007, 187)

En gran medida el oratorio mantenía sus elementos originales, aunque eran evidentes grietas, erosiones, pérdidas de volumen en sus molduras y cegamientos de sus arcos. Había perdido la comunicación

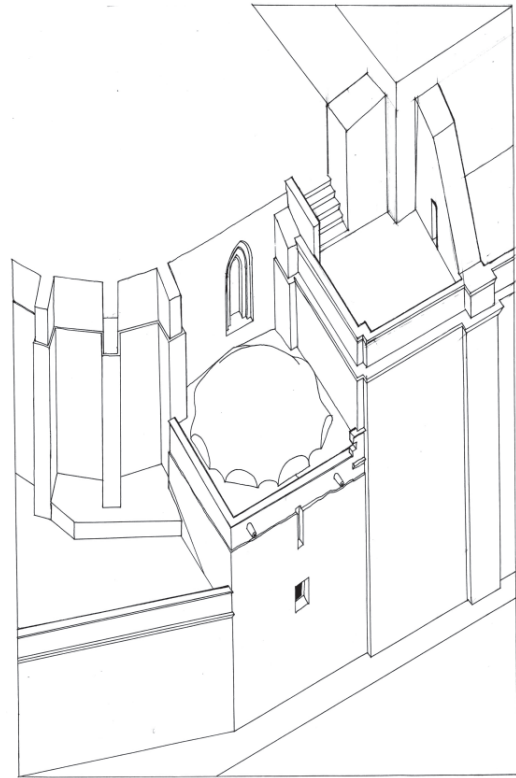


Figura 2  
Axonometría exterior (Dibujo de Francisco Pinto Puerto)

original con la iglesia, sufrido la apertura de un nuevo acceso de comunicación y se había recalzado la cimentación. Todas estas operaciones debieron producirse en la restauración del XIX, con el objetivo de recuperar este ámbito y consolidar una estructura muy debilitada por recibir los empujes de las bóvedas del primer tramo de la nave y el desplome del muro de la cabecera (figura 2). Sin embargo, la falta de presupuesto hizo que se abandonasen los trabajos y el oratorio quedó incorporado a la casa rectoral.

Se ha pretendido analizar la fábrica y conocer la lógica del espacio medieval, haciendo hincapié sobre

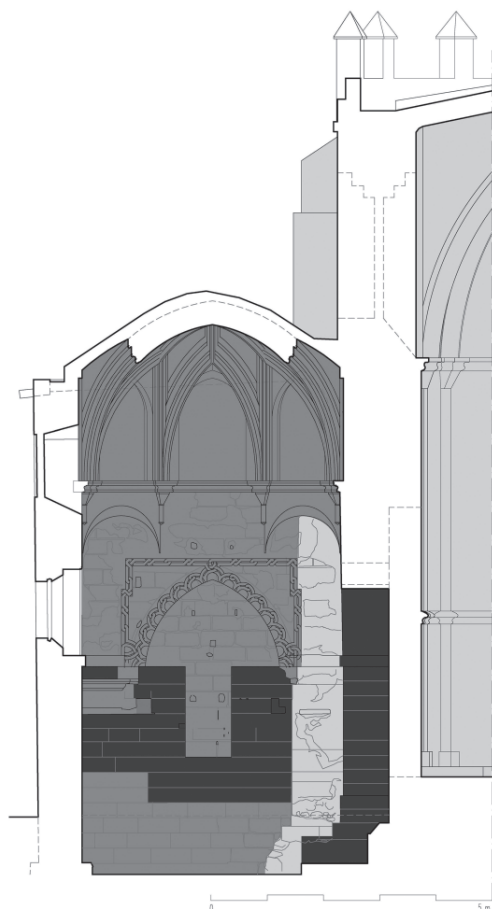


Figura 3  
Sección transversal con identificación de fases constructivas (Dibujo de los autores)

algunos interrogantes como la datación de su bóveda, que se ha considerado una obra posterior al primer diseño. Se determinaron las relaciones estratigráficas entre los elementos de la capilla, identificándose sus materiales, tipos de aparejo y diferenciando tres fases constructivas (figura 3). Los resultados obtenidos nos acercan al proyecto de Martínez Tocino, que tendría entre sus partes la compra del suelo, el pago por su traza, construcción, decoración y provisión del ajuar necesario para la liturgia. Por lo tanto, se trata de un plan que solo puede permitirse un personaje distinguido económica y culturalmente.

El primer problema que debió solucionarse sería el emplazamiento de la capilla. Como vimos desde la edición de las Partidas se aceptaba el enterramiento de notables en las iglesias, lo que llevó a jerarquizar su interior. Esta situación trajo ventajas e inconvenientes a las parroquias, los enterramientos suponían una fuente de ingresos inmediata pero su multiplicación entorpecía el desarrollo del culto. El interés de los nuevos promotores por conseguir piezas exclusivas llevó a la aparición de capillas funerarias *ad hoc* (Bango Torviso 1992: 124); la de los Tocino se formó siguiendo este protocolo.

La familia tuvo que hacerse con una porción de terreno, que formaba parte del cementerio, contiguo al presbiterio de la iglesia. La superficie quedó determinada por la distancia entre los contrafuertes exteriores —aproximadamente cinco metros—, repitiéndose la medida en las dos direcciones. Determinada la planta se inició la construcción de los paramentos; al apoyarse sobre cabecera y estribos, la capilla contaba con un lado completamente edificado (S-E) y con otros dos en parte, lo que daría confianza a sus constructores y permitía un ahorro de material (figura 4). Para crear un espacio de trabajo adecuado la primera medida sería la apertura de un hueco en el muro de la cabecera por el que se accedería a la sala durante su ejecución y posteriormente. No hemos podido documentar su forma ya que fue sustituido en la restauración del XIX, aunque debió repetir el esquema apuntado de los otros lados.

Para la cimentación de los muros nuevos se abrieron zanjas corridas de 1,50 m de anchura, que arrasan los enterramientos exteriores.<sup>4</sup> La fábrica se dispone sobre un firme de hormigón a plomo, sin zapata intermedia. Cuenta con 0,90 m de anchura y está confeccionada mediante dos hojas externas de sillares de calcarenita local dispuestos a soga, y nú-



Figura 4  
Imagen interior del ángulo noreste

cleo interior de mampostería. En comparación con el muro del presbiterio ambas fábricas coinciden en modo de ejecución y material, aunque con alguna diferencia metrológica y de asiento. La cabecera de la iglesia también se ejecuta mediante zapata corrida, aunque bastante más profunda que la de la capilla. La base del paramento parte de un firme de mampostería trabado con cal y apisonado directamente sobre sus paredes. En cuanto a la piedra llama la atención la diferencia de altura entre los sillares, más alto en la cabecera (0,34 m) que en el oratorio (0,30 m).

Sobre la estructura vertical puede aportarse algún dato más. Exteriormente los paramentos se disponían planos, rompiéndose esta monotonía por una pequeña saetera de herradura que dotaba de luz natural a la capilla. Esa austeridad contrastaba con la imagen interior, donde los alzados aparecían moldurados mediante cornisas, arcos ciegos y los nervios abocela-

dos que componen la bóveda (figura 5). Estos elementos se completarían con una rica decoración de la que se ha recuperado las pinturas murales de su cubierta. En estos detalles es donde más claramente se aprecia la mezcla de los estilos gótico y mudéjar. Los cuatro muros estaban compartimentados por dos líneas de cornisa, la superior servía de base a la bóveda ochavada y la más baja de imposta a los arcos apuntados. Entre estos arcos destaca el situado en el flanco noreste que serviría como altar del oratorio. Su diseño, con motivos de lacería y arquillos entrecruzados, entronca con la tradición mudéjar de la ciudad. Así puede documentarse en el arco de acceso de la capilla del Cristo de las Aguas de San Dionisio, donde las imágenes antes de su restauración muestran la misma forma de conexión entre la lacería que recorre el alfiz y la rosca del arco (Esteve Guerrero 1933, 107; Álvarez, Guerrero y Romero 2003, 260).

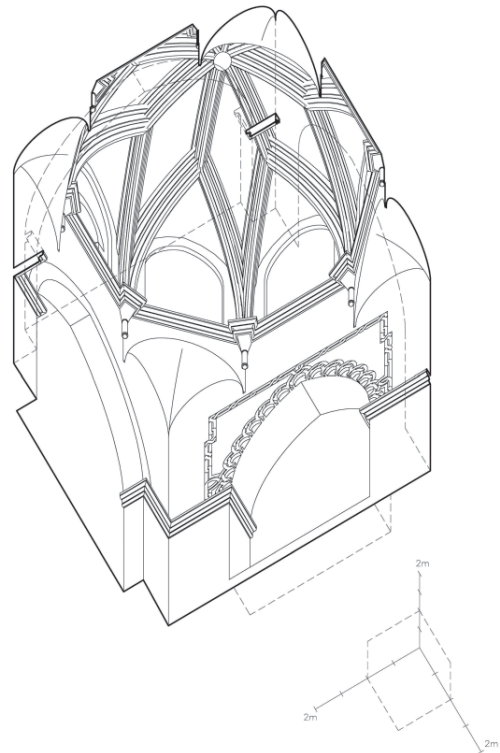


Figura 5  
Perspectiva militar cenital del interior (Dibujo de los autores)

La transición de la planta cuadrada a la octogonal se realiza por medio de cuatro trompas de arista situadas en los ángulos de la capilla. Para suavizar la conexión con el muro se sitúan medias columnas con capiteles tronco-cónicos tallados con decoración vegetal. Aparte de marcar el cambio de planta de la sala las trompas introducen el ladrillo entre los materiales de construcción, uso que se generaliza en los elementos de la bóveda. Apoyada en las trompas y los capiteles se dispone la segunda cornisa de perfil idéntico a la inferior, que recorre el perímetro ochavado de la capilla y sirve de base al arranque de los nervios de la bóveda. Durante la investigación se han registrado numerosas marcas de cantero que ofrecen información sobre el proceso constructivo. La diferencia entre las que aparecen en el muro de cabecera y las del oratorio, quedan justificadas por la diferencia cronológica entre ambas fases. Las esgrafiadas en los sillares de la capilla se disponen a lo largo de todo el alzado, y la repetición de modelos por encima de la cornisa superior nos indicaría que la bóveda formó parte del proyecto original.

En cada uno de los laterales de esta se dispone un arco formero ligeramente apuntado que sobresale del plano de fondo. La parte inferior de estos arcos se ejecutó con sillería de piedra, mientras que a partir de la línea de imposta se utilizó el ladrillo, diferencia de material que no sería perceptible ya que quedarían ocultas por el revestimiento. Los fondos interiores de estos arcos, tanto los ochavados como los coincidentes con los muros principales, se macizan con sillería de piedra, a excepción del que corresponde al muro de la iglesia donde es precisamente este el que sirve de fondo. En el interior de los ochavos, esto es en el hueco existente entre los muros exteriores y los interiores de los rincones, se ha constatado un relleno de tierra que ayudaría a contrarrestar los empujes horizontales.

El arranque de los nervios se produce en dos puntos distintos, y en la zona más baja de cada uno de ellos se intersecta con el lateral de los arcos formeros y con el otro nervio adyacente. Sabemos que para la talla de estas intersecciones no es necesario ningún dibujo que anticipe su geometría. Bastará con trazar en cada una de las caras horizontales de los sillares el contorno correspondiente a esa sección y el cantero tallaría la piedra enlazando los perfiles superior e inferior (Rabasa 2000, 100). En el perfil completo de este elemento, se suceden planos verticales y otros cóncavos con boceles hasta un remate plano en la



Figura 6  
Enjarje

cara inferior. Se ha podido comprobar que los enjarjes, formados por las cuatro primeras hiladas de estos nervios, se resuelven con unas piezas que engloban además de estos los laterales de los arcos formeros (figura 6). Hasta este punto la construcción de los muros y nervios se realizaría a la vez, ilustrando la característica separación entre forma y función en la arquitectura gótica.

Pero sin duda, una vez alcanzada la cota superior de la cornisa que sirve de imposta a la bóveda era necesario definir la geometría de estos nervios y su alzado. La huella de esta operación la encontramos en la cara superior de la cornisa delante del arranque de los nervios. Sobre esta superficie se aprecian tres incisiones que marcan tres direcciones convergentes. La primera de ellos corresponde al eje de la pieza y las otras dos a los de los nervios. Más allá de servir como una ayuda para el replanteo de situación de las piezas, consideramos que podrían tratarse de parte de la monte para la traza de la bóveda. El plano donde encontramos esas incisiones sería, por tanto, el utili-

zado para trazar las líneas que definirían en planta la disposición de los nervios y en la que mediante recursos geométricos se establecería de manera esquemática la elevación de estos.

Cuando Rodrigo Gil de Hontañón describe el trazado en planta de una bóveda de crucería indica que se realizaría sobre un entarimado de madera «cuajado de fuertes tablonos que en ellos se pueda trazar, delinear y montar toda la crucería ni más ni lo que se ve en la planta» (García, [1681] 1990: 25). La altura que indica como adecuada para la colocación de este plano de apoyo sería la que alcanzarían los enjarjes, es decir, por encima del plano de arranque. Esta opción, permitiría en bóvedas de mayor tamaño la disminución de las luces, el tamaño de las cimbras y poder salvar además el avance de los enjarjes que podría obstaculizar la colocación de estas últimas (Rabasa, 2000: 131). Sin embargo en la bóveda que estamos tratando pensamos que bastaría con un único plano de apoyo coincidente con la cara superior de la cornisa. La importancia de este elemento de apoyo habría que ponerla en relación con la entidad y complejidad del conjunto de cimbras necesarias para la construcción de este tipo de bóvedas

Los nervios de la bóveda, de la misma piedra calcareña utilizada en los muros, se forman con dovelas de arcos circulares, todas con aproximadamente la misma longitud. Es significativo como la unión de los dos nervios que proceden cada uno de los arranques y el que descende de la clave no se resuelve mediante una pieza especial o crucero (figura 7). La confluencia de las tres piezas se realiza como un encuentro simple marcado por la línea que marca el eje del intradós. Si consideramos que la sección, idéntica en todos los nervios, se dispone de manera perpendicular al eje del intradós, y que los centros utilizados para trazar los nervios se encuentran en posiciones distintas se concluye que la intersección en este punto es compleja. No bastaría aquí con tallar en una única pieza desde los extremos continuando la parte correspondiente a cada nervio con su dirección. Si lo hiciéramos así no habría continuidad entre las distintas molduras que componen el perfil de los nervios. Por tanto, a falta de una clave, sería necesario realizar lo que podríamos llamar una «talla de transición», para poder mantener la continuidad en este encuentro. En este caso la precariedad de esta unión se solventa con mortero de cal y arena enlazando los perfiles de las piezas



Figura 7  
Encuentro nervios

de piedra, lo que sitúa esta construcción en un momento de experimentación formal y constructiva característico de esta primera parte del s. XV. La falta de recursos técnicos y de destreza en la labra de la piedra se solventarían con soluciones experimentales más accesibles.

La clave central no sobresale del intradós de los nervios y en su cara inferior aparece un revestimiento liso con un rótulo (REEDIFICO ESTA CAPILLA EL M<sup>o</sup> MA...). A pesar de lo indicado, el alcance de esta reedificación sería más limitado que lo que trasmite y no implicaría una sustitución completa de la bóveda. El revestimiento donde se halla el esgrafiado se colocó por encima de una jabelga de tono anaranjado cuyos restos se han localizado en los nervios y cornisas por debajo de la decoración. Teniendo en cuenta el carácter funerario de la capilla, posiblemente la clave dispusiera de un orificio central del que suspender otra de madera alusiva a la familia, que posiblemente eliminada en fecha incierta.

La plementería está formada por una hoja de ladrillo con módulo de  $30 \times 15 \times 5$  cm, dispuestos a soga. En los sectores bajos, de planta triangular, los ladrillos se colocaron en la dirección paralela al eje de la bóveda, mientras que en los sectores centrales de planta romboidal se disponen en formación circular. Se ha podido comprobar también como la plementería apoya directamente sobre la cara exterior de los nervios constituyendo un casquete continuo que mejora la estabilidad del conjunto. En los puntos de encuentro entre los nervios y para evitar la aparición de una línea de inflexión en la plementería, se dispuso sobre estos un recocado de ladrillo y mortero que disminuye conforme nos alejamos de ese punto. Por encima de la plementería la cubierta se resuelve con una azotea de ladrillo cuya forma se adapta a la superficie interior, disponiéndose en las zonas bajas un reducido relleno de cal aligerada. No debemos descartar, sin embargo, alguna intervención que modificara la azotea, teniendo en cuenta la discontinuidad que se observa en la parte superior de los muros de la capilla donde se desmontó la sillería de piedra y se substituyó por fábrica de ladrillo.

En algún momento relacionado con el uso como vivienda se abrió una ventana rompiendo el muro de fondo del arcosolio de fachada. Se cegó la ventana original, que arrancararía inicialmente sobre la cornisa superior pero fue ampliada. Interiormente conserva todos sus perfiles: las mochetas en forma de derrame y su capitalizado cónico. Al exterior se encuentra muy deteriorada, pero aún se aprecia con claridad el alfiz que la enmarca. El reducido tamaño del hueco de iluminación serviría para resaltar la presencia de la bóveda.

Un rasgo que caracteriza a la traza de cantería es la previsión del resultado, poniendo en práctica determinados recursos técnicos para definir de forma previa los distintos elementos de la bóveda antes de su montaje. El dibujo y la geometría serían las herramientas indispensables para poder controlar formalmente el proceso. Sabemos que en la construcción de las bóvedas de crucería se hacía uso de moneas para tomar los datos necesarios en la labra de las dovelas y en la elaboración de las cimbras. En la realización de estos trazados debía primar la sencillez, requiriéndose solamente la planta y la elevación de los nervios. En palabras de Francisco Pinto (2006, 267), «el método gráfico consiste en obtener cada elemento en verdadera magnitud mediante una serie de mecanismos geométricos muy elementales pero altamente

sintéticos y abstractos». Es importante destacar también el carácter esquemático del trazado ya que tanto en la planta como en los alzados bastaría con la representación de la línea central de cada nervio (Rabasa 2000, 121).

Se ha tratado de recorrer el camino inverso y a partir del análisis de la bóveda tratar de deducir cuáles fueron los procesos gráficos utilizados en su diseño. Para ello se partió de una toma de datos métricos con estación total láser, obteniéndose una referencia dimensional de los puntos más significativos. Para cada uno se determinaron sus tres coordenadas en el espacio, obteniéndose con una precisión razonable la geometría de las líneas que definen el eje del intradós de cada uno de los nervios. Si reproducimos el resultado de la toma de datos, y lo comparamos con el esquema teórico propuesto para esta planta octogonal, comprobamos que ambos se ajustan razonablemente bien. Hay que tener en cuenta que tanto el muro de la iglesia como la propia capilla han sufrido un considerable desplome hacia la calle. Dadas las condiciones en las que ha estado trabajando la estructura, las variaciones se pueden interpretar como movimientos habituales en este tipo de edificios, pero también como leves errores de replanteo durante su construcción. En ambos casos, el nivel de tolerancia lo consideramos más que aceptable y nos ofrece una información inestimable sobre la calidad en el trazado y el rigor de la ejecución de esta obra.

La traza partiría de la planta cuadrada de la capilla, a la cual se añadiría otro cuadrado de las mismas dimensiones girado  $45^\circ$ . Se obtendría así un octógono que corresponde a la planta por encima de las trompas (figura 8). Para el trazado de la estrella que forman los nervios, desde cada vértice se trazan dos rectas que enlazarían con los dos vértices situados a ambos lados del opuesto. A partir de aquí se unen los puntos más cercanos a los extremos donde cruzan estas líneas con sus opuestos, cruzándose en la clave polar. Pero como se ha visto los nervios nacen en los arranques diferenciados, es decir separados de los paramentos y entre sí una cierta distancia. Pensamos que esta separación la proporciona la circunferencia inscrita en la planta octogonal, definiendo en sus cruces con las líneas de los nervios sus puntos de arranque.

Definido así el trazado base, sería necesario determinar el de los arcos que componen los nervios, de los que contamos con dos tipos: los que forman las puntas de la estrella hacia los vértices del octógono,

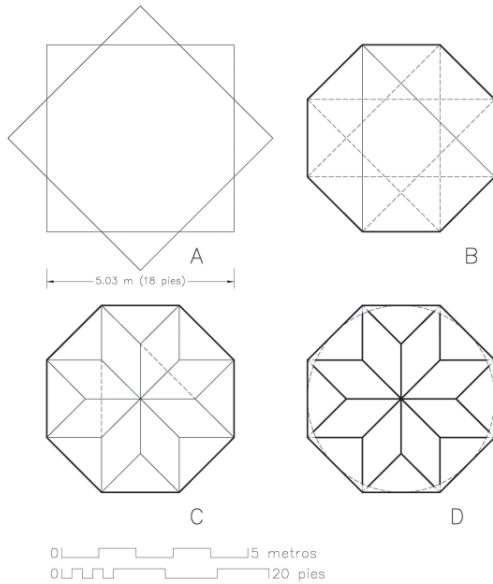


Figura 8  
Propuesta de generación de la traza de la bóveda (Dibujo de los autores)

y los surgen de la clave polar. La toma de datos puso de manifiesto que ambos tienen radios muy parecidos con un valor medio de 2,72 m. Las variaciones en las medidas se podrían explicar por el desplazamiento que ha sufrido la bóveda por los empujes del ábside. De hecho las deformaciones se han concentrado en las nervaduras que apoyan en este muro. Los dos nervios que arrancan de él y se disponen en dirección perpendicular han llegado a descender unos 3 cm en el encuentro con los otros nervios, mientras que en el nervio central el desplazamiento se ha repartido en las juntas de las dovelas. Tras estas consideraciones iniciales estimamos que los radios utilizados para el trazado de todos los nervios sería el mismo, pudiéndose obtener el baivel con el que se trazan los lechos de cada una de las dovelas.

Para la obtención de estas medidas se debería seguir un procedimiento sencillo partiendo del trazado en planta previo (figura 9). Estas operaciones deberían poder ser delineadas dentro de la capilla, lo que facilitaría su montaje. El radio de los nervios sería el mismo que la circunferencia en la que se inserta el octógono de la planta. Una vez definida en el plano

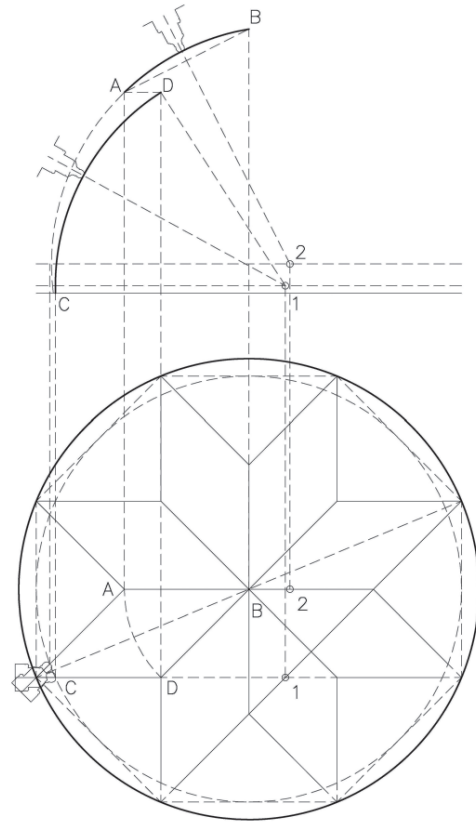


Figura 9  
Propuesta de traza de los nervios de la bóveda (Dibujo de los autores)

de apoyo la dirección de cada arco y los puntos de intersección, se trazarían en primer lugar los nervios correspondientes a los arranques desde los vértices (CD). El centro de los mismos, con ese radio, se situará en la intersección entre la prolongación del nervio correspondiente y la del siguiente con el que no se cruza (1). Habría que señalar que la posición del centro geométrico se sitúa unos 8 cm por encima del plano base. El trazado del radio en su intersección con su línea de proyección de la planta proporcionaría la altura del punto de cruce de los nervios externos e internos (D).

El centro para el trazado de los nervios centrales (2) se sitúa 34 cm por encima del plano de apoyo y además en una posición no relacionada de forma in-



mediata con la planta. Esto nos ha llevado a pensar que el centro no es el punto de partida sino más bien el resultado después de trazar una circunferencia con el radio dado que pase por el punto de cruce anteriormente calculado (A) y por un punto cercano a la proyección de los arranques (C). De esta manera también se obtiene la altura de la clave de la bóveda al cruzarse la referida circunferencia y el eje de la capilla (B). Otra posibilidad es que se determinara en primer lugar la altura de la clave y con el mismo radio actuar por tanteos hasta situar correctamente el centro de este arco. Sabemos que en el procedimiento para el trazado de una bóveda de crucería con terceletes contenido en el tratado de Hernán Ruiz la determinación del arco formero se realiza por sucesivas aproximaciones (Rabasa 2000, 127-128). En cualquier caso, determinada la altura de la clave —la relación entre la altura de la clave y el radio del octógono es muy cercana a 2:3— y partiendo del punto de cruce no sería necesario más que colocar la cimbra con el radio adecuado uniendo ambos puntos.

Finalizada la construcción de la capilla su fábrica recibió un importante programa decorativo, del que se ha conservado parte de su pintura mural. Estos

ejemplos se distribuyen en el perfil superior de los muros, con algunas policromías sobre las trompas y cornisa superior, y desarrollo en la bóveda. Entre los detalles que enmarcan la composición cabe indicar la ornamentación de los arcos formeros con líneas rojas de lacería, y cadenas de cuadrados girados en la cara inferior de los nervios; aunque los ejemplos de mayor calidad se sitúan en los plenarios, donde se repiten dos motivos decorativos según el perfil geométrico del paño. En los triangulares, se representa una decoración de tallos vegetales entrelazados de hojas lanceoladas y palminervias de color rojo sobre fondo azulado. Respecto a los romboidales, cuyos vértices coinciden en la clave central, la composición está centrada por un tondo lobulado con león rampante pintado en rojo sobre un fondo ocre. Acompañan este esquema dos enjutas arriba y abajo, que repiten el motivo florar descrito. Los restos conservados, que en algunos casos abarcan paños completos, son más que suficientes para deducir cómo sería la imagen completa del conjunto. Su calidad les otorga un valor excepcional y suman en la escueta nómina de los conservados en la ciudad de Jerez (figura 10).

Sobre el significado de esta decoración surgen algunas dudas. Los temas florales, de entrelazo y geométricos están presentes en la mayoría de los ejemplos de pintura parietal española de los siglos XIV y XV, consolidados por tradición mudéjar; más interesante es la aparición del león rampante. Al tratarse de una capilla funeraria que pretende ensalzar la memoria de sus patronos lo usual es que formase parte de su blasón. Sin embargo apenas contamos con referencias de Don Andrés Martínez Tocino ni tenemos conocimiento de su escudo, y las pocas noticias sobre su vida, amén de los datos que señala en su testamento, se reducen a que era Jurado de la ciudad.

No obstante la iconografía no pasa desapercibida; leones rampantes aparecen en el escudo de varias familias de la época (los Tenorio, los Silva), y por supuesto estaban presente en las obras financiadas por la monarquía. Dado el carácter de realengo de la nobleza jerezana y en el marco de inestabilidad que supuso el tránsito entre las casas de Borgoña y Trastámara, pensamos que quizás el mensaje transmitido por Martínez Tocino fuese el de su lealtad al Rey, dedicación que posiblemente cultivó toda su vida. En este sentido, los decoradores de la capilla no tuvieron complicado buscar símbolos que manifestasen esta



Figura 10  
Detalle de la bóveda



Figura 11  
Moneda de cuatro maravedís de Pedro I, reverso (Sevilla c1350-1369). Inscripción *PETRUS DEI GRATIA REX LEONIS*

fidelidad, aparecían de manera corriente en las monedas de curso entre los siglos XIV y XV; monedas que desde Fernando III a Enrique III (†1406) repetían un mensaje de legitimidad alrededor de un círculo lobulado: un castillo en el anverso y un león rampante en el reverso (figura 11).

La insistencia por parte de la historiografía tradicional en señalar el carácter hispanomusulmán de todas las bóvedas de crucería estrelladas construidas en la península en cuyo diseño interviene el octógono, incluyendo los numerosos ejemplos tardogóticos, ya fue rebatida por Javier Gómez Martínez (1998, 76). Este autor identifica los mismos procedimientos basados en la manipulación del cuadrado y del círculo en el contexto europeo, alejado de una posible influencia islámica. «La base geométrica es siempre la misma, la Geometría es una, independientemente de que fuera aplicada por musulmanes o cristianos» (Gómez Martínez 1998, 82). Los límites de esta continuidad los podemos situar incluso en momentos más alejados alcanzando hasta la arquitectura clásica donde encontramos ejemplos como el espléndido mosaico que decora una de las estancias de la villa romana del Ruedo en Almedinilla (Córdoba), con un diseño idéntico al utilizado en la traza de nuestra capilla.

## NOTAS

1. Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto de Plan Nacional I+D+i, «Un modelo digital de información para el conocimiento y la gestión de bienes inmuebles del patrimonio cultural» (ref. HAR2012-34571), dirigido por Francisco Pinto Puerto
2. El proyecto de intervención ha sido redactado por los arquitectos Francisco Pinto Puerto y José María Guerrero Vega, promovido por la Hermandad de la Vera-Cruz y financiado por el Ayuntamiento de la ciudad. Se ha contado con la colaboración de Gregorio Mora Vicente (arqueología), Juan Manuel Guijo (antropología), Agustín Pina Calle (restauración de pinturas murales) y Víctor Compañ Cardiel (análisis estructural), y su ejecución se ha realizado mediante un convenio de Contrato de investigación 68/83 de la Fundación de la Investigación de la Universidad de Sevilla (PRJ201402341).
3. «San Juan de los Caballeros». El Guadalete, 4 de septiembre de 1890
4. Durante la excavación de la cimentación del muro N-E pudieron recogerse restos de once individuos vertidos sin orden entre el material de relleno de la zanja.

## LISTA DE REFERENCIAS

- Álvarez Luna, Ángeles; J. M<sup>a</sup> Guerrero Vega y M. Romero Bejarano. 2003. *La intervención en el patrimonio. El caso de las iglesias jerezana (1850-2000)*. Jerez: Ayuntamiento de Jerez.
- Angulo Iñiguez, Diego. 1932. *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Bango Torviso, Isidro G. 1992. «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 4: 93-132.
- García, Simón [1681]. *Compendio de arquitectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano, con algunas demostraciones de geometría*. (facs. Ed. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1990).
- Gómez Martínez, Javier. 1998. *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- González Jiménez, Manuel y A. González Gómez. 1980. *El Libro de Repartimiento de Jerez de la Frontera. Estudio y edición*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.
- Jácome González, José y J. Antón Portillo. 2007. «La capilla 'de la Jura', de San Juan de los Caballeros, de Jerez de la Frontera: Entre la épica y la realidad histórica». *Revista de Historia de Jerez*, 13: 183-212.

- López Vargas-Machuca, Fernando. 2014. «Entre la tradición castellana y la herencia Andalusí. La arquitectura religiosa en Jerez de la Frontera desde la conquista cristiana hasta la irrupción del tardogótico (1264-1464)». En *Limnes Fidei, 750 años de Cristianismo en Jerez*, 65-99. Jerez: Diócesis de Asidonia-Jerez.
- Mesa Xinete, Francisco [1754] 1888. *Historia sagrada y política de la muy noble y muy leal ciudad de Tarteso, Turdeto, Asta Regia, Asido cesariana, Asidonia, Gera, Jerez Sidonia, hoy Jerez de la Frontera*. Jerez: Imprenta de Melchor García.
- Pinto Puerto, Francisco. 2006. «Fábrica y forma del templo gótico». En *La Catedral Gótica de Sevilla*, 209-295. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Rabasa Díaz, Enrique. 2000. *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Rallón, Estéban. [c1660] 2003. *Historia de la ciudad de Xerez de la Frontera y de los reyes que la dominaron desde su primera fundación. Vol. IV*. Jerez: Universidad de Cádiz - Ayuntamiento de Jerez
- Real Academia de la Historia. *Las Siete Partidas del Rey D. Alonso el Sabio*. T. I. Madrid 1807
- Sancho de Sopranis, Hipólito. 1934. *Introducción al estudio de la arquitectura en Xerez*. Jerez: Guión.
- Yarza Luaces, Joaquín. 1988. «La capilla funeraria hispana en torno al 1400». En *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, editado por M. Núñez y E. Portela, 67-91. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

