

Colección: Artes y humanidades

Series:

Estudios de historia del arte  
Estudios sonoros  
Estudios humanísticos  
Cátedra "Andrés de Vandelvira"

**UJA**  
EDITORIAL  
editorial.ujaen.es

Otras colecciones y series

Arqueologías

Cástulo  
Egiptología  
Ibérica  
Medieval  
Guías

Aprende

Académica  
Manuales de referencia  
Punto de partida  
Proyectos de innovación docente

Ciencias experimentales

Avances recientes  
La ciencia al alcance de todos

Estudios literarios

Estudios anglo-germánicos  
Biblioteca de estudios literarios y culturales  
'El niño de la noche', Miguel Hernández y su tiempo

Historia

Avances  
Identidades  
Retos

Ingeniería y tecnología

Techné  
Historia de la ingeniería  
Crítica tecnológica  
Haciendo ingeniería  
Divulga ingeniería

Jura

Derecho público y sociedades cosmopolitas  
Derecho privado, economía y mercados  
Derecho social, comunidades incluyentes y lucha por la igualdad  
Derecho, universidad y sociedad

La rucua

Aire, creación literaria  
Raíz, libro de artista

Lingüística

Doble pleca: investigaciones léxicas  
Enfoque: lingüística aplicada  
Babel: análisis lingüístico

Psicología

Obras de referencia  
Huarte de San Juan (Psicología)  
Huarte de San Juan (Pedagogía)

Sociedad y ciencias sociales

Agua y Medio Ambiente  
Carmen de Michelena  
Territorio y Sociedad

La Catedral de Jaén a examen I

Esta obra aborda una revisión de esta pieza señera de la arquitectura del Renacimiento español desde una perspectiva universal. De una parte, los valores arquitectónicos, tipológicos y constructivos, así como los problemas de distintas intervenciones, afectos al contexto español. De otra, la relación con maestros y obras destacados de la arquitectura de fuera de España, Italia y Francia, así como su proyección en el continente americano, para recalcar finalmente en la difusión de la imagen y la fortuna crítica de la catedral de Jaén.

The Cathedral of Jaén under Scrutiny I

This book revisits this incomparable instance of Spanish Renaissance architecture from a universal perspective. On the one hand, it deals with the architectural design values, both typological and constructive, as well as with the issues derived from various interventions within the Spanish context. On the other hand, it explores the links with major masters and works of architecture outside Spain, Italy and France, as well as their projection in America. Finally, it examines how the image of the cathedral of Jaén has been transmitted, as well as how it has been critically approached

LA CATEDRAL DE JAÉN A EXAMEN I

# LA CATEDRAL DE JAÉN A EXAMEN I

—  
Historia, construcción e imagen

JOSÉ CALVO LÓPEZ  
*ETSAE, Universidad Politécnica de Cartagena*

ANTÓN CAPITEL  
*Universidad Politécnica de Madrid*

SABINE FROMMEL  
*École Pratique des Hautes Études, PSL, Paris*

PEDRO A. GALERA ANDREU  
*Universidad de Jaén*

SALVADOR GUERRERO  
*Universidad Politécnica de Madrid*

RAMÓN GUTIÉRREZ  
*Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires*

FERNANDO MARÍAS  
*Universidad Autónoma de Madrid-RAH*

ARSENIO MORENO MENDOZA  
*Universidad Pablo de Olavide*

PAU NATIVIDAD VIVÓ  
*ETSAE, Universidad Politécnica de Cartagena*

YVES PAUWELS  
*Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Tours*

ENRIQUE RABASA DÍAZ  
*ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid*

CRISTIANO TESSARI  
*Università degli Studi di Udine*



Universidad de Jaén



CÁTEDRA ANDRÉS DE VANDELVIRA

CON LA COLABORACIÓN DE



Excmo. Ayuntamiento de Jaén



Excmo. Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén

fundación CAJA RURAL JAÉN



9 788491 591931



**UJA**  
EDITORIAL

PEDRO A. GALERA ANDREU / FELIPE SERRANO ESTRELLA  
COORDINADORES

*La Catedral de Jaén a examen I*  
*Historia, construcción e imagen*

PEDRO A. GALERA ANDREU  
FELIPE SERRANO ESTRELLA  
(COORDINADORES)



La Catedral de Jaén a examen I : Historia, construcción e imagen / Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella (Coords.). -- Jaén : Editorial Universidad de Jaén, 2019. -- (Artes y humanidades. Cátedra "Andrés de Vandelvira" ; 1)

320 p. ; 17 x 24 cm

ISBN 978-84-9159-193-1

1. Catedral de Jaén 2. Patrimonio histórico I. Galera Andreu, Pedro Antonio, coord. II. Serrano Estrella, Felipe, coord. III. Jaén. Editorial Universidad de Jaén, ed. IV. Título 726.6(460.352)

Esta obra ha superado la fase previa de evaluación externa realizada por pares mediante el sistema de doble ciego  
Este libro se ha realizado con el patrocinio de la Estructura de Investigación de la Universidad de Jaén: EI-HUM09 2017

COLECCIÓN: Artes y humanidades

DIRECTOR: Pedro A. Galera Andreu

SERIE: *Cátedra "Andrés de Vandelvira", 1*

© Autores

© Universidad de Jaén

Primera edición, octubre 2019

© Imágenes: Autores

ISBN: 978-84-9159-193-1

Depósito Legal: J-334-2019

EDITA

Editorial Universidad de Jaén

Vicerrectorado de Proyección de la Cultura y Deporte  
Campus Las Lagunillas, Edificio Biblioteca. 23071 Jaén (España)

Teléfono 953 212 355. Web: [editorial.ujaen.es](http://editorial.ujaen.es)

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



COORDINAN

Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella

COLABORAN

Excmo. Ayuntamiento de Jaén, Excmo. Cabildo de la S. I. Catedral de Jaén  
y Fundación Caja Rural de Jaén

APOYO TÉCNICO Y DOCUMENTAL

Luis F. Rueda Galán y Mercedes Moreno Partal

DISEÑA Y MAQUETA

Virginia Alcántara / [www.virginiaalcantara.es](http://www.virginiaalcantara.es)

IMPRIME

Gráficas «La Paz» de Torredonjimeno, S. L.

Impreso en España/*Printed in Spain*

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra».

# Índice de contenidos

9 PEDRO A. GALERA ANDREU  
Y FELIPE SERRANO ESTRELLA  
coordinadores

*Presentación*

13 FERNANDO MARIÁS

*La catedral de Jaén:  
una “Hallenkirche”  
al romano*

41 CRISTIANO TESSARI

*La cattedrale di Jaén:  
architettura e problemi  
storiografici*

69 ANTÓN CAPITEL

*La basílica de San Pedro  
en Roma y la catedral  
de Jaén. Una visión  
contrastada*

89 PEDRO A.  
GALERA ANDREU

*Para una historia  
de la construcción  
de la catedral*

131 SABINE FROMMEL

*L’opera di Andrés  
de Vandelvira nella  
cattedrale di Jaén e il  
Rinascimento europeo*

161 JOSÉ CALVO,  
LÓPEZ, ENRIQUE  
RABASA DÍAZ Y PAU  
NATIVIDAD VIVÓ

*La estereotomía en la  
catedral de Jaén*

209 RAMÓN GUTIÉRREZ

*Transculturación,  
la huella de la catedral  
de Jaén en América*

247 YVES PAUWELS

*Entre France et  
Espagne: Andrés de  
Vandelvira et Jacques  
Androuet du Cerceau*

263 SALVADOR GUERRERO

*Fortuna crítica de  
la catedral de Jaén:  
imágenes, textos y  
contextos*

299 ARSENIÓ MORENO  
MENDOZA

*La fortuna crítica de  
la catedral de Jaén a  
través de la Historia*

# Para una historia de la construcción de la catedral

PEDRO A. GALERA  
ANDREU*Universidad  
de Jaén*

## Resumen

Las cuatro fases que pueden establecerse en el proceso constructivo de la nueva catedral, o catedral renacentista, bien conocidas en cuanto a cronología y arquitectos que las dirigieron, presentan todavía muchas lagunas en cuanto al proceso en sí, sobre todo en los aspectos económicos. Gracias al Libro de Fábrica que se inicia a partir de 1556 hemos podido seguir paso a paso la construcción de la primera fase, acaso la más crucial y de total responsabilidad por parte de Andrés de Vandelvira, hasta la muerte de este y de su sucesor, Alonso Barba, cerrando prácticamente el siglo. Faltos de esta importante fuente documental para las siguientes fases, en parte con información procedente de Actas Capitulares y de otros centros (Biblioteca Nacional de España), hemos podido perfilar el coste global de la construcción; el sistema de financiación; los flujos de ingresos y gastos que condicionaron el ritmo constructivo, así como el análisis del gasto en salarios, materiales y organización del trabajo.

## Palabras clave

Fases constructivas, financiación, salarios, Libros de Fábrica, Actas capitulares, Biblioteca Nacional de España, Andrés de Vandelvira, Alonso Barba.

## Abstract

The four stages in which the new cathedral construction process can be divided, all of them well known regarding chronology and architects in charge of the work, still present some lacunae the process itself, particularly on economic aspects. Thanks to the “Libro de Fábrica”, starting in 1556, we have been able to follow step by step the first construction phase, perhaps the most crucial one, completely in control of Andrés de Vandelvira, and his successor Alonso Barba after his death. In spite of the lack of information for the following stages, we have been able to outline, thanks to other sources as chapter minutes and other documentation (Biblioteca Nacional), the overall cost of the construction; the financing system; the main income stream and the flow of costs which affected the pace of work; as well as an analysis of the cost of the salaries, materials and work organization.

90  
/ 320

## Keywords

Financing, salaries, Chapters Minutes, Biblioteca Nacional de España (Madrid), Andrés de Vandelvira, Alonso Barba.

En los dos siglos y medio que ocupa la construcción de la catedral de Jaén sorprende la extraordinaria “unidad” —acaso el calificativo que con más énfasis ha puesto la crítica— con que se nos muestra hoy. Dicha unidad no es sino el resultado de la fidelidad a un proyecto original de rigor renacentista, aceptado como modelo indiscutible de perfección en proporción, luminosidad y espacialidad, que como tal trasciende los límites locales y regionales para desarrollarse plenamente en los territorios de ultramar. Espacio diáfano y luminoso para una catedral era el ideal que vemos planteado por un arquitecto teórico del siglo XVI, andaluz por más señas, Lázaro de Velasco<sup>1</sup>, imagen que queda plasmada mejor que en ninguno de los templos catedralicios levantados en Andalucía a raíz de la conquista de Granada, en esta catedral de Jaén. Si además tenemos en cuenta que toda la construcción está realizada en piedra, con toda la dificultad y admiración que despertaba el arte de la cantería, comprenderemos mejor que en plena época barroca, a finales del siglo XVII, un arquitecto giennense, maestro mayor de la catedral, Blas Antonio Delgado, se refiera a ella como la “buena arquitectura”, la que en consecuencia él asumía, dejando solamente las cuestiones de adorno como una concesión al “gusto de los tiempos”; algo superficial que en nada parecía afectar a la construcción (GALERA ANDREU, 1979: 186; 2008).

El largo proceso constructivo, común por lo demás a este tipo de templos, se puede seguir a través de cuatro fases, bien definidas, que con ligera variación cronológica vendría a ser así:

1ª	Ca. 1551 - 1586
2ª	1634 - 1660
3ª	1667 - ca. 1720
4ª	1726 - 1800

Las cuatro van encabezadas por el nombramiento de cuatro maestros mayores seleccionados por el cabildo catedralicio, que aunque desiguales en su calidad respondían en su momento a un reconocimiento en virtud sobre todo de su experiencia. Ninguno de ellos agotó el periodo que a cada uno le tocó abrir, que fue continuado por discípulos o colaboradores de confianza y conocedores de la obra en las tres primeras fases y solo, en la cuarta, se recurrió a arquitectos sin conexión con el iniciador de la fase, pero algunos de similar calidad, cuando menos.

1 En la oposición al cargo de maestro mayor de la catedral de Granada, en 1577, al defender los templos que en su día se hacían “al uso romano”, se basa en que está construido el espacio “sobre pilastros y naves que son desembaraçados escombrados” (ROSENTHAL, 1961: 192). En esa misma línea un tratado anónimo de arquitectura español de mediados del siglo XVI, recomienda como modelo de catedral este tipo inspirado en la basílica antigua: “Débese bien considerar la basílica que está en Bitrubio toscano y conforme a ella cubrir algunas cosas. Si se pudiere aber el dibuxo de la basílica de San Pedro de Roma sería muy apropiado” (GUTIÉRREZ-CORTINES, 1995: 195 y 298).

## La primera fase: ca. 1551-1586

En la primera será Andrés de Vandelvira el iniciador y en quien recae la atribución de todo el proyecto, continuado tras su muerte en 1575 por el hasta entonces aparejador, Alonso Barba, profundo conocedor del proyecto, en quien expresamente depositó su confianza Vandelvira recomendándolo en su testamento al cabildo, como la persona conocedora de los “secretos” de una obra difícil. El cabildo, reunido en sesión capitular el 21 de mayo de ese año, se hizo eco de aquella recomendación:

“atento que a ejercido en ella de aparejador, que es a manera de oficio de lugarteniente de maestro de obras, y tiene larga experiencia de su habilidad, bondad y servicios que a hecho en esta Santa Iglesia en la dicha obra, y atento que en él queda el modelo della. Y que por la noticia y larga comunicación que con el dicho Andrés de Vandelvira tubo, quien más conviene para proseguir y acabar la dicha obra es el dicho Alonso Barba, que otro maestro mayor que entre de nuevo, aunque falte de más habilidad y suficiencia. Y conformándose con el parecer del dicho Andrés de Vandelvira, porque lo tubo por hombre de buena conciencia y por la larga experiencia y conocimiento que a tenido y tiene de la persona del dicho Alonso Barba, les pareçe que siendo servicio de su Señoría reverendísima del obispo de Jaén que se le encargue la dicha maestría al dicho Alonso Barba con el salario que tenía el de Andrés de Vandelvira [...]”<sup>2</sup>.

Esta sustanciosa noticia, aparte de la expresa definición del papel de un aparejador —una de las más sencillas y precisas que conocemos de la profesión por esas fechas— y de redundar en la confianza que Vandelvira tenía en él, nos confirma la existencia de un “modelo” o maqueta, lo que implica la idea de proyecto global para la catedral que tenía el maestro de Alcaraz. No obstante, el prestigio del que gozaba Vandelvira parece ser decisivo en la decisión adoptada por el cabildo, tanto por aceptar la argumentación del fallecido arquitecto, como por el implícito reconocimiento de la inferioridad técnica y de saber arquitectónico de Barba. Esta última opinión debía ser más acusada aún por parte del obispo Francisco Delgado (1565-1577), cuando al presentarle la provisión del acuerdo para su aprobación al día siguiente, en lo tocante al nombramiento de maestro mayor decidió que en ese asunto “se vería adelante el orden que se debía tener”<sup>3</sup>. De hecho, hasta bien entrado el año 1576 no empezaría a cobrar como maestro mayor, cargo que mantendría hasta su muerte en 1595.

2 Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ), *Capitular*, AA.CC., Lib.4, 317r.

3 Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ), *Capitular*, AA.CC., Lib. 4, 318v.

Las dudas o la menor confianza respecto al nuevo maestro se ponen de manifiesto nuevamente en 1582, rigiendo los destinos de la diócesis el enérgico Francisco Sarmiento de Mendoza (1580-1595), al convocarse a instancias del prelado una reunión de arquitectos para revisar el proyecto de la obra. A la llamada acuden dos arquitectos religiosos de sólida formación teórica: el jesuita Juan Bautista Villalpando y el canónigo granadino, Lázaro de Velasco, junto al arquitecto giennense, Francisco del Castillo *el Mozo*, afamado desde su venida de Italia a finales de 1550, y maestro de las obras del obispado en ese momento; Sebastián de Solís, gran diseñador de estructuras arquitectónicas de retablos y poco después, en 1592, nombrado Visitador de las obras del obispado, y el no menos famoso platero, también giennense, Francisco Merino. Se trata de la primera corrección y modificación al proyecto vandevalviriano, si bien no con un alcance decisivo, pero sí significativo en cuanto al concepto de diafanidad del espacio, tan exaltado precisamente por Velasco en su ejercicio de oposición a la maestría de Granada apenas cinco años antes. Dichas correcciones afectaban a nivelar a una misma altura todos los pilares, sin duda por desajustes de estos en el muro ya construido del lado de la epístola, fronteros a los pilares exentos de la nave central aún por construir, pero presentes en la maqueta, quizá uno de los “yerros” más llamativos a los que el informe alude al comienzo como causa justificativa de la junta de expertos y evidente crítica a Barba. El problema lo resuelven subiendo el pie derecho sobre los pilares, tres palmos y medio (73,5 centímetros), de manera que el vuelo de los arcos, no solo voltean al unísono, sino que además permiten visualizar las bóvedas como una cubierta hasta cierto punto ingrávida, como ha apuntado Luis Berges (SANCHO, 1983: 23), nota acaso de lo más original de esta catedral.

Otra de las correcciones que pudieron afectar al proyecto original era la modificación en planta de las capillas laterales de la cabecera al suprimir el “pilar” o muro interior, presentes en las capillas de los muros laterales, que subdividen la gran forma abarcante superior en dos capillas al nivel de la planta principal, posibilitando tres capillas en el testero de mayor anchura, así como las dos contiguas a ambos lados de las respectivas naves laterales, solución a la que daría forma definitiva Juan de Aranda en la segunda fase constructiva del templo, pero también muy afortunada en cuanto a ritmo y armonía perceptiva del espacio (Fig. 1). La “delantera” o fachada principal, también estaba dibujada en planta y modelada en la maqueta, siendo objeto del mismo modo de modificaciones referentes a los vanos en cuanto a proporciones y a ajustar en correspondencia los interiores con los exteriores, así como a cuestiones de adorno en los estribos del interior.

Si estas modificaciones pueden considerarse “benefactoras” para el proyecto, algunas otras por el contrario fue mejor que no se llevaran a cabo, pese a que el informe conminaba al final de sus conside-

raciones que en nada se alteraran por parte del maestro mayor, esto es, por Alonso Barba. Estas son las que afectan al alzado del muro interior: los ventanales, que mantuvieron la forma de “serliana”, sistemáticamente empleada por Vandelvira a partir de 1560, frente a la solución de claraboya u óculo acompañado de otros dos ciegos, que propone Lázaro de Velasco. No veía con buenos ojos tampoco la comisión la ventana que corona el pilar intermedio de las capillas, una de las cuales, al menos, en el tramo comprendido entre el crucero sur y la actual capilla de San Benito debía estar ya abierta, pues se manda cegar y suprimir definitivamente todas las demás. Como puede comprobarse, en cambio, se mantuvieron, si bien cegadas. De igual modo han permanecido las pequeñas hornacinas aveneradas en el frente de estos pilares intermedios, cuando se recomendaba que fueran lisos. Se suprimieron otros motivos ornamentales, como los dentellones que coronaba el entablamento bajo la cornisa (los primeros ya realizados pueden verse rellenos en el tramo referido), dentro del tono de austeridad generalizado que impregna todo el informe y acorde con el pensamiento del obispo Sarmiento y el espíritu de Trento. No sabemos en detalle qué tipo de motivos ornamentales llevaría el alzado, pero desde luego el mantenimiento de la ventana y el nicho avenerado salvan la excesiva sequedad que de lo contrario mostraría hoy.

Recomendaciones, asimismo, tenidas en cuenta con resultado favorable fueron las de suprimir puntos de agua, que supondrían siempre un riesgo para la fábrica y un seguro desdoro. Se trataba de un pilar de agua arrimado en un extremo de la fachada, a la altura del claustro, de servicio público, sin duda, cuando se apela al Ayuntamiento de la ciudad para su traslado en razón del decoro que el edificio de la catedral, limpio de adherencias, claro está, supone para Jaén. El otro punto se encontraba en el interior; era una pila para el servicio de la sacristía nueva dispuesto en el zaguán, que igualmente se manda retirar, ahora por estrictas razones de integridad de lo construido a fin de evitar levisas fugas accidentales o intencionadas.



FIGURA 1

Jaén, Catedral, vista de las primeras capillas del muro sur.

© Pedro A. Galera Andreu.



FIGURA 2

Jaén, Catedral, vista exterior del bloque de la sacristía y sala capitular.

© Pedro A. Galera Andreu.

Hasta qué extremo los dictámenes de la comisión fueron seguidos por Barba es difícil de precisar más allá de los cegamientos visibles que hemos señalado, pero nos asalta la duda respecto a las recuperaciones o mantenimientos de los rasgos vandelvirianos, ya que las obras languidecieron poco a poco a partir de la fecha del informe. Salvo 1583, año en que todavía hubo un importante volumen de inversión en la obra, la caída se acusó en los siguientes hasta paralizarse prácticamente a finales de la década. Caben fundadas sospechas de que fuera en la continuación de la misma, bajo la dirección de Juan de Aranda, cuando se produjeran esta y otras innovaciones motivadas en mayor o en menor grado por el parecer de aquellos teóricos de la arquitectura.

Se ha discutido y especulado bastante sobre los inicios de la nueva catedral renacentista, aunque Gómez-Moreno publicara en 1941 la cita capitular de los tres maestros convocados en 1548 (Machuca, Quijano y Vandelvira) para discutir si se proseguía por la cabecera o por los pies (Fig. 2). Este “proseguir” indicaba, evidentemente una continuación de algo ya emprendido, que era la fábrica gótica iniciada en el último cuarto del siglo XV e interrumpida poco más allá de la cabecera en 1525, cuando hizo resentimiento un cimborrio de aquellas atrevidas filigranas características de último Gótico en España. Sin embargo, dicha continuación de fábrica no suponía el mantenimiento del lenguaje, ni tampoco de la distribución espacial, aun cuando exista bastante de la huella medieval en lo constructivo.

Que los preparativos para seguir y terminar la catedral, referidos como es natural a su financiación, estaban previstos veinte años antes, cuando el obispo y cardenal Esteban Merino consigue en 1529 de Roma la Bula *Salvatoris Domini*, por la que se asignan determinadas rentas eclesiásticas a este fin y beneficios espirituales para quienes contribuyan de limosna a las obras, no significa sin embargo que existiera un nuevo proyecto a tono con el clasicismo ya elaborado, a lo sumo cierta idea en consonancia con el gusto de una España imperial recién estrenada, y desde luego Merino fue uno de los más estrechos colaborado-

res de Carlos V. En cualquier caso, el lenguaje del que hace gala la catedral giennense sería impensable para las décadas de 1520 y 1530, a lo sumo habría que acercarlo a las fechas de la célebre reunión: 1548, término *post quem*, para establecer el inicio efectivo de la nueva obra. Esta, creo, puede fijarse entre 1551 y 1552. Por una lacónica anotación en un libro de apuntes varios, hoy perdido, que hace años pude consultar en el archivo de la catedral, se decía que en 1551 se puso la primera piedra<sup>4</sup>. De otra parte, en el primer *Libro de Fábrica* conservado, con fecha de 18 de enero de 1555, se le toman cuentas al canónigo obrero, Cristóbal de Arquellada, en “descargo” de lo gastado el año anterior, pero que comprendía el periodo entre 1552 y 1554. Allí se apunta “[...] Que avía gastado en la obra nueva, en salario de oficiales y piedra y cal y otros materiales desde que se comenzó hasta el fin del año de cinquenta y cuatro, según pareció por su libro por menudo, quatrocientas y sesenta y nueve mil y nueveciento y cinquenta e siete mrs”<sup>5</sup>. En medio de esos años, 1553, firma el contrato Andrés de Vandelvira como maestro mayor (GALERA ANDREU, 1994: 401). En mi opinión, los tres o cuatro años que transcurren entre el acuerdo de proseguir la obra por la cabecera y el comienzo efectivo de las obras, serían los de la preparación del proyecto de la catedral que en sus rasgos generales contemplamos hoy, cuya redacción y puesta en obra no podía ser sino de Vandelvira, sin perjuicio de que aquellos dos compañeros de profesión, Quijano y Machuca, hicieran sus aportaciones. Obras del primero, por ejemplo, en la diócesis de Cartagena-Murcia, como la capilla mayor de la iglesia de Santiago de Orihuela, guarda estrecha relación con la arquitectura vandelviriana. Ninguno de los tres eran desconocidos para el cabildo, por el contrario, todos habían trabajado en distintas modalidades para la catedral; Quijano y Machuca, como escultor y pintor, respectivamente, pero Vandelvira lo había hecho como arquitecto tan solo dos años antes, en 1546, y lo que es más importante, dando trazas y condiciones para el chapitel de la “torre del Relox”, la única que tenía la vieja iglesia pegada al claustro<sup>6</sup>.

En el cuarto de siglo que aproximadamente estuvo Andrés de Vandelvira al frente de la obra, esta avanzó a buen ritmo gracias al mantenimiento sostenido de unos recursos, que sin ser igual de fuertes todas las anualidades por obvias razones económicas al depender en su grueso de unas rentas agrícolas, variables por tanto en función de las cosechas, no presentaron bruscas caídas. Por suerte, merced a los *Libros de Fábrica* conservados podemos seguir con precisión la secuencia

4 La referencia pertenece a un *Índice de Inventario de Papeles*, un compendio de memoriales sobre la Fábrica Nueva del templo. En el f. 45, se dice “[...] Y se declara no constava [por su antigüedad] de que efectos y rentas se dio principio para levantar el nuevo templo el año 1551, que se dejó al año 1577”.

5 AHDJ, *Capitular*, Libro de Fábrica, 1, 23.

6 AHDJ, *Capitular*, AA. CC, Lib. 2, 47r.

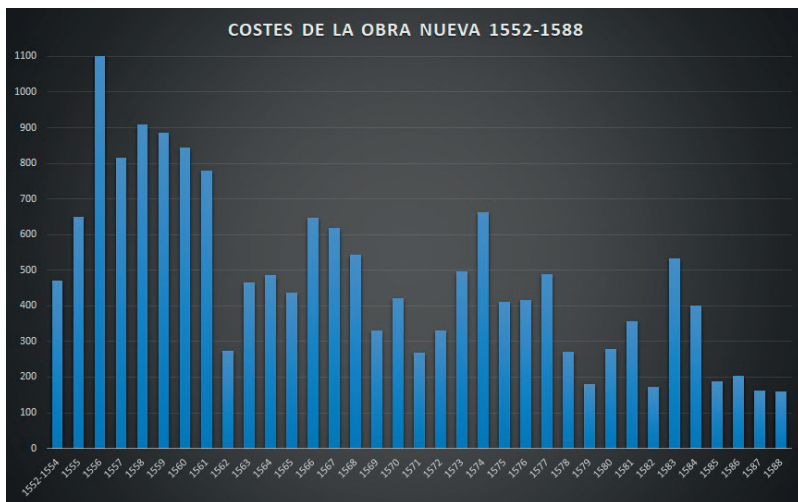


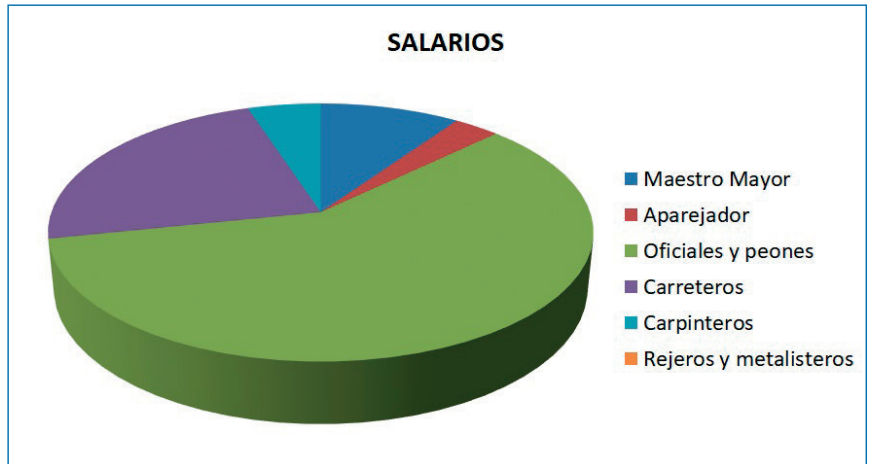
FIGURA 3

Gasto de la obra nueva (1552-1588).

del gasto desde el inicio de la obra hasta el cese de Alonso Barba, más de cuarenta años, en los que hemos contabilizado en lo que fue gasto exclusivo de la obra nueva más los salarios en dinero del maestro mayor y el aparejador, la cifra de 18.566.082 maravedís, sin contar el equivalente dinerario en grano de las 24 fanegas de trigo y 24 de cebada que llevaba aparejadas el salario del maestro cada año y otras cantidades menores que se daba al aparejador y a los oficiales, con precios fluctuantes<sup>7</sup>. Con lo cual se rebasaría la cantidad de veinte millones de maravedís, o lo que es igual, unos 53.500 ducados.

Un desglose por años del gasto, mostraría los “picos” y “valles” propios, como decía, de la irregularidad de las rentas aplicadas (Fig. 3), pero que en todo caso mantiene entre 1552 y 1586 cantidades por encima de los cien mil maravedís, con una media de 588.250 maravedís anuales. Los tres primeros años (1552-1554), de los que se presenta un gasto bruto de 469.957 sin desglosar, son indicativos de los inicios, ocupados por trabajos de cimentación y de derribo de viejas estructuras; recordemos que en 1554 todavía se elaboraba el largo informe sobre la necesidad de abatir la torre del Alcotán, a la altura de la actual sacristía, cuyo hueco se venía usando precisamente para esa misma función, para poder construir el bloque de las dependencias auxiliares que absorberá todo el tiempo que estuvo Vandelvira como maestro mayor. A partir de esa fecha el gasto se acelera repentinamente alcanzando la mayor cumbre dos años más tarde, en 1556, al superar el millón de maravedís, para terminar la década de los años 50 con medias que no bajan de los 800.000. Para la siguiente década decae el rit-

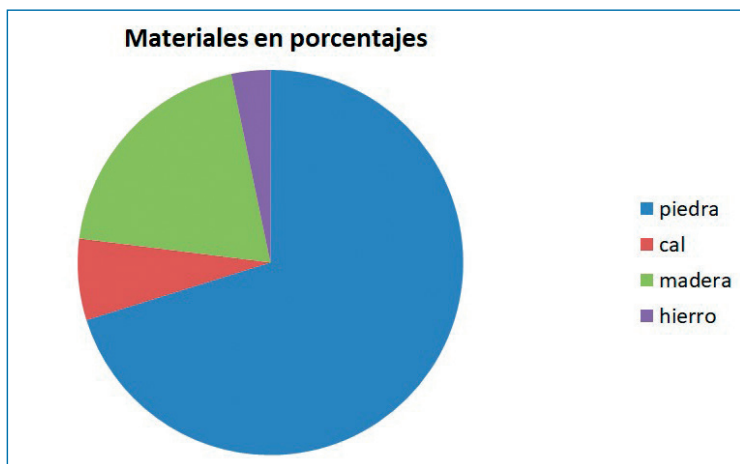
<sup>7</sup> Por ejemplo, en 1567, las 162 fanegas que se necesitaron para salarios de todos los oficiales de la obra se pagaron la mayoría a 6,5 reales y unas pocas a 7, mientras que un año más tarde las 157 necesitadas se pagaron a 8 reales. El importe en total pasó de 38.792 a 42.204 maravedís.



**FIGURA 4**  
Salarios de la obra nueva.

mo, situándose la media en 510.711 maravedís, que sigue descendiendo en la década de 1570 hasta alcanzar los 381.047. Y baja en la década de 1580 hasta 247.606, teniendo en cuenta que los dos últimos años ya no registran movimientos en obra nueva, solo reparos en la antigua, y gasto de salario del maestro mayor.

El salario del maestro mayor era de 40.000 maravedís al año (106,6 ducados) (Fig. 4), más 24 fanegas de trigo y otras tantas de cebada, en tanto que el aparejador cobraba 7.500 maravedís (20 ducados). Aunque el precio del grano sufriera variaciones de un año a otro el equivalente dinerario de lo recibido en especie por Vandelvira podía estar entre los nueve mil y los diez mil maravedís, si tomamos como referencia el precio del trigo (8 reales la fanega) y la cebada (140 maravedís la fanega) al que hubo de comprar el cabildo para pagarle a los asalariados de la obra en 1568. Con lo cual podemos decir que el salario global del maestro mayor se estima en 50.000 maravedís (133 ducados). Cantidad, que puede considerarse en la media más alta de los sueldos de maestros al frente de obras catedralicias, en Andalucía solo era superado por Siloé en Granada (200 ducados en 1528), Riaño en Sevilla (186 en 1531) y en la misma ciudad Hernán Ruiz II (160 en 1557); en tanto que igualaba lo recibido por Machuca al frente del palacio de Carlos V. El sueldo del aparejador se sitúa en la banda más corriente, entre los 15 y 40 ducados, aunque tendiendo a la baja. Comparativamente con otros asalariados dentro de la catedral, caso de la capilla de Música, en cambio pueden aparecer los profesionales de la construcción minusvalorados si tenemos en cuenta, por ejemplo, que un “sacabuche” (instrumentista de viento) percibía 25 ducados al año, la cuarta parte del sueldo del maestro mayor y por encima del aparejador, y en conjunto, el mantenimiento del coro en 1556 superaba en veinte mil



**FIGURA 5**

Gasto por materiales (en porcentajes).

maravedís a lo pagado a todos los oficiales de cantería ese mismo año: 283.318 maravedís, frente a 263.469,5<sup>8</sup>.

En un desglose por capítulos, dentro del gasto total de la obra nueva, la piedra como materia principal, y su labor en manos de los canteros, desde los simples sacadores de la cantera hasta los oficiales más especializados, acaparan la mayor parte de lo invertido, hasta el punto de que entre 1554 y 1578 el porcentaje de lo gastado por estos conceptos alcanza el 88% del total, con tan solo dos caídas, en 1565 y 1566, con el 67 y el 45%, respectivamente, la última acusada por gastos extraordinarios en reparos en la obra vieja y en los daños causados a la casa de Alonso Vélez de Mendoza. A su vez, entre gastos genéricos de la piedra (saca, desgaste y transporte) y los de cantería a pie de obra, hay una sensible diferencia a favor de los canteros y demás jornales de construcción del orden de unos 30 puntos porcentuales de media, excepto cuatro años (1556, 1566, 1567 y 1574) en los que la piedra importa más. Obviamente, dentro de los jornales existe una enorme diferencia entre oficiales y peones, única distinción que registra el *Libro de Fábrica*, y solo a partir de 1562, presentándose hasta entonces conjuntamente e incluyendo a veces los arreglos de las herramientas.

La piedra acapara el mayor gasto (Fig. 5), no tanto en el proceso primario de sacarla de cantera y desbastarla, como en su transporte. Dos son los tipos de piedra requerida: la caliza, procedente de las canteras del Mercadillo, más fina y “blanda” y de bella tonalidad dorada, destinada a sillares de partes altas, dovelas de arcos y bóvedas y columnas, y la denominada “piedra dura” o jabaluna, más compacta, de tono oscuro,

8 AHDJ, *Capitular*, Hacienda, 1, 23.

destinada a zócalos y a lo que podría denominarse el grueso de la obra. La primera, sensiblemente más cara, por calidad, laboreo y transporte, dado que también la distancia de la cantera, situada a unos 15 kilómetros pasada la actual aldea de La Cerradura, es mayor que la jabaluña, obtenida en las afueras de Jaén de varias canteras en un radio más estrecho, que no sobrepasa los 5 kilómetros.

El primer contrato de saca de piedra, data de julio de 1553, y fue adjudicado al cantero vecino de Baeza, Luis de Navarrete, comprometiéndose a sacar, desbastar y transportar la piedra del Mercadillo, o piedra “franca”, y la “dura” más el ripio necesario, extraída de la llamada “cantera vieja”, a medio camino de Jaén a La Guardia. En ambos casos, la obligación era de cinco mil carretadas como mínimo para asegurar el abastecimiento de la fábrica, entendiéndose que cada carretada del Mercadillo había de llevar una pieza de vara en cuadro por media de alto o dos que sumaran esa cantidad, si bien podía encargársele una pieza mayor, en cuyo caso el precio se ajustaría en proporción. Este se fijaba en tres reales y medio (119 maravedís) por carretada, con el compromiso de entregar 500 carretadas cada seis meses hasta completar las cinco mil. Por el contrario, la piedra dura no se contabiliza por carretadas, sino directamente por varas, siendo la pieza de tres tercias de largo y para sillares de no menos de media vara; su precio es menor, dos reales y medio la vara (85 maravedís) y la cantidad a entregar por semestre es de un millar de varas (GALERA y RUIZ, 2006: 115). Navarrete, como es lógico se hizo acompañar de un equipo de canteros paisanos suyos. Tres años más tarde encontramos a otro equipo, ahora giennense, integrado por Cristóbal del Castillo, Carreño y Juan Villar; pero desde 1557 saca y transporte quedan separados y en años sucesivos veremos a los hermanos Hurtado trabajando exclusivamente como sacadores en el Mercadillo, con salarios muy inferiores al coste de la traída, del orden desde un 130% hasta casi un 500%.

A partir de 1578 se desacelera notablemente el gasto de piedra y cantería, al compás que lo va haciendo todo el proceso constructivo. En los dos años siguientes, el volumen de ambos conceptos supone el 55% de media del total, y en los dos sucesivos el 22% y el 42%. A partir de 1583 el desplome es tan acusado que solo alcanza ese año el 11,6 % y en 1584, el último en que se registra trabajo de cantería, el 5,77%. Por el contrario, carpintería y albañilería acaparan la mayor parte, entre un 69,9% en 1586 y hasta un 95% el año anterior.

## La segunda fase: 1634-1660

Esta etapa no resulta menos decisiva que la anterior por cuanto afecta a la solución definitiva para el buque de la Iglesia tras los ajustes que fueron planteados en la consulta e informe de 1582. En esta fase se levanta la mitad del templo con la que se puede consagrar en 1660. Dos prelados de excepción sostienen, como promotores, este importante avance constructivo: Baltasar Moscoso y Sandoval (1619-1646) y Fernando de Andrade y Castro (1648-1664) y un arquitecto de categoría aún no lo suficientemente reconocida, Juan de Aranda Salazar, como arquitecto y maestro mayor (1634-1654), protagonizan la fase. Al obispo y cardenal Moscoso debemos el impulso de reiniciar las obras tras una larga parada y en momentos no demasiado propicios desde el punto de vista económico; a su influencia como hombre de estado, pero sobre todo a su empeño personal, responde dicho impulso, consciente del papel simbólico y efectivo que la catedral ha de juzgar en la estructura eclesial de la diócesis a la luz del Concilio de Trento y cuyo principal fruto sería la redacción de las *Constituciones Sinodales* de 1624, en las que leemos: “Mucho importa para la estimación y acierto del oficio o ritus ecclesiasticus la uniformidad en todas las iglesias, y que las inferiores, como tienen a la catedral por madre, la respeten por maestra” (MOSCOSO, 1787: 30).

Diez años más tarde de la publicación de este documento se preparaba el comienzo tras un supuesto concurso de maestros venidos de distintos puntos de Castilla y Andalucía. Según el biógrafo de Moscoso (fray Antonio de Jesús María), Baltasar Moscoso “había concebido una gran confianza de fabricar a Dios un insigne Templo [...]” (GALERA ANDREU, 1979: 106). De modo más preciso, otro biógrafo —el jesuita Alonso de Andrade— apunta que, “movido [...] de su santo celo y viendo comenzado en la catedral un sumptuoso edificio, con admirable planta y totalmente olvidado por falta de medios” (ANDRADE, 1668: 152), decide proseguirlo. El primer, y fundamental, paso para llevar a cabo la magna empresa por parte del prelado fue establecer un plan de financiación por veinte años, susceptible de ampliación por otros tantos, consistente en asegurar unas asignaciones fijas anuales sostenidas por los 4.000 ducados que aportaba en dinero la Iglesia a través de las rentas de la propia institución (2.000 de la “mesa” episcopal; 1.500 de la mesa del cabildo y 500 de la “fábrica” de la catedral), a los que se sumaban las rentas de las vacantes de los prioratos hasta el momento que se ocuparan más la octava parte de todas las fábricas de parroquias y colegiales de la diócesis. Sobre esta base, se abría además a donaciones particulares del mismo obispo y de otros miembros eclesial<sup>9</sup>. En ese senti-

9 A título particular, la mayor parte de los miembros del cabildo eclesial se compro-

do es de destacar que el cardenal Moscoso, aun cuando ya había dejado la silla giennense por su elevación a la de Toledo, nunca se olvidó de la obra de la catedral a la que todavía en su testamento legó 2000 ducados y otros tantos en un codicilo posterior. Su acción fue sin duda estimulante para fieles e instituciones como el Ayuntamiento de la ciudad, que se comprometió también a aportar una cantidad menor, 200 ducados, durante el mismo periodo de tiempo. Del mismo modo el abad y clérigos de la Universidad de Jaén se comprometían a donar 980 reales anuales durante veinte años y en menor cuantía lo hacía la Cofradía de los Caballeros de la ciudad de Jaén, 110 reales, por el mismo tiempo<sup>10</sup>.

El paso siguiente fue la elección de maestro mayor, que recayó en la figura de Juan de Aranda Salazar, maestro a la sazón entonces de la catedral de Granada, donde si apenas llevaba un año después de haber estado al frente de la de Córdoba, cuyo cabildo lo recomienda vivamente. Sobrino del célebre Ginés Martínez de Aranda, maestro en las abadías de Alcalá la Real, Cádiz y Santiago de Compostela y autor de un importante libro de estereotomía, *Cerramientos y trazas de montea*, reunía además de un sólido conocimiento del arte de corte piedra, aprendido junto a su tío, la ventaja de ser “de la tierra”, o lo que es lo mismo una familiaridad con la arquitectura renacentista de este destacado centro andaluz que fue Jaén y a cuya brillantez había contribuido mucho su misma familia. El 10 de marzo de 1634 firmaba contrato en calidad de maestro mayor para “que como tal [maestro mayor] biesse la dicha obra nueva de la dicha Santa Iglesia desta ciudad e que la prosiga y acave” (GALERA ANDREU, 1979: 110).

Con gran celeridad, Aranda se dedicó a estudiar lo realizado y con seguridad la adaptación de la planta de Vandelvira a las modificaciones contempladas en 1582 sin desdeñar algunas innovaciones propias de los nuevos tiempos, no todas llevadas a cabo, como creemos que es la solución final del muro de cierre de la cabecera; la configuración del presbiterio; capilla del Sagrario; portada norte del crucero y la cúpula sobre el transepto, por lo que toca a lo construido en esta fase. No obstante, y esto es muy significativo, Juan de Aranda proyectó para “proseguir”, sí, pero sobre todo para “acabar” la obra, como se pone de ma-

metían por el tiempo que estuvieran en disfrute de su cargo a una cantidad fija, bien en dinero o en especie. Así el deán Juan Francisco Pacheco daba 100 ducados anuales y 300 fanegas de trigo por una sola vez; el arcediano Diego de Vera, 1.000 reales el año de inicio (1634) y 200 reales “por el tiempo que durare la obra y si le vacaren las pensiones del Señor Patriarcha cien ducados cada año”; el arcediano de Úbeda, Lope Pimentel, 1.000 reales anuales más 100 fanegas de trigo por una vez; el maestrescuela Gómez de Ávila, 400 reales, 200 ducados vacándole la pensión de la maestrescología y 50 ducados anuales mientras fuese prebendado; el canónigo Juan Bautista Casella, 600 reales y 500 reales durante el tiempo que durare la obra y el fuera prebendado (AHDJ, *Capitular*, Hacienda, Leg. 315, ff. 13-34).

<sup>10</sup> AHDJ, *Capitular*, Hacienda, Leg. 315, ff. 28 y 32.

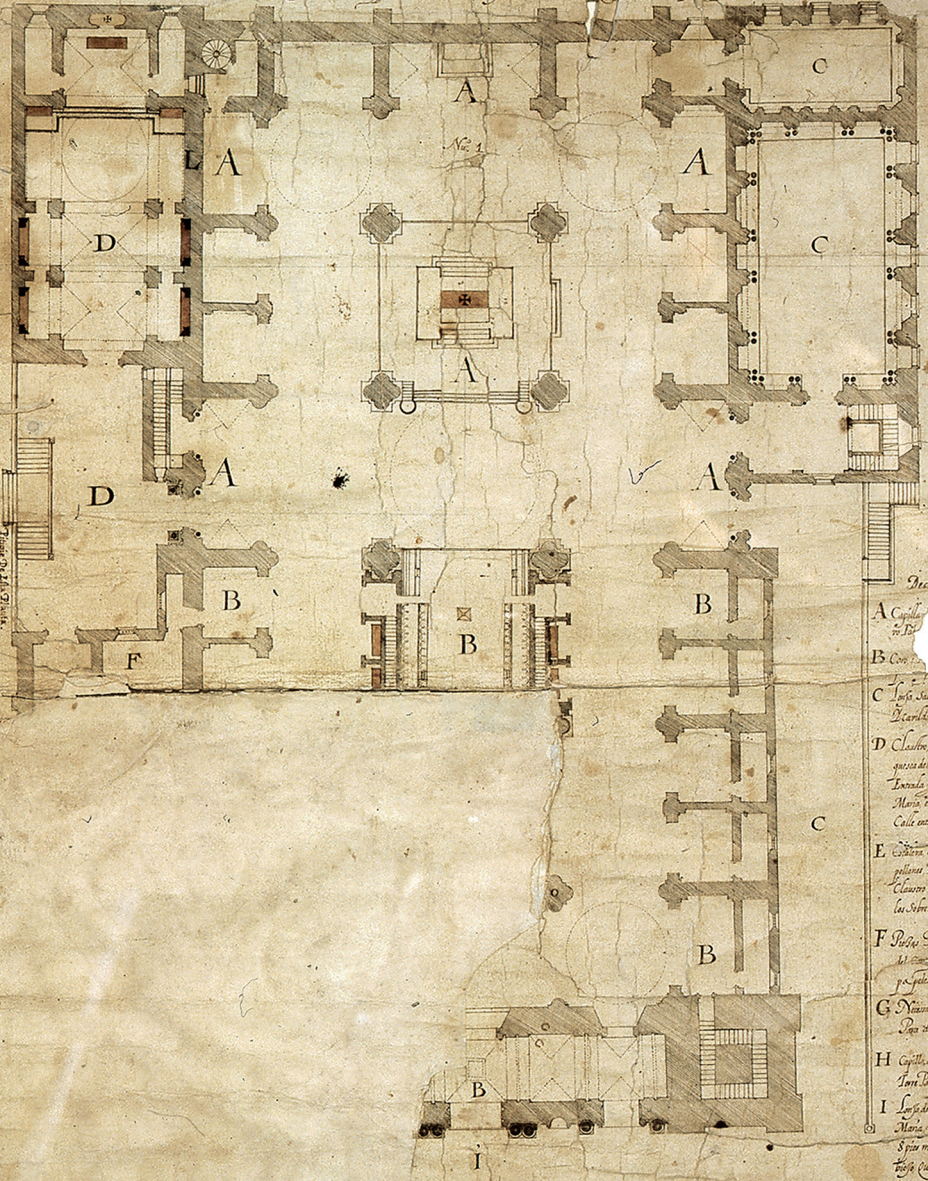
## FIGURA 6

*Planta General de la catedral de Jaén*, Juan de Aranda Salazar (Archivo Histórico Diocesano de Jaén).

© Arturo Aragón.

# PLANTA GENERAL DO EL EDIFICIO DE LA SANTA IGLESIA DE LAEN CONFORME A LOS DOS INTEN

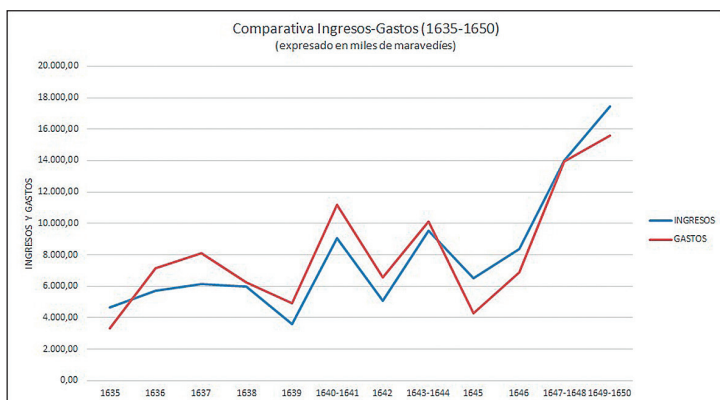
Que sean Aprobados y autorizados para la mayor perfeccion y Grandeza de el Templo que sean alabados con exercicio de el Eclesiastico como Comendados del Rey  
 Por Juan de Arce Caballer, Familiar del Sr. Obispo de Oviedo. Maestro mayor de Obras de el Sr. Obispo de Oviedo



- Deslucrones*
- A Capilla de S. Pedro
  - B Capilla de S. Juan
  - C Iglesia de S. Martin de Obispo de Oviedo
  - D Claustro de S. Pedro que se ha de hacer en el espacio de la plaza de Obispo de Oviedo
  - E Capilla de S. Martin de Obispo de Oviedo
  - F Capilla de S. Juan de Obispo de Oviedo
  - G Capilla de S. Martin de Obispo de Oviedo
  - H Capilla de S. Juan de Obispo de Oviedo
  - I Capilla de S. Martin de Obispo de Oviedo

*San Sebastian*  
*San Juan*  
*San Pedro*

- Inscripciones*
- L. Epoca que se ha de hacer en el templo que se ha de hacer en el espacio de la plaza de Obispo de Oviedo
  - M. Capilla de S. Martin de Obispo de Oviedo



**FIGURA 7**

Comparativa Ingresos gastos para el periodo 1635-1650.

nifiesto en la planta de la catedral levantada por él, de fecha imprecisa (DEL ARCO, 2007: 40) y la más antigua conservada (Fig. 6). Incluso, aunque pecando de exceso de optimismo, Aranda creo que pensó o trató de convencer al cardenal de que ambos podrían ver terminada la catedral en su totalidad a juzgar por el plazo de seis años que se dio en 1637 para culminar esta fase que construía hasta el crucero. De haberse cumplido este pronóstico y continuar al mismo ritmo hubiera podido, en efecto, ver completada la catedral para la fecha de su muerte, 1654. Sin embargo, como era más lógico, las rentas sufrieron oscilaciones en las distintas anualidades en función de las cosechas agrarias y en consecuencia tampoco podría mantenerse el mismo nivel de ocupación en el trabajo. Obsérvese el gráfico de los ingresos por grano en los quince primeros años y de las rentas dinerarias en su conjunto, para comprobar los acusados altibajos que ofrecen: Así de 269 fanegas recogidas en 1635 para la obra Nueva, desciende en 1637 y 1638 a 70 y 112 fanegas, respectivamente, para subir de nuevo a 885 y 839 en los dos siguientes y una brusca caída hasta 35 fanegas en 1642 y después una remontada sostenida en torno a una media de 350 fanegas por año hasta los dos últimos (1649-1650) que alcanzaron el récord de 2.054 fanegas.

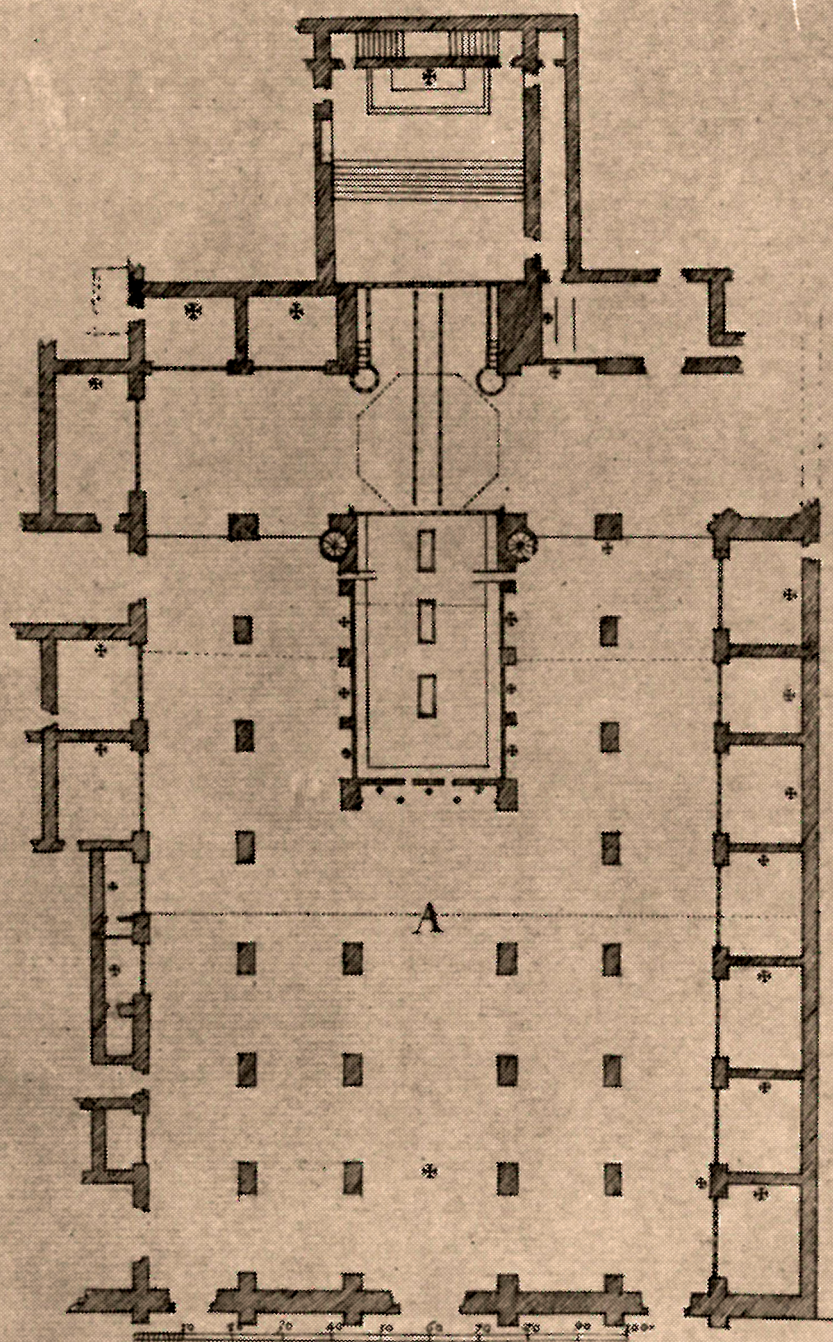
En el conjunto de los ingresos y gastos se observa el mismo ritmo (Fig. 7), si bien con perfiles no tan acusados en los “cargos” o ingresos con cantidades que oscilan entre los 4 y 10 millones de maravedís, excepto los últimos cuatro años (1647-1650) que se alcanzan los 14 y 17 millones, siendo la anualidad de mayor caída la de 1639 con 3.605.000 maravedís. Sin embargo el gasto o “descargo” es siempre superior hasta el año 1644 en una media de millón y medio de maravedís aproximadamente, menos el primero, 1635, inferior en 1.300.000 maravedís; mientras que en el resto, de 1645 a 1650, queda por debajo en la misma proporción que el déficit de los primeros años<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Los datos están recogidos en un documento de 6 folios, que con el título de *Rentas de los años 1635-1650*, (AHDJ, *Capitular*, Hacienda, Leg. 20 en la clasificación antigua, pero que no figura en la actual).

*En la página siguiente:*

**FIGURA 8**

Croquis de la planta de la iglesia vieja de Jaén, Juan de Aranda Salazar, 1634.



Escala de tres, Para medir esta Planta que es la que tenia La D<sup>ca</sup> antigua antes que se començau, e  
 Admibar, Vista de lo antiguo de esta casa que mandado se bu M<sup>do</sup> y S<sup>do</sup> Juan de los Rios y Parado de los  
 y Monetas en esta casa con las medidas que se tomaron sin que se entienda de lo que se ha de

A la planta citada, que podemos considerar definitiva, le preceden al menos dos croquis del mismo Juan de Aranda que deben formar parte de un mismo informe fechado en 1634. Uno de ellos, que fue publicado por Chueca (1971: 153) muestra la planta de la catedral medieval, pero con un tramo modificado en el que las cinco naves primitivas se reducen a tres con la inclusión de dos pilares nuevos no contemplados en el proyecto vandelviriano, en función de alargar el coro, según se desprende de dicho informe. El otro croquis se centra de forma más concreta en la solución de la cabecera mediante el alineamiento del testero, suprimiendo la enorme capilla sobresaliente del obispo De la Fuente del Sauce, y el muro sur perimetral con cuatro capillas hornacinas (Fig. 8), dicho muro y el testero coloreados en rojo, indicativo de su modificación. El muro septentrional muestra tres vanos que comunicarán con el claustro, uno más que el que se dibuja en el plano de estado de la fábrica antigua, y con un número de capillas igual al del lado frontero. Uno de esos vanos, el central, marca el eje del crucero, aunque no registra el vano correspondiente en el lado opuesto, ya abierto por Vandelvira. De todas formas este interesante croquis señala ya la distribución definitiva, delineando el altar mayor aislado en el tramo central de la nave mayor con gradas en dos de sus frentes; la capilla del Santo Rostro en el centro del testero de la cabecera y el coro, parece que con carácter provisional, desplazado de la línea de pilares del crucero hacia los pies, habiendo suprimido aquellos dos pilares que aparecen en el primer croquis y con los que él no estaba de acuerdo, según lo hace saber en su informe. Obsérvese, asimismo, que el último tramo a los pies se interrumpe transversalmente por muros que separan las naves laterales de la central, testando en un muro de cierre sin vano alguno, por lo que no se trata del muro de fachada. Pienso que esta solución de los pies está en función de la provisionalidad del coro y anticipo de ese cuerpo porticado que representa en la planta definitiva, situado entre la fachada y el cuerpo basilical, que posteriormente desapareció. Por último, apuntar que, como croquis sin escala, el hueco de las capillas hornacinas representado es el del ancho entre los pilares correspondientes con los pilares de la nave central, de ahí el número de cuatro, cuando en la dimensión real resulta tan amplio, que con buena lógica se subdividirían mediante el muro interior que duplica el número de capillas, tal y como ya muestra la citada planta levantada por el mismo Aranda poco después.

La planta, pese al estado de faltas con que nos ha llegado (todo el cuadrante noroccidental), ratifica la idea del mantenimiento del proyecto original, que pensamos vandelviriano, junto a innovaciones apuntadas y su perseverancia posterior hasta su finalización a finales del siglo XVIII, salvo algunos aspectos que no son tampoco baladíes. Uno de ellos es el del coro, restituido a la línea del crucero, como mandan los cánones, pero desde luego más corto de lo que resultó a la hora de construirse en 1726. Aunque la rotura del plano afecte al testero del

*En la página siguiente:*

#### FIGURA 9

Planta de la catedral de Jaén, Alfonso Castillo de Monturque, Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

© Pedro A. Galera Andreu.



mismo, sin embargo se percibe su final a la altura del primer tramo transversal y así lo viene a confirmar la planta que a mediados del siglo XVIII levantara el clérigo y arquitecto Alfonso Castillo de Monturque, que lo cierra en esa línea dibujando en trazo fino con las letras “Q” y “R” una posible ampliación para “8 sillas”, hasta alcanzar la mitad del tramo siguiente, pero sin indicación escrita traza líneas de prolongación hasta los pilares terminales de dicho tramo con su correspondiente cerramiento de trascoro, tal y como al final hoy lo vemos (Fig. 9).

La segunda alteración que se puede ver es esa especie de pórtico interior, a modo de crujía, situado entre el muro de fachada y otro de mayor grosor interior horadado por el paso a las tres naves, que posteriormente fue suprimido. En el plano de Castillo de Monturque aún aparece delineado en su perfil, pero sin el rayado indicativo de su condición muraria mientras que se dibuja en oscuro la planta de los respectivos pilares con el añadido de la planta de las jambas para el arranque de los arcos, tal como se encuentran en la actualidad.

Una tercera sería la introducción de una cúpula a la italiana en el crucero, algo ajeno al sistema de cerramiento que utilizaba Vandelvira, proclive como es sabido a la bóveda baída o a las medias naranjas con linterna, alternativa que con seguridad hubiera elegido para este lugar. Esta cúpula no puede desligarse de la de la iglesia de El Escorial, atendiendo a su elevado tambor cilíndrico (BUSTAMANTE y MARÍAS, 1985: 61), edificio al que Aranda se refiere en algún documento como uno de los modelos, junto con la basílica de San Pedro de Roma. Difiere, no obstante, en la decoración del intradós, mucho más rica esta de Jaén dentro de un repertorio de motivos clasicistas, y en la esbelta linterna cerrada con cupulín, que la aproxima de modo más directo a Italia (Fig. 10). Esta preferencia del maestro giennense por los modelos escurialense y romano debe justificar la traza de sendas medias naranjas en los cuatro tramos angulares de la planta, luego no llevadas a cabo. Tal diseño cobra todo su sentido en una planta centralizada, como queda planteado en el diseño de Bramante para San Pedro y siguió irradiando en la arquitectura italiana hasta finales del Quinientos, caso de G. Alessi en Santa María de Carignano en Génova, traído como referencia para el de la basílica de El Escorial (KUBLER, 1983: 79).

El flanco septentrional, la parte con mayor pérdida del plano, revela en lo poco conservado a partir del crucero variaciones de importancia con respecto a la solución final. La principal, la ausencia de lonja en paralelo a la del lado meridional, bien contemplada desde el principio, reducida aquí a un espacio amplio (Letra D), señalada en la leyenda como “Claustro, Lonja y Sagrario”, que se cierra al este con el Sagrario y al oeste con dependencias heredadas de la antigua distribución de la catedral medieval en torno al claustro y que señaladas con la letra “F” se extienden a espaldas de las capillas hornacinas, con entrada des-

**FIGURA 10**

Jaén, Catedral,  
cúpula del  
crucero.

© Arturo  
Aragón.

de la actual capilla de San Miguel, indicándose en la leyenda “Piezas para la Librería [...]”. La planta de Castillo de Monturque muestra ya la lonja en su estado actual y el perfecto alineamiento de todo el muro exterior, homologando las capillas hornacinas de septentrión con las meridionales. No obstante, el “cuarto de la librería” subsiste, pero limitado al estrecho y alargado espacio resultante de la unión de las dos sacristías de las capillas de La Virgen de la Correa y la de San Pedro Pascual. El denominado caastro-lonja se eleva sobre el nivel de la calle, cuya diferencia salva por una escalera de doble tiro, tal como la existente ahora. La construcción de todo este espacio, Sagrario incluido, se hacía a costa de la vieja puerta de ciudad de Santa María, tal como se precisa en la leyenda, y suponía además una importante intervención urbanística ya que venía a “enderezar” una calle existente entre las “dos plazas”. Es claro que estamos ante la génesis de la actual calle Campanas, cuyo trazado se vio realizado, en efecto, en el siglo XVIII con la culminación de la catedral.

Diseños suyos son también la portada norte del crucero y la primitiva iglesia del Sagrario, que hacía las funciones de parroquia de Santa María. El primero, el de la portada, fue el preferido por el cabildo en 1641, frente al presentado por Juan Gómez de Mora. De orden compuesto y puesta bajo la advocación de la Inmaculada —imagen que

preside el segundo cuerpo—, responde a un Clasicismo tardío que se hace eco de la arquitectura vandevaliriana en la rica y compleja solución de las columnas y sus respectivas proyecciones en los ángulos mediante pilastras, así como en la introducción de elementos de raigambre manierista, tales como los estípites y el doble frontón, curvo y recto, dentro de una composición de conjunto claramente jerarquizada de acuerdo a principios de mentalidad barroca (Fig. 11). La iconografía —reducida a las figuras de *Salomón* y *Ezequiel*<sup>12</sup> sobre las columnas y la *Inmaculada* en la hornacina central, rematado todo el conjunto por los escudos del cardenal Moscoso— responde de igual manera a esa misma mentalidad.

Para la iglesia del Sagrario, Aranda eligió un tipo de iglesia-capilla de planta longitudinal dispuesta en riguroso paralelismo con el bloque de las dependencias auxiliares construido por Vandevira en el lado opuesto, a modo de perfecto *pendant*. Ese paralelismo llega incluso a la distribución misma del espacio, de forma que el presbiterio queda levemente realzado y separado por un cerramiento lateral a la altura del testero de la sacristía y en línea con las capillas de la cabecera de la catedral, siendo el hueco de este presbiterio con sus dependencias laterales el equivalente al de la sala capitular. El espacio de los fieles, aunque breve, renuncia a la nave única con la introducción de cuatro pilares de planta cruciforme, que delimitan dos estrechas naves laterales, en consonancia también con



FIGURA 11

Jaén, Catedral,  
portada norte.

© Nestor Prieto.

<sup>12</sup> Aunque la leyenda inscrita detrás de la figura sea la de Ezequiel, viste exactamente igual que Salomón, es decir, con traje regio; y tiene casi perdido un elemento en la mano, que bien pudiera ser un arpa, por lo que puede interpretarse como David. En las *Actas Capitulares* (13-6-1642) se acuerda que se pongan las imágenes de los dos reyes (GALERA ANDREU, 1979: 116). Como tales los señala también el deán Mazas (1794: 209) al describir la portada, un buen conocedor del templo. En mi opinión la leyenda es fruto de una disensión en el seno del cabildo a la hora de ajustar el programa iconográfico, posiblemente *a posteriori*, dado que ambas figuras, Ezequiel y David, encajan en el mensaje inmaculista de la portada, del mismo modo que la hubo a la hora de fijar los temas de las pechinas de la cúpula.

la estructura del cuerpo basilical de la catedral, bien remarcado por la mayor amplitud que da al tramo delantero o antepresbiterio, cubierto con media naranja, mientras que el resto de la nave central lo hace con medio cañón con lunetos. Esto es recogido al pie de la letra por Castillo de Monturque en su planta, tan solo añadiéndole un pórtico y torre en fachada, “para mayor capacidad, hermosura y firmeza de dicho Sagrario”, que en otra leyenda apunta “se ha de hacer”.

Tras los preparativos de las trazas ya referidas y los primeros aprovisionamientos de material, en la primavera de 1635 comenzaba el derribo de la obra vieja (el 11 de abril, según informe documental del siglo XVIII, o el uno de julio según otra fuente), en que se ajustaba con el albañil Gonzalo Fernández en 3.650 reales (GALERA ANDREU, 1979: 112). Un año más tarde, en febrero de 1636, una comisión de arquitectos integrada por fray Luis de Barcelona, Juan Moreno y Diego Delgado vistan la obra a instancias del cardenal cuando se había sacado de cimientos solo uno de los cuatro pilares centrales<sup>13</sup>, encontrándolo de suficiente grosor y buena piedra, recomendando tan solo que se encadenen los pilares. Una planta y alzado de toda la iglesia debía tener ya elaborada Juan de Aranda, pues sobre esa documentación gráfica emiten el resto de sus pareceres: la construcción de una capilla bautismal en el hueco de la torre, no registrada, pero que por la planta de Castillo sabemos constaba ya en la “planta antigua”, la que denominamos definitiva, e iba alojada al pie de la torre noroccidental (perdida en dicha planta); también se sugería que la comunicación entre las galerías altas se hiciera a través de balcones exteriores corridos, para lo cual los actuales balcones deberían adoptar el tipo de puerta-ventana. Esto es indicativo de que no tuviera el maestro mayor todavía resuelta la solución de la planta alta, ni que tampoco lo estuviera en el plan originario de Vandelvira. En cualquier caso, por fortuna, dicha sugerencia no se tuvo en cuenta. Por último, y esto sí era aceptable, aunque no se llevara a efecto en su totalidad, recomendaban se eliminasen las casas que mediaban entre la calle Hurtado y la catedral para “la hermosura y vista de la obra”.

La cabecera concentra desde el primer momento la atención y se convierte en punto crucial del proyecto. Ya hemos visto cómo en el primer croquis de la obra nueva la capilla mayor se delinea aislada, una

---

13 En realidad, Luis Blai (1589-1644) —hijo menor del conocido arquitecto catalán Pere Blai (1553-1621)—, fraile capuchino que inició su carrera en Cataluña, terminándola en Andalucía, donde murió en Sevilla (CARBONELL, 1991: 137). Fabricero de la Orden religiosa en la que profesó, su presencia en la catedral de Jaén se debe sin duda a la simpatía del cardenal Moscoso hacia los capuchinos y a la construcción del convento que tenían en Jaén, en un extremo de la Alameda, en el sector sureste, donde el prelado gustaba de retirarse. Juan Moreno era maestro mayor de la catedral de Salamanca y Diego Delgado, hijo de Miguel Delgado, “maestro de obra” del rey. Es fácil adivinar la mano de Moscoso en esta elección.

vez desaparecida la antigua capilla mayor, sobresaliente. De hecho, el 11 de abril de 1635 (la fecha de inicio del derribo dada por el informe del siglo XVIII) se trasladaba en solemne procesión las reliquias e imágenes al Sagrario (HIGUERAS MALDONADO, 2009: 60), preludeo del derribo efectivo (1 de julio) que comenzaría por esta capilla. Tradicionalmente se viene afirmando que el nuevo testero plano se fundamenta sobre el antiguo gótico, a tenor de la cenefa ornamental que corre a la altura del tercio inferior, sin embargo atento al dibujo del citado croquis y a la rectitud del muro, que en el estado anterior de la catedral gótica se quebraba de forma violenta por la capilla mayor sobresaliente, cuesta trabajo entender que el viejo muro, derruido en 1661<sup>14</sup>, se mantuviera tal cual aunque fuera en su parte inferior. Desde nuestro punto de vista a la demolición de la capilla sucedió una reedificación del muro estructurado mediante seis contrafuertes que traducen al exterior las divisiones internas de las tres capillas de la cabecera. En consecuencia, la cenefa ornamental de estilo gótico “flamígero” que corre por la parte inferior abrazando incluso los contrafuertes, entendemos que ha sido recompuesta, dado su carácter no estructural reconocido (ORTEGA, 1991: 24). Ilógicas, además, vemos las gárgolas en forma de animales fantásticos situadas a esa altura en los ángulos que forman los contrafuertes. Incluso la ventanita con molduras góticas en el paño lateral tocante al Sagrario y que se corresponde con la sacristía de la capilla de San Fernando, donde existe el caracol que se dibuja en el plano de la antigua catedral, convive en el muro con otros vanos de estereotomía moderna, aparte de que dicho caracol desembarca en la galería alta con factura ya no gótica (Fig. 12).

En resumen, el alineamiento recto de la cabecera fue contemplado desde el inicio del proyecto de la catedral renacentista al disponer Vandelvira la sala capitular, en el extremo suroriental, en línea con la citada capilla de San Fernando o con el citado caracol, que señala la línea de la cabecera de la iglesia gótica de los obispos Manrique y Osorio, comenzada en el último cuarto del siglo XV, y limitada por la muralla a la que prácticamente se adhería, como se nos describe por un testigo en el siglo XVII (TORAL, 1980: 61). Según este mismo testigo fue el Obispo Suárez quien hacia 1500 “rompió la muralla de la ciudad y labró la Capilla Mayor grande”. Al derriber esta capilla en 1635 se volvía al alineamiento original, libre ya de la muralla; recordemos que todo el proyecto nuevo del siglo XVI se había iniciado con la supresión de las defensas por el lado sur con el derribo de la torre del Alcotán y por tanto en esa dirección fue la expansión del nuevo templo. Volver al alineamiento original, pero con nueva construcción, pensamos, lle-

14 El 4 de enero de dicho año la catedral acordó con Cristóbal de Mesa el derribo del testero de “la capilla mayor vieja”, quitar las rejas y rebajar el suelo, cuyas piedras se aprovecharían para la lonja del Juego de Pelota (actual calle Juan Montilla), Archivo Histórico Provincial de Jaén (AHPJ), Leg. 1533, f. 48.



FIGURA 12

Jaén, Catedral, vista exterior del muro del testero.

© Pedro A. Galera Andreu.

esia al derruir todo ese frente por el que quedaba abierta a la calle. De hecho, el cabildo acordó establecer un sistema de vigilancia nocturna con un capellán para el interior y dos para el exterior, antes de vallar la lonja de acceso por ese costado (HIGUERAS MALDONADO, 2005: 226). Un año antes, el 30 de abril de 1641, recordemos, se elegía el diseño de Aranda para la portada septentrional. En el interior, para compaginar con la puerta del lado opuesto levantada en tiempos de Vandelvira, el cabildo se concertó con el escultor granadino Alonso de Mena un año antes, en abril de 1640, para la realización de los dos relieves sobre los vanos: la *Crucifixión del Señor* y la *Presentación en el Templo* (PINERO y MARTÍNEZ, 1954: 41).

A partir de 1650 se inician los trabajos de cubrición, ya en los últimos años de vida del maestro Juan de Aranda. En 1653 se aprobaba el diseño presentado por él para la bóveda de la capilla mayor y un año antes se aprobaban los realizados para las pechinas de la cúpula, ejecutadas en 1653 por Diego Landeras y Manuel de Silva (GALERA ANDREU, 1979: 118). Dos años más tarde, en 1555, se escrituraba con el vidriero madrileño Pedro del Sol “hacer todas las vidrieras que fue-

vó al maestro Aranda a “conservar” incorporando a modo de memoria histórica fragmentos del viejo muro, en lo que podríamos considerar una toma de conciencia patrimonialista en parte personal y en parte inducida por los patronos, el cabildo catedralicio, no olvidemos tampoco la significativa leyenda que acompaña al plano de la catedral gótica levantado por Aranda al hacerse cargo de la maestría en 1634: “Escala de tercias para medir esta planta, que es la que tenía la iglesia antigua antes de que se comenzase a derribar nada de lo antiguo. Y se ha trazado por mandato de su Ema. Y Ss. Deán y Cavildo para advertir y marcar en ella las cosas memorables que se remueven para que en todo tiempo conste” (CHUECA, 1971: 164).

Casi a la par, y con mayor celeridad si cabe, se iniciaba el tramo de muro norte comprendido entre la cabecera y el crucero, pues por la fecha de 1642 que campea en él, hemos de pensar que señala su final. Esto es comprensible dada la vulnerabilidad de la igle-

ren menester para el crucero de la obra de la santa iglesia a razón de a real y medio por cada cuarta en cuadro”<sup>15</sup>. Y en ese mismo año se traían de las herrerías de Lugros (Guadix) “cien arrobas de hierro en barras, conforme a los moldes dados por el maestro mayor”<sup>16</sup>, casi con seguridad para los balcones.

Es en la decoración de las bóvedas, así como en las molduraciones y adornos de ventanas al exterior y los pináculos que coronan el muro perimetral, donde se manifiesta el gusto nada austero, sino todo lo contrario, rico y ostentoso al modo que Urbano VIII podía entender el esplendor de una Iglesia tridentina triunfante. Las carnosas guirnaldas de frutas y las tallas de piedra a manera de joyas, con preferencia hacia las formas diamantinas, cubren por entero las superficies cóncavas, en un calculado equilibrio entre naturalismo y abstracción geométrica que permiten situar a Aranda Salazar en la bisagra del Clasicismo renacentista tardío y la apertura hacia el dominio de la tensión dramática del claroscuro de los perfiles moldurados. Todo ello sin olvidar tampoco los virtuosismos de la cantería aprendida en el taller familiar y en la tradición local de la que haría gala en informes y pareceres en otros puntos fuera de Jaén para los que fue llamado, como en el caso de la iglesia prioral del Puerto de Santa María (GALERA ANDREU, 2005) y puede comprobarse en los “esviajes” de ventanas y puertas “en rincón” que encontramos en las galerías altas, en las partes más privadas, del lado septentrional.

Del mismo modo que la marcha del cardenal Moscoso en 1646 a la sede primada de Toledo no supuso merma en el interés y buena marcha de las obras gracias al celo mantenido por su sucesor, el obispo Andrade y Castro, anterior arzobispo de Palermo, tampoco la desaparición de Aranda iba a suponer una quiebra acusada en la terminación al menos de lo fijado como mínimo para poder consagrar la catedral, esto es, la culminación de la nave de crucero con el cierre de la cúpula. Una notable actividad como enseñante del oficio de la cantería e iniciación a la arquitectura desplegada por Aranda a la sombra de la catedral iba a propiciar el relevo sin sobresaltos y la continuidad asegurada en el proyecto.

En efecto, los dos máximos responsables en la maestría de las obras de la catedral tras la muerte de Aranda, se habían formado con él después de un aprendizaje concertado mediante el cual Juan de Aranda se comprometía a darles una formación básica de geometría y sucinta “teoría” arquitectónica y otra práctica de resolución de problemas de estereotomía. Estos discípulos serían Pedro del Portillo y Eufasio López de Rojas. El primero de ellos ejerció la mayor parte en calidad de “gobernador”; sus dotes como maestro de cantería eran buenas, pues desde 1639 ya trabajaba en la catedral, pero tardó en dar el salto

15 AHPJ, Leg. 1527, ff. 820-821.

16 AHPJ, Leg. 1527, ff. 664.

hacia la maestría en arquitectura (1651), después incluso que López de Rojas, que era bastante más joven. En razón de su veteranía hay que pensar que se le concediera la facultad de dirigir la obra, en tanto que Eufrasio López se contrataba como aparejador de la misma. Por esa experiencia y sin duda por el conocimiento empírico de lo que se iba construyendo terminó con éxito el cierre de la cúpula. Sin embargo, para el diseño del altar mayor en el presbiterio, realizado en mármoles rojos, el encargo fue compartido con López de Rojas, inspirándose en la disposición del de la catedral de Granada, para lo que fueron comisionados a visitarla en 1657 (PINERO y MARTÍNEZ, 1954: 68).

La última intervención antes de la consagración del templo y cierre de esta fase constructiva, en 1660, sería el losado con piezas de mármol blanco y negro sacadas de las canteras de Macael (Almería), y que por sustracción de material fue encausado Portillo y apartado durante un tiempo de su cargo, hasta que al final fuera perdonado y restituido por intercesión del obispo Andrade y Castro (GALERA ANDREU, 1979: 146-147).

### *Tercera fase: 1667-ca. 1720*

Los años inmediatos, posteriores a 1660, fueron de considerable atonía, lo que está en sintonía con la indefinición de los puestos de responsabilidad con que se venía rigiendo la obra a manera de *tandem* entre Portillo y López de Rojas. Tras el cese de Portillo en 1660, Eufrasio L. de Rojas, que ostentaba título de “maestro mayor de las fábricas del obispado”, pasó con lógica a dirigir las obras de la catedral. La actividad se centró en ese tiempo en la construcción de la lonja norte, que había quedado indefinida en el plano de Juan de Aranda. Esto suponía un paso importante en la eliminación de parte del claustro y dependencias adyacentes de la vieja catedral gótica y vendría a fijar la línea de fachada principal, objeto inmediato de intervención, pero sobre todo en el sistema defensivo de la ciudad, ya ruinoso, en torno a la puerta de Santa María, preludio del alineamiento posterior que alcanzaría en el siglo XVIII la actual calle Campanas. La construcción, no obstante, de la lonja le trajo contratiempos al maestro con el cabildo a causa del enlosado, que en 1665 todavía estaba inconcluso y por el que fue demandado judicialmente. Fuera por esta razón o por otras de mejora profesional, Eufrasio López accedió al cargo de maestro mayor de la catedral de Granada en 1666, tras ser examinado, entre otros, por Alonso Cano. Sin embargo, a comienzos del siguiente año, 1667, el cabildo giennense lo llama de nuevo ofreciéndole el mismo cargo, aunque perdiendo dinero en su salario.

Se inicia así la tercera fase constructiva, centrada en la fachada occidental o principal, que iba a consumir lo que le quedaba de vida a Eufrasio López, hasta su muerte en 1684. El planteamiento de la obra parte de la construcción de las dos torres, que avanzaban unos 8 pies sobre el límite de la vieja fachada, pero sobre todo necesitadas de ampliarse lateralmente, para lo que afectaban al mismo edificio del ayuntamiento giennense por el lado sur y a una serie de viviendas por el lado opuesto. Una vez más la colaboración del cabildo civil fue necesaria, aunque no sin contraprestaciones honoríficas en los usos litúrgicos y los costes colaterales ocasionados, que corrían a cargo del cabildo catedralicio. A este respecto, y en la siempre difícil situación económica que recorre el siglo, la Iglesia de Jaén había obtenido un alivio para la financiación de las obras gracias a una Bula de Alejandro VII expedida en 1662, por la cual se le concedía el disfrute durante diez años de las “medias annatas” de los Beneficios y Capellanías. A comienzos de enero de 1667, el maestro mayor presenta la primera traza de la planta de la fachada, que por la inmediatez con que la hace —sin apenas haberse incorporado a su puesto— no debía variar mucho de lo dejado por Aranda, pues se precisa, en el acta capitular de 11 de dicho mes, que “sin el pórtico”. Es decir, suprimiendo de entrada, lo que ya quedará para siempre, esa especie de nave transversal interpuesta entre la entrada y el cuerpo basilical, denominado así entonces como “pórtico”, que vemos en la planta general trazada por Aranda Salazar. Muchas más dudas debió plantear el diseño del alzado, donde el cabildo se debatió sin duda entre la fidelidad literal a la traza preexistente (pensamos que de Aranda, aunque sobre un esquema de Vandelvira) y la actualización lógica que el nuevo gusto exigía. Significativo es que nada se hiciera a lo largo de todo el año y que, a principios del siguiente, 1668, se llamara al maestro mayor de la catedral de Toledo, Bartolomé Zumbigo, para que diera su parecer en intercambio de ideas con Eufrasio López de cara a la “elección y ejecución de la fachada y torres de la plaza”. El informe del maestro toledano habla de innovaciones parciales, lo que implica la conservación estructural al menos de las trazas preexistentes, si bien acaba exponiendo la necesidad de hacer nuevas trazas. Él mismo da unas muestras, que parecen más de orden técnico, orientadas al asiento de las torres y fachada, y que servirían para que al fin el 18 de mayo se colocara la primera piedra de la torre meridional, resueltos los derribos necesarios de muralla y edificio de ayuntamiento. Sin embargo, el diseño en sí de la fachada todavía se arrastraba hasta primeros del año 69, cuando Eufrasio López asumía en solitario las trazas definitivas, elegidas el 12 de febrero por el cabildo tras confrontarla con la “traza antigua”. Desde 1668 hasta 1684, fecha de la muerte de Eufrasio López, la fachada había avanzado hasta culminar el primer cuerpo, comprendido por las dos torres hasta el primer piso y el paño central donde se abren las tres puertas y ordenado por un orden corintio gigante, unificado to-



---

**FIGURA 13**

Jaén, Catedral,  
fachada  
principal.

© Pedro A.  
Galera Andreu.

do por una sobresaliente cornisa sobre la que corre una balaustrada, último diseño del maestro en 1683, ya ligeramente retranqueada y en la que se intercalan las poderosas esculturas de los *Evangelistas* y los cuatro *Padres de la Iglesia* con *San Fernando* en el centro, en continuación y coronamiento de los ejes columnarios del primer cuerpo (Fig. 13). La nota innovadora no es el orden gigante, ideado a partir del modelo romano de la fachada de San Pedro y sobre todo de la iglesia de El Escorial, modelos ambos muy admirados por Juan de Aranda, sino tal vez de la serie de balcones que corren bajo la cornisa y proyectados en relación con todos los que recorren el templo por sus cuatro costados, destacándose el central o del *Santo Rostro*, por donde se mostraba la reliquia a los fieles congregados en la plaza. Solución esta que venía a sustituir a la tribuna aislada que, se nos dice, existía en la vieja fachada medieval.

La otra nota innovadora sería el amplio programa iconográfico que comprendía, además de las figuras antes reseñadas, los relieves sobre las puertas de los santos patronos de la ciudad (*Santa Catalina* y *San Miguel*) y los apóstoles *Pedro* y *Pablo*, junto a otros tres relieves en el interior e igualmente sobre las puertas (*Las Bodas de Canaán*; *Jesús entre los doctores* y *la Huida a Egipto*). Conjunto iconográfico, que, así como las tarjas ornamentales de motivos vegetales y niños, obedecen a un preciso estilo barroco. Para la realización de toda la serie de relieves y esculturas exentas se le dio potestad a López de Rojas de elegir maestros en 1673 con motivo de la realización de los temas de las puertas interiores. El escultor elegido será Pedro Roldán, de reconocido prestigio en esos momentos en Sevilla, ciudad esta junto con la de Marchena, donde López de Rojas fue requerido para consultas y dar trazas (en *El Salvador*). No obstante, al final en todo este programa intervinieron otros escultores: su sobrino, Julián Roldán y los granadinos Lucas González y Juan Puche. En 1675 Pedro Roldán se comprometía mediante escritura a realizar los altorrelieves de *San Miguel* y la *Asunción*, en el exterior, y *Jesús entre los Doctores* y la *Huida a Egipto*, en el interior; en tanto que los dos restantes: *Santa Catalina* y las *Bodas de Canaán*, exterior e interior respectivamente, las realizaría Lucas González y Juan Puche. Dos años después, en 1677, Pedro Roldán contrataba la realización de las esculturas de *San Pedro* y *San Pablo* a ambos lados de la puerta principal, ambas de “diez varas y cuarto de alto”. Al año siguiente, sin embargo, le traspasaba el trabajo de los cuatro relieves a su sobrino Julián para que los acabase por encontrarse ocupado en los trabajos de la cartuja de Jerez, desde donde envía poder a López de Rojas para que buscase quien hiciera los dos relieves restantes<sup>17</sup>. En 1683 volvería de nuevo Pedro Roldán para realizar las nueve esculturas, las más monumentales y de mayor calidad, que coronan la balaustrada, presididas por la apoteósica figura de *San Fernando* siguiendo el modelo instaurado por La Torre Farfán en Sevilla (Figs. 14a y 14b).

Desaparecido López de Rojas en 1584 se ocupó de la maestría de las obras Francisco Landeras, quien hasta ese momento venía ejerciendo el papel de aparejador desde 1681. Perteneciente a una familia de canteros y escultores de cierta tradición, su actividad se rastrea en la



FIGURA 14a

*Apoteosis de San Fernando*, Francisco de Herrera (inv.) y Matías de Arteaga (sculp.), 1671 en: Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia de Sevilla*, Sevilla, viuda de Nicolás Rodríguez, 1671.

<sup>17</sup> AHPJ, Leg, 1757, ff. 459-464.



FIGURA 14b

Jaén, Catedral,  
*San Fernando*,  
Pedro Roldán,  
1683.

© Néstor Prieto.

catedral de Granada y posiblemente en la de Guadix<sup>18</sup>. Pero su responsabilidad duró poco, es muy posible que, por fallecimiento, pues en 1686 aparece al frente de la obra, pero sin título de maestro mayor, Blas Antonio Delgado, maestro cantero desde hacía algún tiempo en la catedral, que lo alcanzaría diez años más tarde. Delgado, que contaba poco más de treinta años cuando se hizo cargo de la dirección, era hombre de confianza de López de Rojas, con quien se había formado, y quien ya le había delegado encargos, como la torre de la iglesia parroquial de Mancha Real, alabando su habilidad y entendimiento en el arte de la construcción (GALERA ANDREU, 1979: 188).

A Blas Antonio Delgado (1653-1716) le cabe terminar la fachada y el inicio de la construcción del último tramo del cuerpo basilical. Aunque sobre el frontón del segundo cuerpo de la fachada campea la fecha de 1688, formalmente no se dio por concluida hasta 1691, celebrándose con un repique de campanas el 17 de octubre. Aun así, el chapitel de

la torre norte no se cerraba hasta 1702.

Casi a la par que se culminaba el cierre de las torres se iniciaba el derribo de la iglesia vieja por la parte meridional y se preparaba la cimentación de las capillas de ese lado. Pero el trabajo avanzaba lentamente por las penurias económicas que se venían arrastrando desde el inicio de esta tercera fase. Recordemos que en 1672 expiraba la Bula de Alejandro VII por la que se aplicaban a la obra nueva las rentas de las “medias annatas” de los Beneficios y Capellanías. La llegada al solio pontificio de Inocencio XI, y las mismas reticencias en principio por parte los propios beneficiados, entorpecieron y retrasaron la prórroga hasta rechazarse de plano en Roma (1688) ante el balance de lo invertido hasta ese momento en la construcción de la catedral, nada menos que 1.300.000 ducados, y la previsión de otros 600.000, al menos, para concluir la (HIGUERAS MALDONADO, 2009: 129)<sup>19</sup>. En cam-

18 GALLEGO BURÍN (1987: 119) cita a un maestro del mismo nombre entre los operarios que trabajan en la catedral de Guadix en 1631.

19 Estos datos económicos son los que figuran en un informe elaborado seis años antes, en 1682, para pedir la consabida prórroga de las rentas eclesiásticas aprobadas en tiempos del cardenal Moscoso. El testigo e informante principal de dicho documento era Eufasio López de Rojas, en calidad de maestro mayor, quien además de certificar la cantidad invertida en la obra hasta ese momento, precisa —sin duda con

bio, sí se pudo conseguir la prórroga de veinte años de rentas de la mesa episcopal y de la del cabildo (los 2.000 y 1.500 ducados, respectivamente), mas con todo el ritmo constructivo decayó restringiendo la plantilla de canteros y oficiales e incluso limitando el tiempo de trabajo a media semana durante bastantes años. Ya en 1678, Eufrazio López se vio obligado, a instancias del cabildo, a una drástica reducción de operarios, limitada a nueve canteros más otros seis entre peones y asentadores (GALERA ANDREU, 1979: 187). A la muerte del maestro, su sucesor, Francisco Landeras, hubo de repetir el proceso, aunque algo más amplia la plantilla (21 canteros en total). Pero a finales del siglo, en 1698, Blas Antonio Delgado hubo de reducirla aún más: tan solo 12, si bien clasificados en tres grupos, en función de su calidad, y con distintos sueldos (HIGUERAS MALDONADO, 2009: 89). En un informe posterior, en 1702, acerca del estado de la obra y de la dificultad para enlazar la segunda fase realizada por Aranda con la fachada, aspecto técnico de la que resultará un gran experto como demostraría pocos años después en la catedral de Guadix al abordar este mismo problema (GALERA ANDREU, 2007: 113), avanzaba, con prudencia, que al compás de la actividad limitada que llevaba, el gasto anual no bajaría de los diez mil u once mil ducados.

A poco de iniciarse la ordenación del lado norte del tramo comprendido entre la fachada y el crucero, en 1712, de la misma manera que se había hecho en el opuesto levantando las capillas correspondientes, el maestro Delgado parece delegar parte de su responsabilidad, bien fuera por encargos fuera de Jaén o por razones de salud, en el cantero Miguel de Quesada, quien ostenta el cargo de “gobernador de la obra” a partir de 1713 hasta 1718, en que sucede a Blas Antonio Delgado, ya fallecido, como maestro mayor. Según la tradición, era la confianza del maestro saliente el principal aval en la elección del sucesor. No sería de forma distinta ahora, aunque no se tratara de un cantero excepcional; de hecho, en la jerarquización establecida por Delgado en 1698, Quesada figuraba entre los oficiales del segundo escalón e incluso fue uno de los que se prescindió en una posterior reestructuración de la plantilla. Reclamado de nuevo por Delgado en 1703 junto con otro cantero, Pascual de Ortega, con motivo de los inicios de las capillas laterales<sup>20</sup>, fue afianzándose progresivamente hasta merecer el título de gobernador, bien es cierto que muy mal recibido por parte de sus compañeros de trabajo, algunos de los cuales llegaron a negarse a aceptar sus órdenes. Sin embargo, desde la fecha de este nombramiento hasta el final de su dirección como maestro mayor en 1725, se puso en pie la estructura del cuerpo basilical que faltaba con los pila-

---

mayor exactitud o veracidad— lo gastado en la fachada hasta ese momento: 114.000 ducados, “porque es obra mui adornada d arquitectura, talla y escultura” (AHDJ, *Capitular*, Hacienda, Leg. 20 antiguo).

20 AHDJ, *Capitular*, AA. CC., 20-3-1703.

res y arcos formeros y perpiaños, tal como reconocía el célebre Francisco Hurtado en 1724, alabando la “virtud y estimables prendas” del maestro Quesada, aunque insinuando reconocerle la falta de habilidad, motivo por el que había sido requerida su presencia<sup>21</sup>.

El requerimiento de Hurtado por parte del obispo fray Rodrigo Marín y Rubio (1714-1731), respondía no obstante a una cierta desconfianza a la que sin duda había contribuido la actitud de los otros canteros y en el momento crucial de retirar cimbras y entibos en la unión de las dos partes, la realizada por Aranda y la nueva. Aquí es donde Hurtado dará tranquilidad al cabildo, primero por la solidez, excesiva incluso a su parecer, con que había procedido Aranda, y segundo por la fidelidad con que se había seguido la planta y alzado de lo proyectado por el maestro de Castillo de Locubín bajo la dirección de Quesada. Aprobaba de igual manera las trazas y cortes para las bóvedas que había hecho un recomendado suyo, Tomás de la Riva, a quien vemos de aparejador en años sucesivos.

Las bóvedas en cuestión se atenían desde el punto de vista estereotómico a la más estricta continuidad con las realizadas por Aranda, a saber, las cuadradas de cuatro polos “en vuelta de horno” y las rectangulares por hiladas concéntricas. Tan solo en la bóveda de la nave central sobre el coro, Hurtado Izquierdo se atrevió a plantear una solución más compleja y más costosa: una media naranja en ochavo sobre pechinas<sup>22</sup>, pero aceptando de igual modo como alternativa una rica bóveda baída de cuatro polos en consonancia con la del presbiterio. Aceptación, por tanto, del mayor maestro del Barroco en esos momentos en Andalucía de las trazas del proyecto clasicista. Únicamente en la planta y diseño del coro se opondrá, con lógica común, a la desproporción en tamaño con respecto a la nave y al templo que presentaba el proyecto dejado por Aranda, aun consciente de los compromisos que la Iglesia tenía con el cabildo de la ciudad, y que todavía iba a empeorar aquella idea, pero este será uno de los problemas centrales que ocuparán al siguiente maestro en la última etapa constructiva de la catedral.

21 El documento, reproducido íntegro en GALERA ANDREU, 1979: Apéndice, 48.

22 Una solución similar se había ensayado pocos años antes en la catedral de Granada para un insinuado segundo transepto en la nave central, detrás del trascoro, aunque no se corresponda formalmente con esta propuesta de Hurtado, pero sí con la misma intencionalidad funcional de iluminación, que en este caso no era tan necesaria. Sobre la bóveda granadina, vid. ROSENTHAL, 1961: 45-51, con una representación esquemática de la bóveda ochavada al exterior. Para Hurtado este tipo de cúpulas era especialmente querido, tanto para capillas, camarines y transeptos de iglesias.

## Cuarta fase:

1726–1800

122  
/ 320

Tras las dudas y reticencias del cabildo hacia el trabajo de Quesada y después del informe de Hurtado Izquierdo la solución sería la llegada, el 28 de abril de 1726, del arquitecto salmantino José Gallego y Oviedo del Portal, a la que no creemos ajena la voluntad del entonces obispo de Jaén, Rodrigo Marín. Formado en el entorno de los Churriguera, su presencia en la catedral iba a suponer la entrada del gusto barroco sin más cortapisas que el condicionante de la propia estructura de arcos y pilares ya construidos, así como las bóvedas, incluida la que sobre el coro en la nave central se había de cerrar. Hombre polémico, que se consideraba capacitado para todas las labores constructivas, desde la carpintería a la albañilería y por supuesto la estereotomía, además de buen ecónomo e inventor de máquinas y artilugios para su trabajo, sus quejas y diatribas con el cabildo fueron constantes durante los diez años que duró su maestría, hasta 1736, en que fuera despedido a raíz de un escándalo de adulterio<sup>23</sup>.

Por un detallado informe elaborado por Gallego a los dos años de hacerse cargo de la dirección de la obra faltaba por realizar para la completa terminación del cuerpo basilical (excluido el Sagrario): seis bóvedas de las naves; ocho de las capillas; el coro, incluyendo el trascoro y buena parte de la sillería; la división de las diferentes estancias en las galerías altas; las lonjas de circunvalación (¿?); “los corredores balaustrados” y cornisas interiores; la solería de la mitad de la catedral; los suelos de una torre; las diez rejas de las capillas; el derribo de una parte de la catedral antigua, correspondiente a “la torre y capilla que servían de sagrario” y todo género de puertas, balcones, ventanas y vidrieras. Labores que estimaba podía terminarlas en el plazo de doce años (GALERA ANDREU, 1979: 260).

Con algún punto de exageración, creemos, respecto al estado en que se encontraba la obra y a la casi completa solución que afirma haberle dado en su alegato con motivo de su despido, sí responde de manera bastante fiel a la realidad, aunque no exento de conflictos por continuas quejas del maestro acerca de lo que consideraba menoscabo en su autoría como diseñador, caso de la decoración de la bóveda sobre el coro, cuyos méritos se atribuían a los escultores José de Medina y Francisco Calvo, o bien por críticas objetivas de las que siempre procuraba salvar su responsabilidad (Fig. 15).

De todos esos trabajos el más polémico fue —y es, sin duda— el coro, levantado de nueva planta sobre el emplazamiento que dejó en su

23 No obstante, fue requerido por la catedral de Granada para informar sobre la obra de su Sagrario, del mismo modo que lo había hecho también para la catedral de Cádiz.



FIGURA 15

Jaén, Catedral,  
bóveda del coro.

© Arturo  
Aragón.

plano Juan de Aranda, pero que ahora de su mano se amplía de forma considerable hasta llevarlo a los pilares del segundo tramo, cuando estaba previsto que ocupara solo la mitad de este segundo tramo y ya con la crítica formulada por Hurtado, para quien lo ideal es que no pasara de los pilares del primero, en razón siempre de la correspondencia de proporciones con la longitud y anchura del templo. Admitía, no obstante, el arquitecto cordobés el llevarlo hasta donde señalaba Aranda a causa de tener que albergar dentro del coro asientos para el cabildo de la ciudad. En base a este argumento, obligación insoslayable contraída por la Iglesia giennense, y manejando las medidas precisas (35 pies de latitud y 70 de largo) establecidas por Aranda, el arquitecto de formación académica Francisco Calvo (el que fuera joven escultor bajo las órdenes de Gallego), aprobaba el diseño original por su canónica proporción sexquiáltera que Calvo observa en las principales catedrales españolas. Los 17 pies o 5 varas en que excede el actual coro, aunque no quisiera darle mayor importancia Gallego en su descargo ante las críticas que desde el primer momento se le formularon, resultan en efecto abrumadoras desde el punto de vista perceptivo por las medianas dimensiones de la planta general del templo, dada la escasa distancia entre el coro y la entrada, que obstaculiza la espléndida visión de diafinidad y armonía de la que hace gala el proyecto renacentista, ya criticado en su día por el abate Ponz en su *Viage de España* como un excelente pretexto también en la diatriba académica contra la presencia del coro en las naves centrales (Fig. 16).

La defensa o excusa de esa amplitud dada por Gallego era la de que así se lo indicó el obispo, no sabemos si fue Rodrigo Marín o su sucesor Manuel Isidro Orozco (1732-1738), pero de viva voz sin acuerdo escrito alguno. De todas formas, su altura también resulta notable, aunque esté más en proporción con la longitud. Todo esto, unido a la solución formal de unos muros sometidos a un juego alternante de planos cóncavos y convexos y al uso de un almohadillado en los sillares, supone la nota más discordante en cuanto a lenguaje con el resto del templo. El coro se concluía el mismo año en que Gallego abandonaba la catedral: 1736. Tres años antes había diseñado el trascoro, plano de cierre de suma importancia por su estratégica posición y consecuente visibilidad, ejecutado con mármoles de diversos colores y con técnica de “embutidos”, al gusto vigente en Andalucía y como recomendaba Hurtado en su informe, si bien sin las dos puertas que el de Prie go recomendaba, guiándose quizás por el trascoro de la catedral de Córdoba. Dicho dibujo, única traza conservada del maestro salmantino referente a la iglesia, es asimismo el que se ejecutaría con algunas modificaciones de detalle ornamental; unas, a propuesta del arquitecto de las catedrales de Granada y Málaga, José de Bada, quien en 1753 emitía un informe con modificaciones para el trascoro y exterior del coro a fin de restarle masa para mayor desahogo del espacio, y las últimas para el trascoro realizadas bajo la influencia de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Con el grueso de la obra ya realizada y ante la crónica penuria económica arrastrada desde finales del siglo anterior, quedó al frente de la construcción el que fuera aparejador de Gallego, Gonzalo Rabanales, en función de maestro mayor en 1738 y confirmado en el puesto cinco años más tarde. Posiblemente él hubiera tenido el honor de haberle dado el punto final, pero un terrible suceso alteró el programa y la finalización de todo el conjunto, aunque a la postre fuera para bien. El suceso fue el catastrófico maremoto de Lisboa (1755), que pese a la distancia afectó a la catedral en el ángulo nororiental, por fortuna sin víctimas, pero que dañó a la actual capilla del Niño Jesús, en el lado norte, de cuya bóveda se desprendieron dovelas. Este punto de la catedral era el más débil a causa de la pendiente acusada al exterior de la puerta de muralla de Santa María, situada a la altura del acceso septentrional por el crucero. Para equilibrar la plataforma sobre la que se levanta el templo y en precisa correspondencia con el bloque auxiliar levantado por Vandelvira en el lado opuesto, en el plano de Juan de Aranda está dibujada la planta de una capilla de Sagrario nueva que habría de sustituir al Sagrario viejo, que ocupaba parte de una nave junto a la torre de la catedral gótica en el extremo noroccidental. Tal capilla —de la cosecha de Aranda, como vimos— no se llevó a cabo, siendo ahora cuando ante la trágica circunstancia se imponía realizarla. Para esa misión fue llamado Alfonso Castillo de Monturque en 1756. Este clérigo y arquitecto de origen cordobés, activo en Granada


**FIGURA 16**

Jaén, Catedral,  
trascoro.

© Arturo  
Aragón.

y en el obispado de Barbastro, de donde pudiera ser conocido del obispo fray Benito Marín, levantaría nada más llegar una nueva planta de la catedral (la más completa de las conservadas), que difiere en muy poco de la trazada por Aranda. Aparte, su principal y casi única aportación serían los diseños de una nueva capilla de Sagrario (1756), de planta oval, y de la que con orgullo afirmaba no existir otra “en estos Reinos”, pero de un barroquismo delirante en su ornamentación, que enseguida se vería desfasada ante las corrientes oficialistas que ya comenzaban a imponer un control sobre la arquitectura.

En efecto, en 1761 ya hay nuevo proyecto académico de la mano de Ventura Rodríguez, quien hasta su muerte dirigirá esta obra y el resto de los detalles que restaban por hacer en la catedral, de los cuales lo más destacado sería el tabernáculo de mármoles y jaspes para el altar mayor en el presbiterio, y el ambicioso proyecto (no realizado) de trasladar el coro del centro de la iglesia a la parte posterior del presbiterio.

El Sagrario se inició en 1764, concluyéndose en 1800. Ventura Rodríguez se atuvo a la idea de la planta oval, pero dentro de la beligerante campaña de la Academia contra el Barroco “castizo” optó por un modelo de Clasicismo barroco inspirado en Bernini (Fig. 17) y en línea con un proyecto suyo de templo no realizado, el de San Bernardo (1753) de Madrid. Tanto o más atento fue a la bondad constructiva del proyecto vandelviriano y de Aranda, a los que rinde expreso reconocimien-

Figura 8.

Plaza de S. Francisco.

126  
/ 320

Esquina de las Carnicerías.

Calle del Meson de la Perra.

Calle de las Campanas.

Escala de

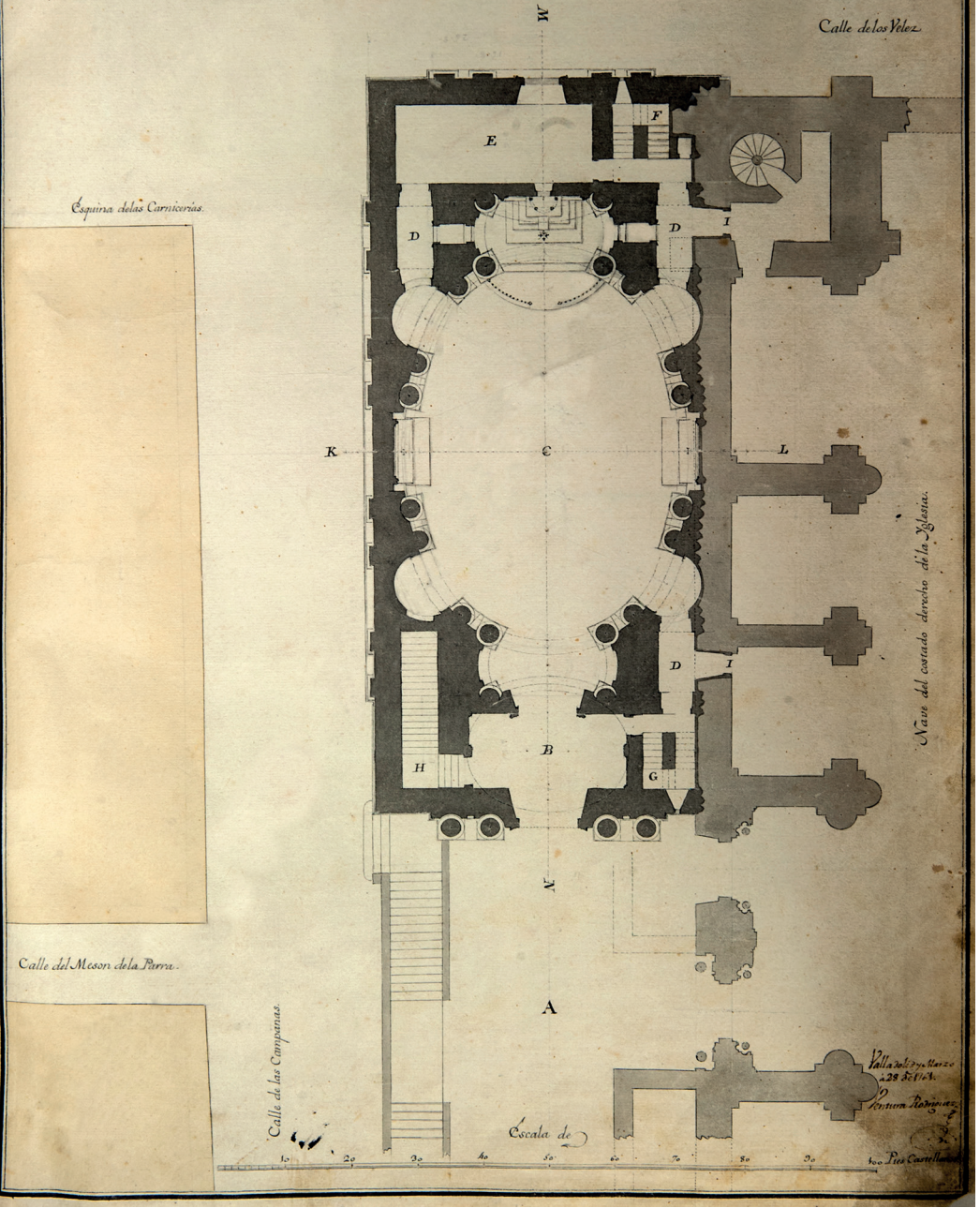
Calle de los Yelez.

Nave del convento derecho de la Iglesia.

Valla del Hospital  
229 33/4.

Antonio Rodriguez

San Pedro de Carmona



---

**FIGURA 17**

*Planta del Sagrario, Ventura Rodríguez, 1761 (Archivo Histórico Diocesano de Jaén).*

© Néstor Prieto.

to, con una excelente estereotomía de superior calidad si cabe a lo realizado hasta entonces (Fig. 18). Obra difícil y costosa (se presupuestó en algo más de cinco millones de reales)<sup>24</sup>, su realización fue bastante atormentada, dado que Rodríguez dirigía en la distancia a través de hombres de su confianza, arquitectos académicos, que ponía al frente, pero cuyos roces con el cabildo eran constantes. De este modo, se iniciaron las obras bajo la dirección de Raimundo Moreno, que había trabajado en el proyecto de la capilla del Pilar de Zaragoza, quien tuvo por aparejador a Francisco Calvo, natural de Jaén, un antiguo tallista barroco “converso” a la causa académica tras su aprobación como arquitecto y que pasaría a suceder a Moreno. Los enfrentamientos de este último con el cabildo y la desafección del mismo Rodríguez por haber introducido algunas innovaciones en el diseño y elección de los materiales, desvió la atención del arquitecto del Consejo de Castilla hacia el aparejador Andrés de Zabala, después de la única visita que giró a las obras en 1772. A partir de 1773, el nuevo director sería Manuel Godoy, quien permaneció al frente hasta su muerte en 1781, ayudado por su yerno como aparejador, Francisco Layncera. Con estos tampoco estaban contentos los eclesiásticos, acusados de derrochador el director y de vago el aparejador. Cuando parecía que se alcanzaba consenso en la figura del gallego Domingo Loys Monteagudo para dirigir la obra, los apuros económicos llevaron a prescindir de él por parte del cabildo, optando por una solución de emergencia con un simple asentador al frente, lo que hizo estallar al poderoso arquitecto

---

24 Desde 1764 —año en que se despachó la primera libranza de 6.000 maravedís en concepto de gratificación para Ventura Rodríguez— hasta octubre de 1783 se habían gastado 3.334.930 reales en la obra, a lo que había que añadir un préstamo de las obras pías por importe de 102.139 reales (AHDJ, *Capitular*, Hacienda, Leg. 21 antiguo). También en HIGUERAS MALDONADO, 1985: 93. Ventura Rodríguez había tasado el coste en 4.756.000 reales “poco más o menos”, dentro del presupuesto general que elaboró en 1764 para todo lo que quedaba por hacer en la catedral, cuyo monto total era de 9.995.170 reales “poco más o menos” (GALERA ANDREU, 1979: 485-486; HIGUERAS MALDONADO, 1985: 16). Al final, con la construcción de la lonja norte y acceso a la misma desde la calle Campanas, el presupuesto alcanzó 5.135.235 reales (HIGUERAS MALDONADO, 1985: 17). Los agobios económicos arrastrados por la larga trayectoria de las obras de la catedral, tuvieron su momento más crítico en 1782 a raíz del fraude de más de 92.000 reales en que se alcanzó al pagador de la obra y en la que el cabildo denunció connivencia con el maestro Manuel Godoy. Para entonces la Iglesia ya había tenido que pedir un préstamo a los marqueses de Casa Pontejos por importe de un millón de reales en 1768 y otro de 50.000 ducados de la catedral de Córdoba. Todo esto, unido a los roces del cabildo con los directores de la obra designados por don Ventura, lleva a prescindir durante unos años de la figura de maestro, valiéndose de la figura del asentador, Ángel Vidal, y de una reducida plantilla de operarios, cosa que irritó al arquitecto de Ciempozuelos, quien había propuesto para el cargo a Francisco Lois Monteagudo. Enseguida sucedió la muerte de don Ventura (1785) y hubo que esperar hasta 1792 para el nombramiento de nuevo director en la persona de Manuel Rodríguez, el sobrino de Ventura Rodríguez.



real, pero no mucho después, en 1785, moría don Ventura, y el *impasse* se prolongó todavía siete años más hasta el nombramiento del último director, Manuel Martín Rodríguez.

En el transcurso de los treinta y cinco años que duró la construcción del Sagrario, se completó la lonja norte, bajo cuyo suelo se construyeron una serie de “oficinas” o cuartos, incluidas unas originales letrinas con grandes asientos pétreos, comunicadas tanto con la catedral a la altura de los pies, como con la calle Campanas a través de la escalera imperial por la que se accede desde la calle a la lonja. La lonja, junto con la capilla y su potente bóveda sobre la que se asienta, no solo vino a reforzar ese flanco septentrional del templo, sino que supuso el alineamiento final y la apertura de la actual calle Campanas, siempre con la colaboración previa del Ayuntamiento, quien cedió en 1757 las casas de la Rinconada, en aquel punto necesario para levantar la capilla. Bajo la dirección de Manuel Martín Rodríguez, sobrino de don Ventura, se modificó el diseño de la portada hacia un modelo neoclásico (Figs. 19a y 19b) y se selló el recinto de las lonjas mediante una magnífica verja de hierro. De esta manera concluye —tras dos siglos y medio— una idea y un proyecto admirablemente fiel a los principios del Clasicismo.

FIGURA 18

Jaén, Sagrario de la catedral, vista interior.  
© Arturo Aragón.



**FIGURA 19a** Proyecto de fachada del Sagrario, Ventura Rodríguez, 1761 (Archivo Histórico Diocesano de Jaén). © Néstor Prieto.

**FIGURA 19b** Jaén, Sagrario de la catedral, fachada, Manuel Martín Rodríguez, 1761 (Archivo Histórico Diocesano de Jaén). © Néstor Prieto.

## Bibliografía

- ANDRADE, A. de (1668): *Idea del perfecto prelado en la vida del... cardenal Don Baltasar Moscoso y Sandoval, Arzobispo de Toledo*. Madrid, Joseph Fernández e Buendía.
- CARBONELL, M. (1991): *L'Arquitectura classicista a Catalunya (1545-1659)*. Barcelona, Universi-  
dad (tesis doctoral microfilmada).
- BUSTAMANTE, A. y MARÍAS, F. (1985): "La sombra de la cúpula de El Escorial", *Fragments*,  
4-5, pp. 47-63.
- CHUECA GOITIA, F. (1971): *Andrés de Vandelvira. Arquitecto*. Jaén, Instituto de Estudios Gien-  
nenses.
- DEL ARCO, J. (2007): "La planta de la catedral de Jaén de Juan de Aranda", *Códice*, 20, pp. 37-  
44.
- GALERA ANDREU, P. A. (1979): *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, Caja Ge-  
neral de Ahorros y Monte de Piedad.

- (1994): “El contrato de Andrés de Vandelvira con la catedral de Jaén”, en VV.AA., *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid, Editorial Complutense, t. I, pp. 401-413.
  - (2005): “Juan de Aranda Salazar, un epígono del Clasicismo en la Baja Andalucía”, *Atrio: revista de Historia del Arte*, 10-11, 17-26.
  - (2007): “La catedral de Guadix. Su arquitectura”, en VV.AA., *La catedral de Guadix. Magna Splendore*. Granada, Mouliáa, pp. 113-166.
  - (2010): *La catedral de Jaén*. Barcelona, Planeta-Lundwerg.
- GALERA ANDREU, P. A. y RUIZ CALVENTE, M. (2006): *Corpus documental para la historia del arte en Jaén. Arquitectura del siglo XVI (I)*. Jaén, Universidad de Jaén.
- GALLEGO BURÍN, A. (1987): *El Barroco granadino*. Granada, Comares.
- GUTIÉRREZ CORTINES, C. (Ed.) (1995): *Anónimo de Arquitectura. Tratado del siglo XVI*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- HIGUERAS MALDONADO, J. (1985): *El sagrario de la catedral de Jaén (Notas históricas)*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- (2005): “La catedral de Jaén: su construcción y constructores durante el siglo XVII”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 191, pp. 223-264.
  - (2009): *La catedral de Jaén. Su construcción renacentista (s. XVII-XVIII)*. Jaén, Universidad de Jaén-UNED.
- KUBLER, G. (1983): *La obra del Escorial*. Madrid, Alianza.
- LA TORRE FARFÁN, F. (1671): *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla al culto nuevamente concedido al Señor Rei San Fernando III de Castilla i León*. Sevilla, Casa de la viuda de Nicolás Rodríguez.
- MARTÍNEZ DE ARANDA, G. (1600): *Cerramientos y trazas de monte*. Madrid, Biblioteca CEHOPU (ed. 1986).
- MARTÍNEZ DE MAZAS, J. (1794): *Retrato al natural de la ciudad de Jaén*. Jaén, Pedro J. de Doblas.
- MOSCOSO Y SANDOVAL, B. de (1787): *Constituciones Sinodales del obispado de Jaén. En el sínodo diocesano que se celebró en la ciudad de Jaén en el año de 1624 (2ª Impresión)*. Jaén, Pedro J. de Doblas.
- ORTEGA SUCA, A. (1991): *La catedral de Jaén: Unidad en el tiempo*. Jaén, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental.
- PINERO JIMÉNEZ, F. y MARTINEZ ROMERO, J. (1954): *La catedral de Jaén*. Jaén, Gráficas Palomino.
- PONZ, A. (1776): *Viage de España*. Madrid, Joachim Ibarra.
- ROSENTHAL, E. E. (1961): *The cathedral of Granada. A study of spanish Renaissance*. New Jersey, Princeton University Press. (Versión española: Granada, Universidad de Granada, 1990 y 2016).
- SANCHO RODRÍGUEZ, M.<sup>a</sup> I. (1983): “Dos documentos importantes para la historia de la catedral de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 115, pp. 9-27.
- TORAL Y PEÑARANDA, E. (1980): “El comendador don Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez y su descripción de las obras de la catedral de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 102, pp. 57-70.