

## La huella de Juan de Herrera en el sur (Granada y Jaén)

## The Imprint of Juan de Herrera in Southern Spain (Granada and Jaén)

---

PEDRO A. GALERA ANDREU

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de Jaén. Campus de Las Lagunillas, s/n. 23071 Jaén

[pagalera@ujaen.es](mailto:pagalera@ujaen.es)

ORCID: 0000-0002-4969-1901

Recibido: 30/05/2018. Aceptado: 09/11/2018

Cómo citar: Galera Andreu, Pedro A.: “La huella de Juan de Herrera en el sur (Granada y Jaén)”, *BSAA arte*, 84 (2018): 125-151.

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.125-151>

**Resumen:** El artículo revisa el papel que juega la arquitectura surgida a la sombra de Juan de Herrera en Andalucía Oriental (Granada y Jaén) a raíz de la intervención del arquitecto cántabro en el Palacio de Carlos V en la Alhambra. En el arco temporal entre 1590 y 1650, arquitectos procedentes de la corte, como Francisco de Mora o Francisco de Potes, y otros locales, con mayor o menor desafección, continúan y consolidan un clasicismo regido por la excelente tradición estereotómica imperante en la región. De modo especial, resaltamos en este sentido la figura de Juan de Aranda Salazar. Sin olvidar tampoco la aportación de la Compañía de Jesús a través de sus arquitectos, en especial Juan Bautista Villalpando, activo en Baeza, tan ligado a la figura de Herrera.

**Palabras clave:** arquitectura clasicista; Juan de Herrera; Juan de Aranda; contribución jesuítica; Juan Bautista Villalpando; Granada; Jaén.

**Abstract:** This paper analyses the role played by the architecture generated around Juan de Herrera in Eastern Andalusia (Granada and Jaén), after his intervention in the Palace of Charles V at the Alhambra. In the period between 1590 and 1650, architects arrived from the Royal Court, like Francisco de Mora, Francisco de Potes, and some other locals ones, more or less disaffected, continued and consolidated an architectural classicism characterised by an excellent stereotomic tradition. Among them outstands the figure of Juan de Aranda Salazar. Neither should we forget the part played by the Society of Jesus through their architects, in particular Juan Bautista Villalpando, who worked in Baeza, and was closely linked to Juan de Herrera.

**Keywords:** architectural Classicism; Juan de Herrera; Juan de Aranda; Jesuit contribution; Juan Bautista Villalpando; Granada; Jaén.

---

Aunque la presencia de Juan de Herrera sea de sobra conocida en los dos grandes centros andaluces, Sevilla y Granada, no lo es tanto –o al menos no se

ha reflexionado lo suficiente— acerca de su influencia prolongada hasta el primer tercio del siglo XVII, asentando las bases de un clasicismo en la Andalucía Oriental, en la que confluyen arquitectos castellanos y andaluces, con acentos propios que fortalecen más, si cabe, ese clasicismo. La catedral de Jaén, tan admirada por Agustín Bustamante, exponente claro de lo planteado en la segunda fase constructiva iniciada a partir de 1635, me animó a presentar esta pequeña aportación al merecido homenaje que le rindió el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.

## 1. JUAN DE HERRERA EN GRANADA

Tras la desaparición de los Machuca, Pedro y Luis, al frente de la dirección de las obras en el Palacio de Carlos V, el yerno del primero, Juan de Orea, aunque fuera el heredero en el cargo (1572-1580), vio como la maltrecha situación económica que siguió a la guerra contra la rebelión morisca paralizó prácticamente toda actividad constructora, de manera que el trabajo a realizar por el nuevo Maestro Mayor —en funciones hasta 1579— se concentró en la diagnosis del estado de conservación de la Alhambra en su conjunto y de lo que aún quedaba por hacer en el palacio renacentista. Pero ya entonces, en 1572, el receptor de dicha información era Juan de Herrera, acompañada de la solicitud del cargo de la Maestría.<sup>1</sup>

La supervisión del arquitecto de El Escorial acabaría por imponer su sello en las conocidas “Instrucciones de Badajoz” (1580), cuya primera cláusula modifica el segundo cuerpo de la portada occidental tanto por el diseño y disposición de los tres vanos, como por la introducción de mármoles, que Gómez-Moreno resumía de forma poética: “Arriba, donde Herrera hirió a Machuca...”<sup>2</sup>

Con ser la fachada el punto más visible (fig. 1), la “herida” de Herrera era de mayor alcance. En síntesis se puede decir que el plan de intervención no era otro que el de acomodar un palacio a la italiana, de difícil habitabilidad, al uso de una residencia palaciega a la española, en línea con las emprendidas por Felipe II en Aranjuez, por ejemplo, o en el mismo Alcázar de Madrid. Esto se traducía en la introducción de un piso suplementario, abuhardillado hacia el exterior, destinado a habitaciones de servicio; la instalación de chimeneas en las salas principales y en la definitiva habilitación de los zaguanes principales, nota hispánica, prevista ya en el proyecto original.

En los años que siguieron a la muerte de Orea, las dos últimas décadas del siglo, poco se avanzó bajo la dirección de Juan de Minjares, hombre de confianza de Herrera, y de su sucesor, Juan de la Vega. El zaguán occidental y el septentrional son las piezas llevadas a cabo en ese tiempo y en las que mejor

<sup>1</sup> Rosenthal (1988): 132, n. 82.

<sup>2</sup> Gómez-Moreno Martínez (1941a): 134.

se puede apreciar el lenguaje arquitectónico del santanderino. El alzado de los laterales del zaguán primero, muestra mediante las dos puertas laterales la disposición forzada, quizá, por la prevista instalación de la chimenea en el centro del testero de las salas contiguas<sup>3</sup> y en la bóveda de cañón rebajada una clara referencia a un tipo de cubierta dominante en El Escorial, aparte de sobrio orden dórico adornado con geométricos rectángulos en el friso (fig. 2).

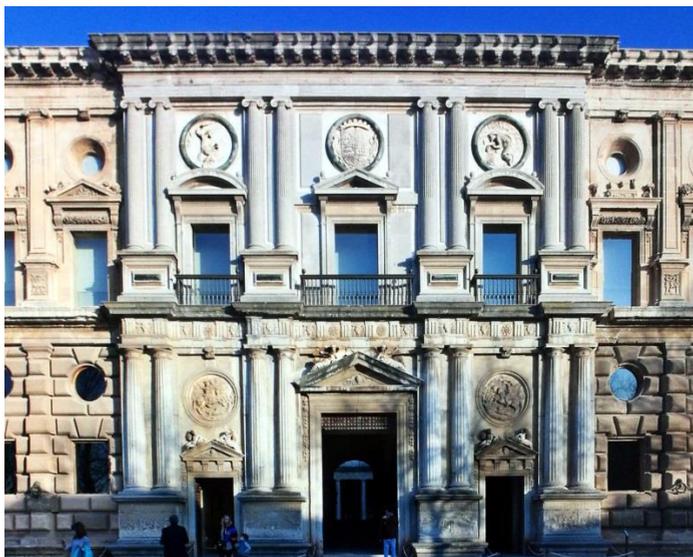


Fig. 1. *Fachada occidental del Palacio de Carlos V* (detalle). Granada. Foto Pedro A. Galera.



Fig. 2. *Zaguán occidental del Palacio de Carlos V*. Granada. Foto Valle Galera.

<sup>3</sup> Rosenthal (1988): 145.

El zaguán norte, más estrecho y pequeño, se concibe como un hueco para la escalera de comunicación entre el palacio renacentista y el nazarí o, lo que es igual, entre la “Casa Real Nueva” y la “Casa Real Vieja”, concepto establecido por estas fechas.<sup>4</sup> De ordenamiento y cubrición similar al zaguán occidental, fue llevado a cabo entre 1596 y 1600 bajo la dirección también de Minjares, así como la misma escalera, recuperada al igual que el arco y ventana sobre el mismo del testero de fondo en la rehabilitación general del palacio llevada a cabo en 1995,<sup>5</sup> y que estimamos como la original, frente a lo señalado por Rosenthal, que la creía rehecha por entero en 1729.<sup>6</sup> La cubierta del espacio se dilató sin embargo hasta 1623-24, con la mala fortuna de su inmediato derrumbe, ya bajo la dirección del Maestro Mayor Francisco de Potes, permaneciendo así hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la Academia de San Fernando se interesó por las antigüedades árabes y clásicas y mandó a aquella legación dirigida por José de Hermosilla para que levantara una planimetría exacta del conjunto alhambrense.<sup>7</sup>

La prosecución de las obras en el palacio durante la primera mitad del siglo XVII, cada vez más lenta, no revela sino la influencia y el control más estricto por parte de las directrices de la Corte. Esta cuestión quedó establecida con nitidez en las “Instrucciones de Badajoz”, de 1580:

Ytem, es la voluntad de su majestad que no se exceda, ni se haga otra cosa, ni se innove, ni altere en la obra de la dicha casa real, mas de lo contenido en esta relación, y lo que va acotado y señalado en las dichas trazas, sin que se comunique con su majestad o con sus ministros [...] porque su majestad no quiere que en sus obras se hagan remiendos ni alteraciones, ni se añada o quite cosa de lo que él hubiere determinado que se haga.<sup>8</sup>

Para asegurar este sistema operativo se hace imprescindible que la dirección de la obra esté siempre en manos de maestros o arquitectos elegidos, o de confianza, del arquitecto real, enseguida también de la Junta de Obras y Bosques. Disposición que pronto se convirtió en fuente de tensión en la medida que los maestros locales fueron preteridos a aquellos que gozaban de la confianza de los funcionarios reales. Este fue el caso del casi con seguridad cántabro antes que vallisoletano,<sup>9</sup> Francisco de Potes, personaje controvertido

---

<sup>4</sup> La referencia documental a las dos “casas” y su conexión en Martín González (1948): 225. La idea está contenida con anterioridad en un informe de Juan de Maeda sobre la Alhambra de 1576, donde en alusión al Palacio de Carlos V se anota: “casa, la qual es recibimiento y entrada de la casa real, que los moros labraban mui señaladamente”. Citado en Rosenthal (1988): 304.

<sup>5</sup> Galera Andreu (1995): 26.

<sup>6</sup> Galera Andreu (2001): 59-64.

<sup>7</sup> Rodríguez Ruiz (1992).

<sup>8</sup> Rosenthal (1988): 306.

<sup>9</sup> Arcos Franco (2009): 936.

de mal carácter, pero que tuvo en su rechazo y oposición por parte de los maestros granadinos la acusación de ser un mal constructor, sobre todo inhábil con las manos, por ejemplo, a la hora de hacer un modelo de las bóvedas de la Capilla y del zaguán oriental,<sup>10</sup> impericia reconocida por el propio autor, pero para ponderar el valor intelectual de la traza en la arquitectura, función principal que a él le competía.

Potes había llegado a la Alhambra a fines de 1619, tras la muerte de Pedro de Velasco, Maestro de la obra tras la desaparición a su vez de Juan de la Vega en 1612. Su nombramiento, si hemos de creer a Llaguno,<sup>11</sup> fue una decisión unilateral de Juan Gómez de Mora, derivada de un conocimiento y trato personal con el arquitecto, que debía de venir ya heredada de su tío Francisco de Mora, pues desde 1607 Potes era Maestro Alarife de Madrid. Argumentaba el arquitecto real la mejor preparación teórica, matemática, y también de experiencia en muchas obras, frente a los cinco maestros granadinos recomendados por Velasco para sucederle y presentados ante la Junta de Obras y Bosques. Evidentemente, era mucho más idóneo para preservar la idea herreriana mantenida por ambos Mora. Sin embargo la Junta de Obras y Bosques no dejó de asesorarse con los maestros locales ante las críticas generalizadas, incluidas las de jueces designados *ad hoc*, en los avatares que surgían en las obras del palacio. El hecho más notorio, sería la preferencia de las variantes introducidas al proyecto inicial de Herrera para el palacio por Bartolomé Fernández Lechuga, un maestro baezano formado en el entorno de los Martínez de Aranda, pero que estaba bajo las órdenes de Francisco de Potes.

En 1625 tenía lugar la presentación en Madrid, ante Juan Gómez de Mora y Pedro de Lizargárate, de los seis dibujos y maqueta del aspecto final que tendría el palacio elaborados por Fernández Lechuga. Aunque con notas diferenciadas del proyecto original, la nueva imagen proyectada incidía de forma acusada en el “castellanismo” transformador de la primitiva imagen renacentista italiana. La elevación quedaba ahora mejor definida con un ático con ventanas abiertas al interior del patio; se cambiaba la cubierta de pizarra por la tradicional de teja árabe y se le añadían dos cortas torres en los extremos de la fachada delantera, elementos estos que fueron desestimados por Gómez de Mora por respeto a la idea originaria, aun cuando de haberlas mantenido sí que hubiera entonces entroncado con el tipo de palacio urbano español de la época, pero a todas luces difícilmente compatible con el diseño italianizante de hacia 1530. Dichos planos debieron de ser conocidos en el último cuarto del siglo XVIII, dentro del ámbito de la Real Academia de San Fernando, cuando Domingo Belestá firma un proyecto para Colegio Militar, encargado a José Martín de Aldehuela, cuya

---

<sup>10</sup> Rosenthal (1988): 155.

<sup>11</sup> Llaguno y Amirola (1829): t. 3, 183.

sección longitudinal muestra el piso suplementario con ventanas al patio,<sup>12</sup> en tanto que en la fachada principal han desaparecido las torres, coronándose la cornisa con una balaustrada y un frontón triangular para el piso superior de la portada, en consonancia con el gusto académico, alimentado también por la evocación escorialense (fig. 3).

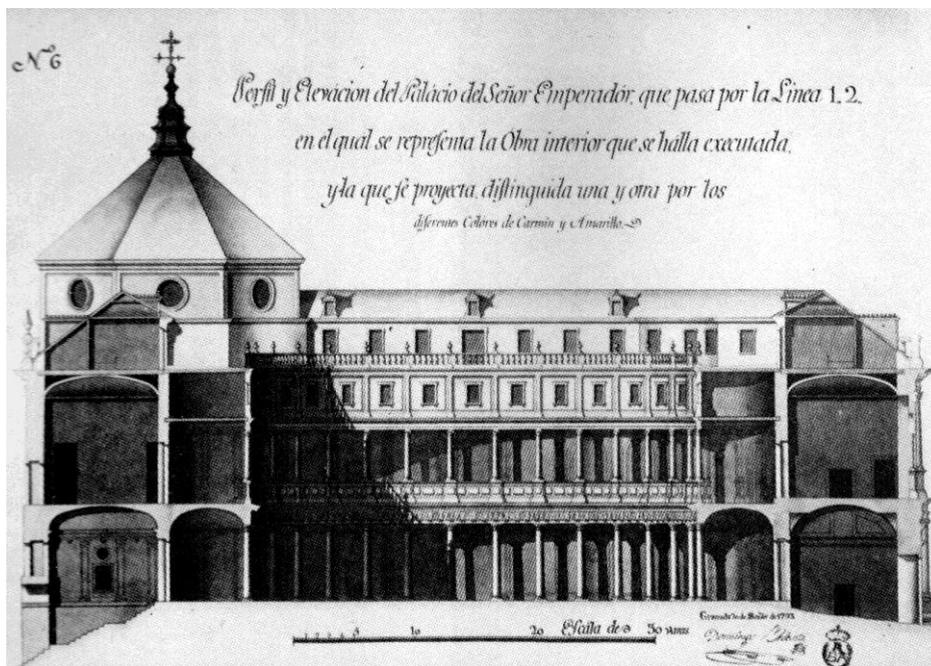


Fig. 3. Proyecto para Colegio Militar en el Palacio de Carlos V (corte longitudinal). Domingo Belestá. 1793. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. A-1640.

## 2. HERRERA Y LA ARQUITECTURA RELIGIOSA

Dentro del conjunto de la Alhambra la labor proyectual de Herrera afectó también a la iglesia de Santa María, parroquia de la ciudad alhambreña, templo de singular relevancia dentro del conjunto monumental si no tanto por su arquitectura, sí por su significación político-religiosa al considerarse por la Iglesia un vestigio cristiano en la colina de la *Sabika* anterior a la ocupación

<sup>12</sup> La Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva nueve dibujos del proyecto y el Servicio Histórico Militar uno, v. Bustamante / Marías (1989): 76. Para las fichas catalográficas de los dibujos de la academia, v. Arbaiza Blanco-Soler / Heras Casas (2016): 183-184. Para la reproducción parcial de los mismos, v. Rosenthal (1988): láms. 101-102. Sobre el proyecto de Aldehuela, v. Camacho Martínez (2014): 273-277.

islámica.<sup>13</sup> Situada entre unos baños nazaríes y el Palacio de Carlos V, este venerado sitio debía enaltecerse con una fábrica, si no suntuosa, al menos de mayor monumentalidad que la vieja iglesia, por lo cual el arquitecto de El Escorial concibe un peculiar tipo de planta de una nave con un amplio espacio antepresbiterio a modo de crucero, espacio este último ya destacado en las primeras parroquias granadinas levantadas tras la conquista cristianas, ahora magnificado al rebasar lateralmente el eje de la nave, conformando un cuerpo centralizado presidido si no por cúpula, al menos por una media naranja. El presbiterio se eleva mediante gradas, al igual que en El Escorial, y del mismo modo –lo que debió ser más chocante, por novedoso– colocaba el coro detrás del altar mayor, adelantándose a uno de los objetivos prioritarios de la Reforma eclesiástica que emprendería la Corona en el siglo XVIII. También la torre se disponía en la parte posterior de la iglesia, si bien esto no era tan nuevo.

Aunque el plan herreriano no se llevó a cabo por su coste, la planta fue copiada por Ambrosio de Vico, Maestro Mayor a la sazón de la catedral (fig. 4), quien al final daría la versión definitiva, más modesta. Sin embargo no creemos que fueran solo razones económicas las que condujo al obispo Juan Méndez – como afirma Vico en la leyenda que acompaña a la copia– a rechazar el proyecto herreriano, sino muy posiblemente las innovaciones al tipo arquitectónico en toda su amplitud, tanto por lo tocante a lo litúrgico como a lo estético. Lo cierto es que hasta la definitiva construcción por parte de Vico a partir de 1607 se sucedieron una serie de conatos de modificación al proyecto de Herrera, que rechazados vivamente por él, sin embargo acabaron por imponerse. Primero fue Juan de Orea, a su vuelta de Badajoz en 1580, quien ante el reproche del obispo y a instancias de este presentaba nueva planta que mantenía el tipo herreriano en su integridad, pero libre del orden apilastrado interior y con seguridad también del exterior, según Gómez-Moreno González,<sup>14</sup> aunque mantenía la construcción en piedra, al frente de la cual se ponía a Juan de la Vega. Enterado Juan de Herrera de las alteraciones, consiguió el apoyo de Felipe II en defensa de su plan, manifestando en carta al obispo la novedad de su proyecto: “que es nueva invención de iglesia” y de paso, para criticar a la habilidad de los maestros locales, añadía “que si se sabe hacer, no será más costosa que la que se pretendía y será mucho más vistosa y autorizada”.<sup>15</sup>

No prosperó sin embargo el empeño del arquitecto de la Corte ni aún con la aquiescencia real. La autoridad eclesiástica persistía en sus objeciones y en la apuesta por los oficiales granadinos, ahora variada con trazas y condiciones

---

<sup>13</sup> La proximidad de la iglesia de Santa María al Palacio de Carlos V fue motivo de graves tensiones entre el obispo Gaspar de Ávalos y la Corona, que llevaron a una amenaza de excomunión para el emperador por interpretar aquel que el palacio violaba en su disposición el solar del templo, v. Galera Andreu (2000): 27-28.

<sup>14</sup> Gómez-Moreno González (1994): 122.

<sup>15</sup> Gómez-Moreno González (1994): 122.



En medio de estas disputas las obras se paralizaron de nuevo hasta que en 1590 Ambrosio de Vico, que como hemos visto realizó una copia de la planta herreriana, envía a Madrid nuevas directrices, en principio, al parecer, tenidas en cuenta por el arquitecto, Francisco de Mora,<sup>18</sup> quien envía nuevos diseños en 1595, que sin embargo refuerzan la impronta escurialense estandarizada ya en la arquitectura castellana (fig. 5).



Fig. 5. Alzado de fachada para la iglesia de Santa María de la Alhambra. Francisco de Mora. Capilla Real. Granada. Foto José Manuel Gómez-Moreno Calera.

Estos diseños, prácticamente coetáneos con la construcción de la iglesia de San Bernabé en El Escorial, comparten con ella elementos y rasgos comunes; el más evidente, la torre con el cuerpo de campanas con pares de pilastras enmarcando el vano y rehundido el intercolumnio y el chapitel con cubierta de pizarra y elevada pirámide, solo que aquí es única y dispuesta en la cabecera. La fachada guarda de igual manera semejanza con San Bernabé en la articulación del eje central con puerta, ventana encima y cierre con frontón triangular y óculo en el tímpano, pero difiere en la amplitud del cuerpo inferior con vanos cegados, que sugieren una estructura basilical de tres naves inexistente, pero que en la sección transversal se perfila por la profundidad de las capillas hornacinas laterales. Las dos grandes volutas a modo de aletones, que enlazan

<sup>18</sup> Gómez-Moreno Martínez (1941b): 15.

los dos cuerpos de la fachada, de tanta resonancia viñolesca, conecta con los ensayos clasicistas llevados a cabo en tierras vallisoletanas, tan bien estudiado por Agustín Bustamante; tal sería el caso de la composición de la colegiata de los Jesuitas de Villagarcía de Campos o de la iglesia, un poco posterior, de San Agustín, en Valladolid, de Diego de Praves.

A la postre sería Ambrosio de Vico el que culminara la obra, en una versión “empobrecida” de lo último aportado por Mora. La piedra se sustituyó por el ladrillo y pese a mantener un recuerdo del perfil herreriano, el cuerpo de crucero se estrechó, al igual que la bóveda de media naranja. Por supuesto desapareció el retrocoro; se mantuvo la torre y la fachada principal quedó sin la portada que llegó a dibujar Vico en 1618 y que aun con detalles herrerianos, se inscribe en el tipo dominante en la Granada finisecular que mantenía vivo el recuerdo siloesco de puerta triunfal de arco de medio punto flanqueado por pares de columnas. Un segundo cuerpo más reducido lo forma un vano con pares de soportes laterales también; entablamento con cuadros geométricos en el friso, inspirados directamente de los frisos del zaguán occidental del palacio; frontón triangular y pares de pirámides sobre la cornisa en prolongación de los ejes columnarios, como el otro recuerdo herreriano. En resumen, un tipo de portada conocedora del clasicismo cortesano, pero ausente la sobriedad de aquel en el empleo del orden arquitectónico, que junto a la persistencia de los tipos serlianos y siloescos han fraguado la imagen del “italianizado sur” con que Georg Kubler calificó al clasicismo andaluz. No obstante, el tipo de planta de una nave con amplio cuerpo de crucero, lo empleará en la iglesia parroquial de Motril.<sup>19</sup>

Esta diferenciación, que puede haberse visto como voluntariosa actitud de rechazo a la arquitectura oficial impuesta desde la Corte, se puede hacer ostensible cuando intervienen los arquitectos foráneos, no necesariamente de la oficialidad real, pero sí vinculados por formación en el entorno herreriano. Tal sería el caso de la arquitectura de las órdenes religiosas regulares, de modo particular los jesuitas, que tuvo destacados maestros dentro de la misma Compañía. Uno de ellos, el hermano Pedro Sánchez (1569-1633), activo en Andalucía Oriental durante las dos primeras décadas del siglo XVII, siempre al servicio de su Orden en Guadix, Baeza y Granada, realiza en la iglesia de San Justo y Pastor –antigua del Colegio jesuita de San Pablo– la cúpula, copia expresa de la basílica de El Escorial, una de las primeras que se realizan después de acabada la gran obra filipina (fig. 6).<sup>20</sup> Lo interesante del caso es que además se trata de una copia encomendada *ex profeso* por el rector del colegio, el padre Hernando Ponce, llevado por su admiración hacia la basílica de San Pedro de Roma y San Lorenzo de El Escorial, de las que un cronista de la orden

<sup>19</sup> Véase la planta en Gómez-Moreno Calera (1992): 68-69.

<sup>20</sup> Sería la tercera en España derivada de la de El Escorial y la más mimética a juicio de Bustamante / Marías (1985): 57.

afirmaba “que es un modelo en pequeño”.<sup>21</sup> No se quiso limitar el padre Ponce a este elemento, sino que según el mismo cronista se proveyó de mármoles y bronce para hacer “un altar en todo igual al de la iglesia del real monasterio”. Pese a no culminarse esta idea, crucero y capilla mayor se destacaban de la nave iniciada por el hermano Martín de Baseta de acuerdo al plan inicial trazado al parecer por Lázaro de Velasco, Maestro Mayor de la catedral, y el mismo Baseta, pero que recibió fuertes críticas y un plano alternativo de manos de Giuseppe Valeriani, visitador de las obras de la Compañía, en 1578. Esta planta de Valeriani, conservada en la Biblioteca Nacional de París y recogida en el repertorio elaborado por Vallery-Radot y Lamalle<sup>22</sup> lleva al dorso una indicación manuscrita de su autor para que fuera revisada por Juan de Herrera en Madrid.<sup>23</sup> Pero era evidente que en Granada no simpatizaban con la idea de Valeriani, de acuerdo al testimonio de este, quien en el Informe dirigido al padre Mercuriano acerca de su visita a Andalucía asegura que los religiosos de Granada “me han procurado impedir las diligencias que entendieron que yo hacía con Juan de Herrera para las embiar a V. Pd.”<sup>24</sup>



Fig. 6. Cúpula de la iglesia de la Compañía. Granada.  
Hermano Pedro Sánchez. Foto Valle Galera.

<sup>21</sup> Lo recoge el Padre Andrés Ayala en sus *Adiciones a la segunda historia del collegio*, citada en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1967): 177.

<sup>22</sup> Vallery-Radot / Lamalle (1960): 128.

<sup>23</sup> Así se interpreta la leyenda: “Para Madrid, la vea y mi[r]e Ju[an]”, v. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1967): 168.

<sup>24</sup> Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1967): 357.

Con mayor fluidez, en cambio, la retabística y la arquitectura efímera si se hicieron eco de la arquitectura herreriana. Ambrosio de Vico, concededor del arquitecto santanderino a través del proceso constructivo de Santa María de la Alhambra, es quien implanta un tipo de retablo para iglesias de la diócesis diseñados con clara estructura arquitectónica de dos cuerpos de orden jónico y corintio, respectivamente, y tres calles ocupadas por cuadros de pintura, reservando solo el encasamiento inferior de la calle central para escultura, y se cierra toda la estructura con frontón triangular. Así son las trazas de los desaparecidos de las parroquias de San Cecilio y Santa Ana, en Granada, o los conservados de la parroquia del pequeño pueblo de Acequias, en el Valle de Lecrín, y el de la parroquia de Albolote, realizados todos en la primera década del siglo XVII.<sup>25</sup> Aunque la economía, antes que el gusto por la sobriedad, impere en estos diseños, Vico procura introducir motivos que los animen o enriquezcan, como remates trapezoidales en las calles laterales; pirámides de base bulbosa o ménsulas en los frisos.

Pero el mejor clasicismo de ascendencia herreriana se aprecia en el cenotafio levantado por la catedral de Granada con motivo de las honras fúnebres a Isabel de Borbón, realizado por el Maestro Mayor, Miguel Guerrero. Según la estampa de Pedro López, de 1644,<sup>26</sup> se trataba de un túmulo de tres cuerpos: el inferior de planta cuadrada, períptero, de orden dórico; el segundo, ochavado, con pilastras de orden jónico y el último, circular, de orden corintio, todo inserto en una plataforma jalonada por pirámides rematadas en bola.

### 3. LA HUELLA DE HERRERA EN JAÉN

La proximidad geográfica podría justificar por las lógicas relaciones artísticas que siempre existieron entre los antiguos Reinos de Granada y Jaén, una proyección de lo que Herrera y sus seguidores venían realizando en la ciudad de la Alhambra en la vecina Jaén. Pero a su vez, por la misma situación geográfica, Jaén estaba en contacto estrecho con Castilla por su condición fronteriza con la Meseta. De manera que la permeabilidad por el norte y por el sur confluían en las postrimerías del siglo XVI y sobre todo en el primer cuarto de la centuria siguiente, en la favorable aceptación del clasicismo de cuño herreriano y posherreriano.

Así, los maestros jiennenses posteriores a Vandelvira, por su sólida formación como maestros canteros eran muy estimados y consultados en todo el ámbito andaluz, como ya lo fuera Andrés de Vandelvira. Unos, como el mismo hijo de Andrés, Alonso de Vandelvira, trabajando en un proyecto de Herrera tan importante como La Lonja de Sevilla, o la amplia saga de los Martínez de Aranda, dispersa entre la Abadía de Alcalá la Real, Córdoba, Cádiz y Granada,

<sup>25</sup> Gómez-Moreno Calera (1992): 126-140.

<sup>26</sup> Reproducida en Gómez-Moreno Calera (1989): 138.

al margen de la labor del más reconocido arquitecto, Ginés Martínez de Aranda, Maestro Mayor de Santiago de Compostela. Será su sobrino, Juan de Aranda Salazar, Maestro Mayor en las catedrales de Córdoba y Granada, aunque por breve tiempo, antes de recalar en Jaén para llevar a cabo la segunda fase de la construcción de la catedral iniciada por Vandelvira, precisamente quien rendirá el mayor homenaje a Herrera a través de evocaciones escurialenses en la seo jiennense.

Pero antes de la llegada de Aranda, conviene reparar en la figura de Alonso Barba, aparejador que fue de Vandelvira en la catedral y, a su muerte, heredero de la maestría de la misma. Barba conoció de forma directa el ambiente arquitectónico granadino con motivo de su asistencia al comité que acudió a evaluar e informar el daño de la torre de la catedral en 1590. Sospechamos que de esa estancia pudo informarse a su vez de ese “nuevo tipo de iglesia” introducido por Herrera en Santa María de la Alhambra, tan seguido por Vico después en la misma iglesia alhambreña y en las citada iglesia de la costa granadina. El caso es que, no de forma tan clara, dicho tipo puede rastrearse en la diócesis de Jaén entre la última década del Quinientos y primeras décadas del Seiscientos (Navas de San Juan; Pegalajar o Cambil) hasta la más tardía de Cabra de Santo Cristo (1638) de Juan de Aranda (fig. 7).

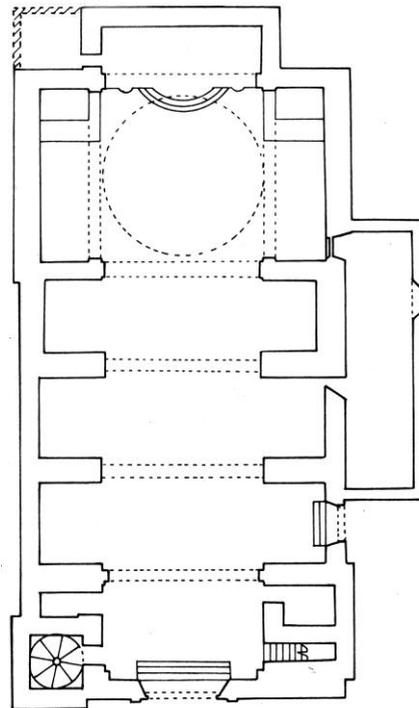


Fig. 7. *Planta de la iglesia parroquial.*  
Cabra del Santo Cristo (Jaén).  
Dibujo Pedro A. Galera Andreu (1979).

Anterior también a Aranda, y este sí, un directo conocedor de Herrera, trabaja en Jaén el jesuita Juan Bautista Villalpando (1552-1608), residente en el Colegio de Santiago de Baeza. Allí y en colaboración con el también jesuita y baezano, Jerónimo del Prado, un reconocido exégeta de la Biblia, había emprendido la enorme empresa de la reconstrucción del Templo de Jerusalén según la visión del profeta Ezequiel, patrocinada por Felipe II, publicada en Roma entre 1595 y 1608.<sup>27</sup> Es en esta obra donde Villalpando establece la estrecha relación, de maestro y discípulo, que le unía a Herrera: "... Juan de Herrera, el mejor arquitecto del Rey Felipe II y maestro mío", escribe, a modo de introducción de la excelente acogida que afirma tuvieron sus diseños e idea del *Templo* por parte del santanderino.<sup>28</sup> Por el mismo motivo presume de su buena aceptación por parte del Rey, al que alaba como experto en temas arquitectónicos, y de su proximidad al reducido círculo de la arquitectura real: "... Me di cuenta que el Rey superó incluso a los más sabios arquitectos, como me confirmó personalmente el mismo Juan de Herrera. Yo mismo, muchas veces en presencia del mismo arquitecto real revolví sus arcas e incluso sus estancias llenas hasta los topes con tales esquemas".<sup>29</sup> Supone René Taylor que dicha relación venía de haber formado parte Villalpando de la Academia de Matemáticas fundada en Madrid por Herrera en 1582.<sup>30</sup> Si esto fue así, no sería razonable pensar en su presencia en Baeza hasta un año después, donde permanecería una década aproximadamente, pues en 1592 se trasladaba el tándem Villalpando-Prados a Roma para terminar su magna obra, no privada de serias críticas por parte de destacadas figuras de la exégesis bíblica, como Benito Arias Montano.

De lo que Villalpando ha dejado en Jaén, casi todo se concentra en Baeza. Para el mismo Colegio de Santiago, dio unas trazas generales en 1592 en colaboración con otro arquitecto de la orden, enviadas ya desde Roma.<sup>31</sup> Sin embargo la construcción quedó inacabada, aunque no cesaran las ampliaciones hasta la fecha misma de la expulsión de los Jesuitas en el siglo XVIII. De este modo, la fachada que da a la calle Compañía, a pocos metros de la antigua universidad, muestra en su composición de tres arcos separados por dobles

---

<sup>27</sup> Sobre el tema hay una amplia bibliografía, aumentada en los últimos veinticinco años. Desde los trabajos pioneros de Blunt (1938-39) y de Wittkower (1949), estos traducidos al español en 1968 y en 1995, siguieron los más amplios de Taylor (1952); (1967); (1972). También, Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1966); (1967); Rykwert (1974). Entre los historiadores del arte españoles han destacado por su interés Ramírez (1988), editor, junto a Oliver, de la obra de Villalpando y Prado, v. Ramírez / Oliver (1991), acompañada de un volumen de estudios sobre el tema de diversos especialistas, coordinado por el mismo autor, v. Ramírez *et alii* (1991). y también, Martínez Ripoll (1986).

<sup>28</sup> Ramírez / Oliver (1991): 34.

<sup>29</sup> Ramírez / Oliver (1991): 94.

<sup>30</sup> Taylor (1952): 413.

<sup>31</sup> Taylor (1972): 72.

pilastras montadas sobre elevado pedestal, que ha permanecido en su estado inacabado, la huella del arquitecto jesuita. Es en la catedral de la misma ciudad, en cuya fase final de construcción intervino tras la muerte de Vandelvira en 1575 junto a Francisco del Castillo “el Mozo” y Alonso Barba, donde puede verse su mano en la portada norte que da a la plaza de Santa María, de clara inspiración viñolesca en el estilo sobrio y depurado del ámbito herreriano, dominado por la planitud de un sistema apilastrado frente al columnario dominante en la región (fig. 8).



Fig. 8. *Portada occidental de la catedral. Baeza (Jaén).*  
Juan Bautista Villalpando. Foto Pedro A. Galera Andreu.

Ese mismo espíritu de sobriedad se hace presente en las modificaciones introducidas al proyecto vandelviano de la catedral de Jaén, donde es llamado en 1582 junto a Francisco del Castillo “el mozo”, Lázaro de Velasco y Alonso Barba, para la continuación de la obra una vez desaparecido Andrés de Vandelvira.<sup>32</sup> El sellado de los dentellones del orden corintio que corona el muro meridional hasta el crucero, inclusive; el aumento de la molduración de la cornisa y el desnudo pie derecho sobre los pilares para “encapitelar” a una misma altura el arranque de las bóvedas baídas, fueron, entre otros, sutiles cambios que responden perfectamente al gusto en arquitectura de la oficialidad cortesana a la que tan bien representa Villalpando y las necesidades de austeridad por razones económicas, pero también estéticas, que asumía el entonces prelado de la diócesis, Francisco de Sarmiento.

Para reafirmar la conexión entre Jesuitas y arquitectura herreriana en la misma Baeza se fundaba en la primera década del siglo XVII otro nuevo colegio, bajo la advocación de San Ignacio, a instancias del baezano Antonio Raya, obispo de Cuzco. Situado en el Ejido de la ciudad, ocupó una amplia extensión, pero de lo que fuera el conjunto solo ha pervivido la iglesia. Esta, sin embargo, es de construcción tardía, en la década de 1640, cuando ya había fallecido su autor, el hermano Pedro Sánchez.<sup>33</sup> La iglesia es de planta de cruz latina con crucero muy corto y presbiterio levantado sobre gradas, un rasgo común en la arquitectura herreriana. El alzado de los muros se articula mediante un severo orden toscano con capillas-hornacinas poco profundas. Al exterior la portada evoca la composición de la diseñada por Villalpando para la catedral, solo que sustituyendo pilastras por columnas, en un orden dórico para el primer piso, y exageradas pirámides sobre la cornisa del mismo piso. La protuberancia de estos elementos frente a la planitud de la portada de la catedral, unido a la ruptura del frontón que corona el cuadro del segundo piso, son las notas diferenciadoras en favor del cambio hacia el gusto barroco, pero dentro todavía de una ortodoxa tradición clasicista (fig. 9).

#### 4. SEBASTIÁN DE SOLÍS Y LA RETABLÍSTICA JIENNENSE

Señalábamos anteriormente la nota diferencial de Jaén respecto de Granada por su condición de frontera con la meseta castellana y la lógica permeabilidad existente entre ambas regiones. Un buen número de artistas de procedencia mesetaria en el Jaén de la Edad Moderna lo prueban, comenzando por Andrés de Vandelvira, natural de Alcaraz (Albacete) e iniciado a la arquitectura en tierras manchegas, o su aparejador y posterior Maestro de la catedral, Alonso Barba, vinculado con Almagro; o la incursión puntual de otros, como el italiano Juan Bautista Prioli, desplazado desde El Viso del Marqués para hacerse cargo

<sup>32</sup> Sancho Rodríguez (1983): 83 y ss.

<sup>33</sup> Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1970): 54.

de la iglesia del colegio de los Jesuitas en Segura de la Sierra en 1584.<sup>34</sup> Pero el que más nos interesa por el papel que jugó en la arquitectura de Jaén, como Veedor del Obispado, y sobre todo como tracista y constructor de retablos, fue Sebastián de Solís († ca. 1630).



Fig. 9. Fachada de la iglesia del colegio de San Ignacio. Baeza (Jaén).  
Hermano Pedro Sánchez. Foto Pedro A. Galera Andreu.

Llegado a Jaén a finales de la década de 1579, procedente casi con seguridad de Villanueva de los Infantes, donde se había instalado tras su casamiento en Almagro (1574),<sup>35</sup> se ha especulado con un posible origen

<sup>34</sup> Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1967): 301.

<sup>35</sup> Galiano Puy (2004): 275.

toledano, pues de esa ciudad se declara natural su hermano Francisco.<sup>36</sup> Su estrecha relación con el arquitecto y retablista manchego, Francisco Cano, autor de la portada meridional de la iglesia de San Andrés de Villanueva de los Infantes, de puro corte herreriano,<sup>37</sup> que influye en toda la arquitectura civil y religiosa de la zona a partir de la segunda década del siglo XVII, refuerza el puente entre Jaén y la Mancha a través de estos dos artistas. Cano trabajó en Jaén, junto a Solís, como antes lo habían hecho en el retablo de la iglesia de Villahermosa (Ciudad Real),<sup>38</sup> y aquí se casaría, siendo el padrino Sebastián.

Por desgracia muy pocos retablos de los muchos diseñados por Solís han llegado hasta hoy, pero los suficientes para señalarlo como el introductor en Jaén de un concepto estructural arquitectónico en el retablo de signo clasicista a partir de 1580 o 1582,<sup>39</sup> fecha del primer retablo documentado, el retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé en la misma ciudad. La ordenación escalonada por pisos, dos o tres según las dimensiones del testero, con tres calles y entrecalles y ático; correcta superposición de órdenes y el empleo de pináculos y bolas, remiten a la idea herreriana del retablo mayor de la basílica escurialense. Como escultor también que era prefiere ocupar los encasamientos con imagería de bulto redondo y relieves para el banco, pero como tracista adapta sus diseños también para lienzos de gran tamaño, caso por ejemplo del retablo mayor de Santa María de Andújar, al que perteneció *La Oración en el Huerto* de el Greco, hoy conservado en una capilla de la misma iglesia. Este retablo de Andújar, de los primeros años del siglo XVII (hoy desaparecido), muestra, como otros coetáneos, un progresivo acercamiento al modelo de El Escorial, en la medida que sacrifica motivos preciosistas de ornamento y composiciones distorsionadas presentes en los primeros retablos de la década de los 80, como el citado de San Bartolomé, consecuencia por una parte de su permanente contacto con el ambiente artístico de La Mancha y a la difusión de las estampas de la obra de Herrera en El Escorial por Perret a partir de 1589.

Sirva de ejemplo de cuanto decimos dos retablos realizados también en la primera década del Seiscientos de gran monumentalidad. Uno, el mayor de la catedral de Jaén, en la capilla del Santo Rostro (1602-1605), que ha sufrido una serie de alteraciones al compás de las obras de la catedral que afectaron a dicha capilla, fruto del derribo de la anterior, gótica, en 1635.<sup>40</sup> Con todo, la pervivencia de esculturas y relieves del retablo de Solís, invita a considerar que la remodelación hecha a fines del siglo XVIII haya guardado la estructura, si no exacta, muy próxima a la original, y de evidente influencia escurialense en su monumental composición de dos pisos y ático.

---

<sup>36</sup> Galiano Puy (2004): 276.

<sup>37</sup> Herrera Maldonado (2002 ): 683.

<sup>38</sup> Herrera Maldonado (2002): 685.

<sup>39</sup> Ulierte Vázquez (1985): 68 y ss.

<sup>40</sup> Ulierte Vázquez (1985): 82-83.

El otro ejemplo es el desaparecido retablo de la también desaparecida iglesia de San Pedro, en Jaén, pero del que se conserva el dibujo (fig. 10). Estructuralmente sigue los pasos del de la catedral, pero aquí se ha suprimido un piso en virtud del uso del orden gigante, tendencia que fue acentuando Solís con el paso del tiempo. Por lo demás, la influencia herreriana persiste en el juego de calles y entrecalles, estas últimas llevándolas al centro, a diferencia de Herrera que las dispone en los extremos; los nichos en las entrecalles, ocupadas por esculturas, en tanto que las calles quedan para la pintura, y el ático con el tema de la Crucifixión cerrado con frontón triangular y rematado con bolas en la vertical de los ejes columnarios.

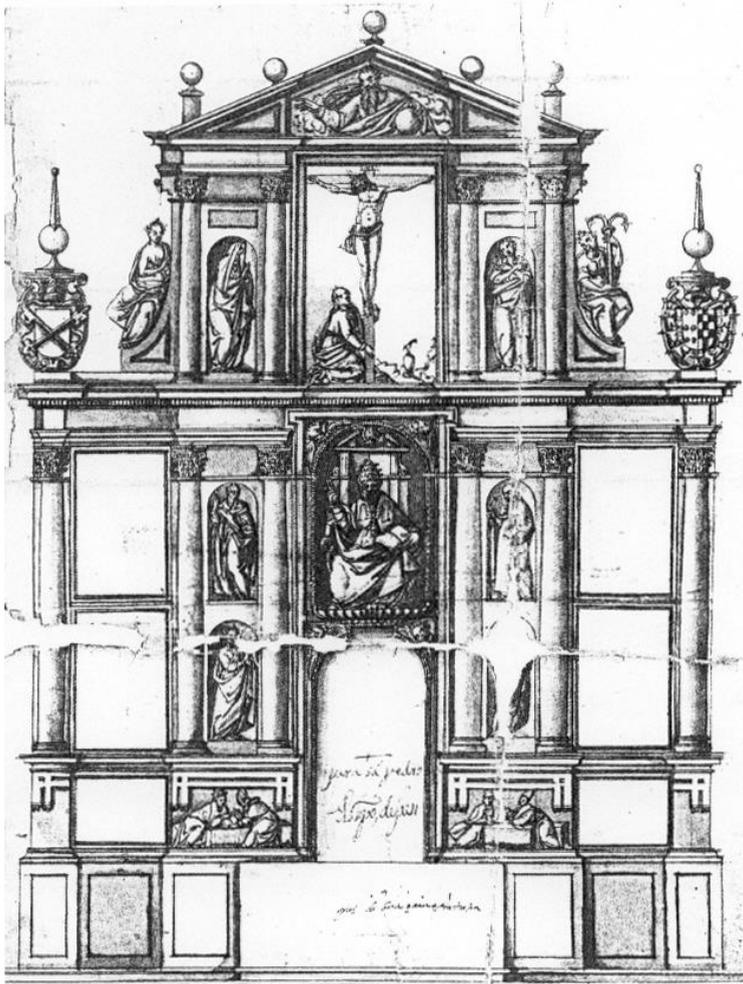


Fig. 10. Dibujo de retablo mayor para la iglesia de San Pedro de Jaén. Sebastián de Solís. Archivo de la Catedral. Jaén.

## 5. JUAN DE ARANDA Y LA CATEDRAL DE JAÉN

Ya hemos hecho mención a este arquitecto a propósito de la iglesia parroquial de Cabra de Santo Cristo como templo que seguía la estela del tipo introducido por Herrera en la Alhambra, aunque en versión más simplificada. Juan de Aranda Salazar († 1654), nacido en Castillo de Locubín, población cercana a Alcalá la Real, al sudoeste de la provincia de Jaén, territorio fronterizo con Granada y Córdoba conformaba una entidad autónoma respecto a la diócesis de Jaén como Abadía sufragánea de la diócesis de Toledo. Este carácter de “feudo” religioso sirvió para una circulación de arte y artistas de todo el entorno geográfico, en el que siempre jugó un papel importante Granada, activado en el último cuarto del siglo XVI, cuando se registra la presencia de Ambrosio de Vico en la iglesia de la Mota, el templo principal de la ciudad.

Hasta allí se había desplazado por ese periodo una destacada familia de maestros canteros: los Martínez de Aranda, baezanos de origen, de los cuales sobresalía Ginés Martínez de Aranda, Maestro al frente de las obras de la Abadía, quien con el Abad Maximiliano de Austria, ascendido a obispo de Cádiz, Segovia y más tarde arzobispo de Santiago, llevó consigo a este arquitecto, célebre por ser el autor de uno de los dos principales textos de estereotomía del Renacimiento: *Cerramientos y trazas de montea*, editado hace pocos años.<sup>41</sup> Su sobrino y discípulo, Juan de Aranda, creció y se educó en un ambiente en el que se daban la mano la excelencia del manejo de los cortes de piedra y la apertura hacia nuevas formas procedentes de la Corte, filtradas a través de Granada, e incluso de fuera del país a través de la familia sarda de los Raxis, instalada desde mitad de siglo en Alcalá la Real, creadores de un taller de artistas plásticos que tendrían como artista conspicuo a Pablo de Rojas.

En el desarrollo de la carrera profesional de Juan de Aranda, iniciada en Córdoba y seguida en Granada, se tuvo que producir un mayor acercamiento al clasicismo cortesano al contacto con maestros y obras mejor definidas en ese sentido. Nos referimos, ante todo, en su labor como Maestro Mayor de la catedral de Córdoba, donde termina el retablo de mármoles diseñado por el hermano Alonso Matías de la Compañía de Jesús en 1628. El jesuita, como ya hemos visto en el proceder de su Orden, muestra en su entusiasmo por los jaspes o mármoles, defendido ante el obispo Mardones, la prevalencia de la que gozaban en Italia, pero también lo significativo de su uso en retablo de la basílica de El Escorial:

Y estos jaspes, de que decía a V.I. que tanto se usan en Italia [...] también V.I. habrá visto lo del Escorial, honra de los templos, no solo de nuestra España, pero

---

<sup>41</sup> Martínez de Aranda (1986).

de la cristiandad. Toda la materia del retablo y custodia es de finísimos jaspes, tan excelentes y bien trazados como V.I. varias veces habrá visto.<sup>42</sup>

Calidad de materiales y buena traza, como principios fundamentales, aun cuando dicha traza altere la estructura equilibrada entre horizontales y verticales en favor de estas últimas, preludio del gusto barroco por venir, serán bien aprendidos por Aranda, como podrá comprobarse en la catedral de Jaén.

Prevía a su llegada a la capital del “Santo Reino”, el arquitecto tuvo una corta estancia en Granada en calidad de Maestro Mayor de su catedral entre 1631 y 1634. Un tiempo de práctica inactividad en el templo, pero que hubo de servirle para el conocimiento de un siglo de arquitectura de impronta clásica con diferentes registros; eso si no conocía de antemano dicho ambiente, pues desde la segunda década del siglo trabajaba en las obras de la abadía del Sacromonte un Ginés Martínez de Salazar, aún sin determinar todavía su filiación exacta, pero indudablemente familiar suyo;<sup>43</sup> un proyecto, el de la abadía, trazado por el hermano Pedro Sánchez.

De forma directa o indirecta, los contactos de Aranda con los arquitectos de la Compañía de Jesús fueron constantes y sin duda, al lado de la formación que recibiera de su tío Ginés Martínez de Aranda, contribuyeron a perfilar ese clasicismo tardío, culto y elegante, del que hace gala en la catedral de Jaén. Cuando en 1635 es nombrado Maestro Mayor de esta catedral se le ofrece la gran tarea de continuar una obra paralizada prácticamente desde la muerte de Alonso Barba (1595), gracias al empeño del entonces obispo Baltasar de Moscoso y Sandoval, cardenal Moscoso, que albergaba el deseo de terminar, o en palabras de un biógrafo de la época, “de fabricar a Dios un insigne Templo”.<sup>44</sup> Dicho deseo no pudo culminarse en los veinte años que le quedaban de vida al arquitecto, pero sí supuso un avance trascendental en la medida que completó la mitad del mismo, ajustando y perfeccionando la idea original de Vandelvira de acuerdo a las modificaciones, en parte, previstas por el citado informe de 1582 e introduciendo elementos no contemplados en lo proyectado hasta el momento o formalmente variados.

A partir de la regulación basilical fijada por el parecer de los arquitectos de 1582, Aranda lleva a cabo el derribo de la antigua capilla mayor, sobresaliente del testero de la cabecera, para dejar esta en una línea recta que configura la planta rectangular ideal, en esos momentos, de evocación del imaginado Templo de Jerusalén, el tema que tanto había interesado al padre Villalpando, quien como ya apuntamos, fue uno de los consultados por el cabildo catedralicio jiennense en la célebre reunión de 1582. Únase a esto el interés por

---

<sup>42</sup> Llaguno y Amirola (1829): t. 3, 360.

<sup>43</sup> Gila Medina (1988): 68, aunque descarta que sea el primogénito de Ginés Martínez de Aranda, no hay prueba concluyente al respecto.

<sup>44</sup> Galera Andreu (1979): 106.

asumir novedosas disposiciones espaciales derivadas de las directrices emanadas del Concilio de Trento, tales como la colocación del altar mayor en un punto elevado sobre gradas, visible por los cuatro costados, según recomienda Carlos Borromeo en su *Instructionum fabricae...*,<sup>45</sup> que en este caso sirve para separarlo de la capilla central de la cabecera, tradicionalmente la Capilla Mayor, relegada ahora como espacio para albergar la reliquia principal, el “Santo Rostro”, motivo de peregrinación a Jaén desde la Baja Edad Media.<sup>46</sup>

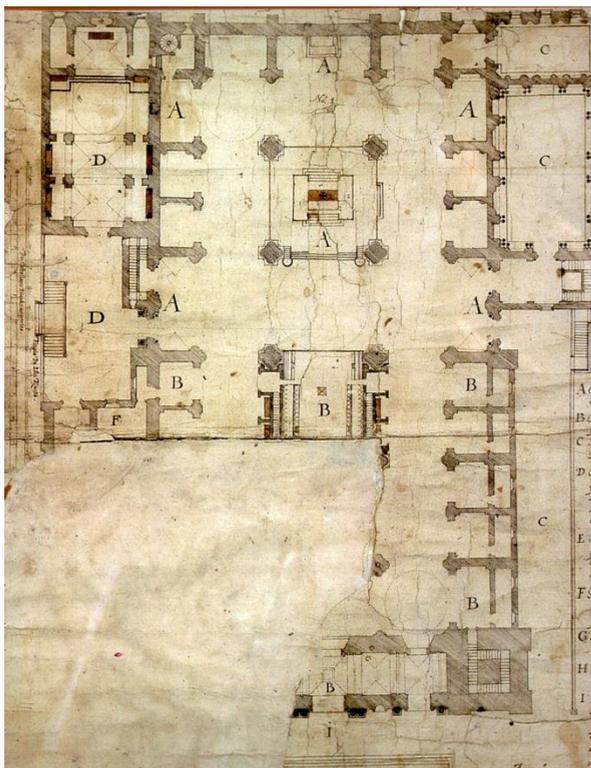


Fig. 11. *Planta de la catedral de Jaén.*  
Juan de Aranda Salazar.  
Hacia 1642.  
Archivo de la Catedral. Jaén

En el plano más antiguo que ha llegado hasta nosotros de la catedral, un pergamino fechado hacia 1643, firmado por Juan de Aranda (fig. 11), este espacio del altar mayor situado rigurosamente en el centro del gran cuadrado que construye hasta su muerte, comprendido entre la cabecera y el crucero, delinea cuatro pequeñas cúpulas o medias naranjas en los tramos de las naves laterales tangentes al central del altar mayor, lo que sugiere que este tuviera el mismo tipo de cerramiento, con lo cual estaríamos ante una voluntariosa imagen

<sup>45</sup> Borromeo (2000): 30. Para el tabernáculo sobre el altar mayor, v. Scotti (1972): 67; Serrano Estrella (2014): 203 y ss.

<sup>46</sup> Galera Andreu (1989): 421-425.

de aproximación al modelo bramantesco de la basílica de San Pedro del Vaticano y a la vez, como reflejo de aquella, en la solución centralizada de la de El Escorial. La filiación Roma-Escorial, tan vivamente enunciada, como vimos, por el Rector del Colegio de la Compañía de Granada, está muy presente de igual manera en Juan de Aranda. Otros dos elementos muy importantes, que afectan al proyecto original, en los que interviene el Maestro de Castillo de Locubín: la cúpula sobre el crucero y el diseño de la fachada principal, corroboran dichas referencias modélicas.

La cúpula, elemento desconocido en la arquitectura de Vandelvira, quien prefirió el uso sistemático de la bóveda baída o la media naranja con linterna, pero sin trasdosar el domo, remite por fuerza al modelo de la de El Escorial, no tan literal como había hecho el hermano Sánchez en Granada, pero sí en lo tipológico, como subrayaron Agustín Bustamante y Fernando Marías,<sup>47</sup> mediante el elevado tambor, aunque de calota más reducida y completamente lisa, sin las fajas escorialenses, y una elaborada linterna de cuño muy italiano (fig. 12), al igual que la prolija decoración interior.



Fig. 12. *Cúpula de la catedral.*  
Jaén.

Juan de Aranda Salazar.  
Foto Pedro A. Galera Andreu.

<sup>47</sup> Bustamante / Marías (1985): 61.



Fig. 13. *Fachada de la catedral*. Eufrazio López de Rojas y Blas Antonio Delgado. Jaén.  
Foto Pedro A. Galera Andreu.

Por último, la fachada, aun cuando fuera levantada con posterioridad a la muerte de Aranda por el que fuera su discípulo, Eufrazio López de Rojas, a partir de 1667, basta con ver el citado plano, que pese al roto que afecta a esta parte dibuja con precisión el tipo y ritmo de los soportes columnarios que la articulan tal como hoy existen. El orden gigante empleado en el primer cuerpo lo estructura de forma similar a como lo hiciera Carlo Maderno en la basílica de San Pedro, en tanto que el segundo cuerpo se retranquea al igual que ocurre en la fachada de la basílica escorialense (fig. 13). No era la primera vez que se seguía este esquema en la arquitectura catedralicia en España. Una vez más, de la mano de Juan de Herrera este esquema compositivo lo tenemos en la catedral de Valladolid, aunque allí como aquí, la resolución definitiva lleve sello barroco. En nuestro caso, un acuerdo de las Actas Capitulares de 1667, casi recién nombrado Eufrazio López como Maestro Mayor, aprueba la “nueva traza de la planta y la fachada que ha hecho Eufrazio López” con la innovación subrayada de eliminar “el pórtico de la fachada de la plaza”.<sup>48</sup> Dicho elemento suprimido no aparece en el plano de Aranda por la falta que presenta el pergamino, pero si lo imaginamos en la porción central, única lógica y posible,

<sup>48</sup> Galera Andreu (1979): 35 y 447.

tendríamos otro préstamo escurialense evidente. Un motivo, que por otra parte tampoco es ajeno a la arquitectura de Vandelvira, aunque no en la estructura tripartita que estimamos debería ser en el pergamino mutilado. Por supuesto, aparte de la supresión del pórtico toda la ornamentación y el programa iconográfico con la apoteósica exaltación de Fernando III en vísperas de las celebraciones por su canonización (1671), responden al “gusto de los tiempos”, como juzgaba Blas Antonio Delgado, el arquitecto continuador de la fachada y heredero de la maestría a la muerte de López de Rojas, que era la buena arquitectura, es decir la de buena estereotomía. Un principio que fue observado igualmente por Juan de Aranda, atento a la lección del clasicismo dimanante del modelo romano de San Pedro, proyectado y filtrado en El Escorial, tal como gustaba en el seno de la Compañía de Jesús, si bien enriquecido con una ornamentación actualizada de cuño italiano compartido y auspiciado, entendemos, por un patrocinador conocedor directo de la arquitectura italiana como era el cardenal Moscoso y Sandoval.

### BIBLIOGRAFÍA

- Arbaiza Blanco-Soler, Silvia / Heras Casas, Carmen (2006): “Inventario de los dibujos de arquitectura de los siglos XVIII y XIX en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (VI)”, *Academia*, 102-103, 151-332.
- Arcos Franco, José María (2009): “Arquitectura del siglo XVII: Francisco de Potes y la maestría de la Orden de Alcántara y obras reales de la Alhambra”, *Revista de Estudios Extremeños*, 65/2, 933-976.
- Blunt, Anthony (1938-39): “The Triclinium in Religious Art since the Renaissance”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3, 272-275.
- Borromeo, Carlo (2000): *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Roma, Libreria Editrice Vaticana.
- Bustamante, Agustín / Marías, Fernando (1985): “La sombra de la cúpula de El Escorial”, *Fragmentos*, 4-5, 47-63.
- Bustamante, Agustín / Marías, Fernando (1989): “De Granada a El Escorial: la arquitectura renacentista en el siglo XVIII”, en VV.AA.: *El arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de Arte*. Madrid, Alpuerto, pp. 71-79.
- Camacho Martínez, Rosario (2014): *José Martín de Aldehuela (1724-1802). Del ornato rococó a la arquitectura hidráulica*. Málaga, Fundación Málaga.
- Galera Andreu, Pedro Antonio (1979): *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.
- Galera Andreu, Pedro Antonio (1989): “La Verónica, «reliquia» objeto de peregrinación en España”, en VV.AA.: *Los caminos y el arte. VI Congreso Español de Historia del Arte C.E.H.A.*, T. 2: *El arte en los caminos*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 421-432.
- Galera Andreu, Pedro Antonio (1995): “El palacio de Carlos V. La idea arquitectónica”, en VV.AA.: *El palacio de Carlos V. Un siglo para la recuperación de un monumento*. Granada, Comares y Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 13-66.

- Galera Andreu, Pedro Antonio (2000): “Carlos V y la Alhambra”, en Pedro Antonio Galera Andreu (dir.), *Carlos V y la Alhambra* (catálogo de exposición). Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 23-52.
- Galera Andreu, Pedro Antonio (2001): “Historia de una escalera”, *Cuadernos de la Alhambra*, 37, 59-74.
- Galiano Puy, Rafael (2004): “Vida y obra del escultor Sebastián de Solís. Un artista toledano afincado en Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 187, 273-350.
- Gila Medina, Lázaro (1988): “Ginés Martínez de Aranda: su vida, su obra y su amplio entorno familiar”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 19, 65-82.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel (1989): *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560/1650)*. Granada, Universidad de Granada.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel (1992): *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Granada, Universidad de Granada.
- Gómez-Moreno González, Manuel (1994): *Guía de Granada*. Granada, Universidad de Granada.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel (1941a): *Las águilas del Renacimiento*. Madrid, Plus Ultra.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel (1941b): “Juan de Herrera y Francisco de Mora en Santa María de la Alhambra”, *Archivo Español de Arte*, 14, 5-18.
- Herrera Maldonado, Enrique (2002): “El influjo de la arquitectura escurialense en La Mancha: la portada de la iglesia parroquial de San Andrés, en Villanueva de los Infantes”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (dir.): *El monasterio del Escorial y la arquitectura. Actas del Simposium*. SanLorenzo de El Escorial, Real Colegio Universitario Escorial-María Cristina, pp. 675-696.
- Llaguno y Amirola, Eugenio (1829): *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, 4 ts. Madrid, Imprenta Real.
- Martín González, Juan José (1948): “Relación de las obras de la Alhambra hecha a 7 de febrero de 1617 por D. Gaspar de León”, *BSAA*, 14, 225-226.
- Martínez de Aranda, Ginés (1986): *Cerramientos y trazas de montea*, Madrid, CEHOPU.
- Martínez Ripoll, Antonio (1986): “La controversia sobre la reconstrucción del Templo de Salomón entre Arias Montano y los jesuitas Del Prado y Villalpando”, en Francisco Solano (coord.): *Fe y sabiduría: la biblioteca* (catálogo de exposición). Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 53-73.
- Ramírez, Juan Antonio (1988): “Del valor del templo al coste del libro (las finanzas de Salomón, el mecenazgo de Felipe II y Juan Bautista Villalpando)”, *Boletín de Arte*, 9, 19-45.
- Ramírez, Juan Antonio / Oliver, José Luis (1991): *El Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando*. Madrid, Siruela.
- Ramírez, Juan Antonio *et alii* (1991): *Dios arquitecto*. Madrid, Siruela.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (1966): “Juan de Herrera y los jesuitas: Villalpando, Valeriani, Ruiz, Tolosa”, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 35, 285-321.

- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (1967): *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma, Institutum Historicum S.I.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (1970): “El arquitecto hermano Pedro Sánchez”, *Archivo Español de Arte*, 169, 51-81.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (1992): *La memoria frágil. José de Herosilla y las Antigüedades árabes de España*. Madrid, Fundación Cultural COAM.
- Rosenthal, Earl E. (1988): *El palacio de Carlos V en Granada*. Madrid, Alianza Editorial.
- Rykwert, Joseph (1974): *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Sancho Rodríguez, María Isabel (1983): “Dos documentos importantes para la historia de la catedral de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 115, 9-27.
- Scotti, Aurora (1972): “Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo”, *L'arte*, 19-20, 55-90.
- Serrano Estrella, Felipe (2014): “Las *Instrucciones* del cardenal Borromeo en las arquitecturas eucarísticas de la España del Setecientos”, *Laboratorio de Arte*, 26, 201-222.
- Taylor, René (1952): “El padre Villalpando (1552-1608) y sus ideas estéticas (homenaje en su cuarto centenario)”, *Academia*, 1/4, 409-473.
- Taylor, René (1967): “Architecture and Magic. Considerations on the *Idea* of the Escorial”, en VV.AA.: *Essay in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*. Londres, Phaidon Press, pp. 81-109 [ed. española (1976): *Traza y Baza*, 6, 5-62].
- Taylor, René (1972): “Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus”, en Rudolf Wittkower / Irma B. Jaffe (eds.): *Baroque Art: The Jesuit Contribution*. Nueva York, Fordham University Press, pp. 63-97.
- Ulierte Vázquez, María Luz (1985): *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Murcia, Ayuntamiento de Jaén.
- Vallery-Radot, Jean / Lamalle, Edmond (1960): *Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé a la Bibliothèque nationale de Paris*. Roma, Institutum Historicum S.I.
- Wittkower, Rudolf (1949): *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Londres, The Warburg Institute.
- Wittkower, Rudolf (1968): *La arquitectura en la Edad de Humanismo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Wittkower, Rudolf (1995): *Los fundamentos de la arquitectura en la Edad del Humanismo*. Madrid, Alianza Editorial.