

La Catedral de Guadix.

Su arquitectura

PEDRO GALERA ANDREU

¹ Aparte de las referencias generales en todos los manuales de historia del arte, de manera más específica el autor que ha abordado con detalle el estudio de esta catedral ha sido Carlos ASENJO SEDANO, "La catedral de Guadix", *Boletín de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXX, 1-2, 1962; págs. 203-301; *La catedral de Guadix*. Granada, Aula de Cultura del Movimiento, 1977; *Guadix: Guía histórica y artística*. Granada, Diputación, 1989. De modo más particular y en pro de la autoría de Siloé, siguiendo lo postulado por GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, en *Las Águilas del Renacimiento español* (Madrid, C.S.I.C. 1941; págs. 79-80), del mismo autor: "Diego de Siloé en la Catedral de Guadix", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada, Universidad, 1974. T. II; págs. 214-225. Con nueva documentación, más explícita, acerca de la intervención de Siloé: *Arquitectura religiosa y civil de la ciudad de Guadix. Siglo XVI*. Granada, Universidad, 2000, págs. 9-57. Una revisión crítica, que cuestiona la autoría exclusiva del burgalés Siloé a favor de diversos maestros a lo largo del s. XVI, en GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, "La catedral de Guadix en los siglos XVI y XVII", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada XVIII*, 1987; págs. 107-118 y *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada, Universidad, 1989; págs. 421 y ss. Del mismo y José M. RODRÍGUEZ DOMINGO, "Antonio José Prieto Carrasco. Planta y sección longitudinal de la catedral de Guadix. 1781", en VVAA. *Dibujos arquitectónicos granadinos del Legado Gómez-Moreno*. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, Instituto Gómez-Moreno, 2004, págs. 46-55, con un resumen actualizado del estado de la cuestión. ² GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *La arquitectura granadina...*, pág. 423. ³ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Las Águilas...* Pago de 20 ducados "a Siloé, maestro de la obra de la catedral de Granada, por ciertos días que se ocupó en la traza de la obra de esta dicha iglesia". Pág. 79

Por tradición de nuestra historiografía artística y por la misma percepción de quien entra en la catedral de Guadix o ve su planta dibujada, enseguida asocia el templo accitano con las catedrales de Granada, Jaén y Málaga. En todas ellas se da un espacio basilical de naves separadas por un peculiar pilar formado por cuatro columnas adosadas, levantadas sobre plinto, y coronado por un doble entablamento. Este soporte, elaborado con fiel observación de las reglas de los órdenes clásicos, ha dado en llamarse "siloesco" en justo homenaje a Diego de Siloé, el arquitecto responsable del proyecto renacentista de la catedral de Granada, y se ha convertido en el elemento identificador con el que estos templos irrumpen de forma destacada en la historia de la arquitectura renacentista en España. Todo ello le ha proporcionado a Granada una categoría de "maestra" sobre las demás y a su autor, Siloé, una responsabilidad de ideador, que excepto en Jaén, tampoco se discute tradicionalmente en los casos de Málaga y Guadix.

Sin embargo, las complejidades históricas que se suceden en el dilatado tiempo que exige la construcción de estas magníficas fábricas de piedra, delinean una historia propia para cada templo en la que intervienen muchos otros arquitectos, de épocas y gustos lógicamente distintos, al igual que ocurre con los prelados y sus cabillos, y en fin, con la sociedad misma. En realidad, lo sorprendente es observar la perdurabilidad del proyecto inicial o la fidelidad al mismo, en mayor o en menor grado, al cabo de dos siglos, tiempo que por lo común se llevaron todas ellas en su terminación.

La historia de la construcción de la catedral de Guadix tal vez sea la más azarosa de todo este grupo, acosada por una falta de recursos crónica, de esfuerzos casi agónicos para sacar adelante un proyecto que se desdibuja y se recompone hasta culminarse por fin a lo largo del siglo XVIII. Una historia angustiosa, llena de sobresaltos y rectificaciones, que ha sido narrada como un relato "coral", aunque curiosamente preocupada por la búsqueda de una autoría indiscutible.¹

La huella de Siloé

En 1549 el célebre arquitecto burgalés, Diego de Siloé, Maestro Mayor de la catedral de Granada, aprovechando una estancia por motivos de otras obras en Guadix, es llamado por el Cabildo de la catedral y ocupado durante algunos días "en ver la traza de la obra desta dicha Iglesia"². D. Manuel Gómez-Moreno Martínez, el primero en transcribir esta noticia documental lo hizo suprimiendo el verbo "ver", resultando que sencillamente "se ocupó en la traza..."³. Por supuesto, desde ese instante para D. Manuel, Siloé era el autor incuestionable, aun admitiendo que la obra se había

iniciado con anterioridad, y de hecho en las condiciones de adjudicación de las obras en 1549 a Juan de Pontones, se especifica que "...el tal maestro y aparejador que se encargare de la dicha obra se lo siga en la prosecución de ella y la ordene y apareje y haga conforme a la traza que por el Señor Obispo y su Cabildo está aprobada, y por Silohee, y la cual se dará, sin quitar ni poner ni añadir en ella nada, sin consultarlo primero con su señoría y con su cabildo y con Silohee".⁴ Sin embargo, nuevos hallazgos documentales aportando referencias de autoría para partes de la misma cabecera, objeto fundamental de la reforma renacentista, parecen cuestionar la paternidad absoluta del burgalés todavía en pleno siglo XVI, lo que unido a las consultas y nuevas trazas aportadas sobre todo en el siglo XVIII, obliga cuando menos a matizar su total responsabilidad en el proyecto de esta catedral.

La tardanza en su culminación, con el funcionamiento durante todo ese tiempo de la llamada catedral vieja o gótica, iniciada en tiempos de los Reyes Católicos aprovechando los restos de la antigua mezquita⁵, y sobre todo el hecho de que en la unión de las dos fábricas, la nueva y la vieja, hayan pervivido pilares y arcos más o menos enmascarados de la obra gótica, ha inducido a algunos a pensar que en realidad lo propuesto por Siloé y el cabildo fuera sólo una ampliación renovada de la cabecera con la torre a la que en el siglo XVIII se añadiría el nuevo coro y relevadamente la fachada principal, abierta al sureste, más la construcción del Sagrario como templo anejo y las dependencias auxiliares de la catedral, adosadas todas ellas al igual que el Sagrario por el flanco septentrional. Hay que decir sin embargo, que este proceso de unión era el habitual en estas grandes obras por necesidades lógicas de culto en tanto en cuanto duraba la larga construcción, pero el proyecto moderno renacentista estaba desde el principio concebido como unidad espacial y la disposición de la cabecera, que en el caso de Guadix era opuesta a la gótica y ambas en eje perpendicular al de la mezquita preexistente, lo prueba. Lo corrobora además la disposición de la fachada principal, amén del muro perimetral con las capillas hornacinas, prolongación del de la cabecera. El goticismo visible aún hoy es un residuo, peculiar en sí mismo, aunque más que como opción estética -tentación no ajena al Barroco- parece deberse a cuestiones puramente económicas. Así pues, pienso que hay que entender la catedral accitana como un proyecto clasicista unitario ideado en el siglo XVI, si bien completado con trazas nuevas y definitivas en el siglo XVIII.

La cabecera poligonal, que se asemeja más a la de la catedral de Málaga de entre todo este grupo, ofrece dos espacios singulares a los lados: la torre-sacristía y la capilla de planta circular de san Torcuato, que rompen el ritmo convencional de cinco capillas radiales entre contrafuertes, quedando de este tipo sólo tres, comprendidas entre las dos anteriores. La torre, que contiene en su hueco a la sacristía, es lo primero que se inicia, aunque su construcción se arrastrará todo el tiempo que dure la obra. En 1557 se aborda la cabecera en sí, ya sacada de cimientos, con unas trazas de Juan de Orea, yerno de Pedro Machuca y Maestro Mayor de la catedral de Almería a la sazón, para la Capilla Mayor, trazas que se vuelven a solicitar hacia 1598 al por entonces Maestro Mayor, Juan de Vega. Todo esto parece evidenciar que las trazas de Siloé debían ser más diseño de conjunto que de detalle.

Por supuesto las obras fueron dirigidas por los Maestros Mayores que se iban sucediendo con mejor o peor suerte; el primero de ellos, Juan de Pontones, no resulta ser

⁴ Escritura ante Pedro de Burgos (10-10-1559). En ASENJO SEDANO, Carlos. *Arquitectura...* pág. 29.

⁵ Hay constancia documental, aunque fragmentaria, de obras en 1509 y de 1512 a 1520, en que se hacían las tres bóvedas de la cabecera, que estaba rigurosamente orientada, es decir, al lado opuesto de la actual, y constaba de tres naves. Un sucinto resumen descriptivo de aquel templo se lee en el Informe que Gaspar Cayón dio en 1725, conservado en el Instituto Gómez-Moreno (I.G.M.) Leg. CXITb. En GÓMEZ-MORENO CALERA, José M., "La catedral de Guadix...", pág. 109.

de los más afortunados cuando es llamado Orea para dar el primer paso fuera de la torre. Poco después será Juan de Arredondo quien desempeñará el cargo desde 1559 hasta su muerte, en 1573, aunque en realidad solamente se trabajó diez años, ya que la rebelión de los moriscos paralizó la obra, pero en ese tiempo se llegaron a alzar los muros exteriores de la cabecera y parte de las capillas.

Sin embargo la figura de Siloé todavía proyectaba su sombra sobre Guadix al ser objeto de consulta por el Cabildo, en 1560,⁶ acerca de las "condiciones" de obra dadas por el Maestro, que sin duda debía ser Arredondo. Un "asiento" de la obra a realizar, con el que el Cabildo estaba de acuerdo, pero "...no confiados de nuestro parecer, para mejor acertar se embió a Granada a Siloe: Apruébalo todo y assi quedamos assiguados con tan buen parecer", le decían al obispo en carta adosada al informe de Siloé. En efecto, el arquitecto burgalés está de acuerdo en lo dispuesto por Arredondo y tan sólo recomienda cierto proceder técnico en la confección de los muros y de los materiales, así como una viva recomendación para que creen la figura del veedor de la obra, pieza clave, a su entender, mitad técnico y mitad administrativo, para la buena marcha de la obra.

Otro nombre importante, rescatado de la documentación de archivo, ha venido a sumarse a los inicios de la obra renacentista accitana: Andrés de Vandelvira, quien en 1565 y 1567 acude a tasar lo realizado por Arredondo. La cantidad abonada al Maestro Mayor de la catedral de Jaén, algo más de 65 ducados, ha hecho pensar en que su misión tuviera mayor alcance⁷. No hay sin embargo noticias al respecto, ni tampoco de lo realizado parece demostrarse nada en este sentido. Por otra parte, paradójicamente, el Cabildo pagaba con largueza dentro de su estrechez económica; Arredondo, cobraba 800 ducados de sueldo, cantidad muy por encima, por ejemplo, de lo que percibía por el mismo cargo en Jaén Andrés de Vandelvira (500 ducados). A su vez, este último, que en esos años estaba en el cenit de su carrera, simultaneando hasta dos Maestrías, las de las catedrales de Jaén y de Cuenca, amén de otros encargos fuera de su diócesis de destino, podía justificar este precio por una tasación, actividad en la que era muy estimado por su justa apreciación, y que en este caso de inicios de la obra, con tantos tanteos y desconfianzas por parte del Cabildo, lo estaría todavía con mayor razón.

La resolución de la cabecera del templo es el inicio y la clave para acometer el proyecto renacentista en su totalidad. Es el mismo proceso que se sigue en el resto de las catedrales andaluzas de este grupo oriental y al igual que en ellas su planteamiento condiciona el resto de la obra. Dicho planteamiento entiendo que lleva la autoría de Siloé, aunque las soluciones concretas a las distintas partes con trazas y condiciones sean competencia de los respectivos Maestros puestos al frente de la obra, de los cuales el de más responsabilidad es Juan de Arredondo, como Maestro Mayor, con consultas y tasaciones encomendadas a sus colegas de las catedrales vecinas, Jaén, Almería, Granada y más tarde, en 1595, al de Murcia, o lo que es lo mismo a Vandelvira, Orea, Maeda y Pedro Monte de Isla. A Juan de Orea se le pide, en 1557, un diseño puntual para la Capilla Mayor; un año antes es llamado Juan de Maeda para asistir a Juan de Pontones en la obra de la torre; luego, a partir de 1559, Arredondo en su calidad de Maestro Mayor, venía obligado a dar trazas también muy concretas de diferentes elementos arquitectónicos (pilares, arcos...) es decir, plantas y montes necesarias en la construcción estereotómica, y que era lo exigible a un maestro cantero, no a un simple cantero. En ese momento inicial de la maestría de Arredondo todavía se consulta a

⁶ A. C. Guadix. Act. Cap., n.º 1, f. 102r-102v. Previa a esta carta del cabildo al Obispo informándole de la obra, está la carta de Siloé, esta última reproducida por ASENJO SEDANO, Carlos, *Arquitectura...* págs. 36-37. No reproduce una "marginalia" curiosa acerca del prestigio de Siloé. Dice así: *Este es el famoso artífice que hizo el templo máximo de la catedral de Granada, maravilla del arte, y sin segundo después* "Que a su vez mereció una réplica con similar letra y tinta (pienso que del s. XVIII): *No hai tal. Lo de arriba se puso por un apasionado al artífice, ambos de Granada. Véase el Escorial*".

⁷ GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, "La catedral..." pág. 111. Eso por lo correspondiente a la primera visita de tasación, en la segunda, en 1567, empleó 22 días, a razón de tres ducados por día, según ASENJO SEDANO, Carlos, *Arquitectura...* pág. 53.

Capilla Mayor desde la capilla central de la girola. La traza probablemente se deba a Diego de Siloé, compuesta por cinco tramos trapezoidales, aúna el esquema de templo medieval y el nuevo estilo renacentista

Siloé, como acabamos de ver, para mayor tranquilidad por parte del Cabildo, pero el burgalés muere en 1563 y seis años más tarde la rebelión morisca paraliza la construcción, de modo que el periodo más estable con un maestro al frente reconocido por Siloé, perfila, sí, la cabecera, pero con muy poco levantado sobre el suelo y sin cubrir ningún espacio. En las postrimerías del siglo, en 1595, es llamado Pedro Monte Isla, Maestro Mayor de la catedral de Murcia, para reanudar las obras, aunque su intervención no pasa de proporcionar nuevas plantillas para pilares, y dos años después vuelve a cubrirse el puesto de Maestro Mayor en la persona de Juan de la Vega, aparejador hasta entonces en la Alhambra y quien había sido llamado también por el Cabildo de la catedral granadina⁸. Él, junto con Juan Caderas de Riaño, como aparejador, dan el último impulso a la cabecera, que sin llegar a cubrir aguas se detiene hasta el definitivo impulso de principios del siglo XVIII a excepción de la torre que continuará su construcción hasta el primer tercio del Seiscientos.

La cabecera de la catedral de Guadix dibuja un semidecágono en planta al igual que la de Málaga, salvo que las dos capillas extremas en Guadix rompen la uniformidad del tipo de capilla hornacina entre contrafuertes para convertirse en una de planta circular, en el lado del evangelio, y en la sacristía, alojada en el hueco de la torre, en el de la epístola. Esto afecta a la girola y al presbiterio, que quedan ambos más reducidos que en la catedral malacitana, pues de hecho se pierde un tramo con respecto a aquella, del mismo modo que se reduce la altura y con ella las proporciones de pilares y arcos del presbiterio, éstos menos esbeltos, puesto que su flecha sólo se alza a la mitad del muro y el grueso de su rosca los hace pesados. Sin embargo, creo que ese tramo existía en la traza siloesca, pues a él correspondería el espacio rectangular de la nave central destinado a alojar el altar mayor, como en Málaga, para el que fue diseñada una cubrición ovalada, modificada más tarde por Blas Antonio Delgado, como tendremos ocasión de comprobar, aunque aun así seguía manteniendo una capilla menos por cada lado en el polígono con respecto a Málaga. Los pilares muestran en su cara exterior, hacia la girola, el esquema típico empleado por Siloé, media columna elevada sobre pedestal de cara curva y traspilastra, en realidad medio pilar cruciforme de los empleados en las naves. En el detalle de la cara curva del pedestal y en el alzado del muro, con el segundo cuerpo cerrado, donde luego se colocarían los grandes lienzos barrocos, se puede ver una aproximación a la solución de la catedral de Almería para este espacio, y en ese sentido la presencia de Juan de Orea en 1557 ha podido inducir a cuestionar la autoría de Siloé en esta cabecera⁹. No será la única de las variaciones, como tendremos ocasión de comprobar, sin embargo lo parcial de ésta y las demás de las propuestas e intervenciones del siglo XVI no anulan el planteamiento general de inspiración siloesca, pese a que no deje de extrañarnos que un buen conocedor y casi coetáneo del maestro, el también arquitecto granadino, Lázaro de Velasco, se refiriera a él destacando su cabecera de la catedral de Málaga y no hiciera mención alguna de la de Guadix, claro que para cuando escribía Velasco, en el último cuarto del siglo, poco se podía ver de la cabecera accitana.

La girola en sí, con el despiece de tramos poligonales de planta trapezoidal cubiertos con bóvedas de nervaduras, más ornamentales que estructurales, ya que responden en lo constructivo a una estereotomía moderna, obedece no obstante a un esque-

⁸ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfin, "Sobre un dibujo inédito de la planta de la catedral de Granada en 1594", *Archivo Español de Arte*, 280: 1997, págs. 355-374

⁹ Vid. nota 1



ma de templo medieval, a un tipo catedralicio por excelencia, que Siloé respeta y compagina con el nuevo lenguaje al "Romano" visible tanto en el muro antes comentado, como en las tres capillas que abren en la cabecera propiamente dicha (San Fandila; la Encarnación, la central, y la de San Sebastián), abiertas en arco de medio punto y cerradas con cañón encasetonado y enmarcadas con pilastras dóricas como proyección de las caras externas de los pilares del presbiterio, igual a cómo se delimitan las capillas grandes en la girola de la catedral de Granada, sólo que aquí con dos diedros en vez de tres, pero evidentemente fiel al sello Siloé.

Carácter especial tienen los dos espacios restantes de esta cabecera, pues de hecho se manifiestan como excrescencias adosadas al cuerpo general con clara percepción de autonomía.

La Capilla de San Torcuato, circular en planta y poligonal en su alzado exterior, plantea de entrada algunos interrogantes de autoría y denominación. Empezando por lo último, al parecer se debe al obispo Orozco de Covarrubias, en 1609, dicha advocación al comprometerse a terminarla y adjudicársela como capilla funeraria¹⁰. No tiene fundamento, en cambio, la adjudicación hecha a D. Tadeo Contreras Benavides y sus descendientes en compensación por derechos de enterramiento en la Capilla Mayor que tenían de antiguo. Por tipología, la capilla con su cripta responde a un uso funerario destinado a un personaje importante, de hecho se ajusta bien al concepto de *martirium*, tanto por su forma como por su excentricidad con respecto al eje principal de la iglesia. En ese sentido sería muy acorde con un culto de veneración al fundador de la diócesis y uno de los introductores del cristianismo en la Península Ibérica, según tradición. Sin embargo resulta llamativo que la puerta de crucero del lado opuesto fuera dedicada a este santo dos siglos más tarde, en tanto que la del suyo, contigua a ella, se dedicara a Santiago. Por otro lado, si su destino fue en principio particular y civil choca que el escudo heráldico bajo la bóveda de la cripta sea el del arzobispo de Toledo Bartolomé Carranza, según reciente identificación¹¹.

Pese a los interrogantes, de importancia, que ofrece la documentación de la capilla, lo que está fuera de dudas es su finalidad funeraria y la novedad tipológica para su momento, ajustada a un gran modelo clásico, el Panteón de Roma, del que dimana al igual que los otros dos grandes ejemplos existentes hasta ese momento en España, cercanos y ambos con la firma de Siloé: la Capilla Mayor de la catedral de Granada y la de la Capilla de El Salvador de Úbeda, con otra referencia siloesca de fondo, fuera de la Península, que es la capilla de los Carracioli en San Giovanni in Carbonara de Nápoles. Por lo reducido de sus proporciones con respecto a las de Granada y Úbeda, ésta de Guadix se ha venido comparando con la napolitana, pero la tardanza en llevarla a cabo ha modificado aspectos importantes con respecto a los modelos originales. El más llamativo ha sido la forma volumétrica exterior, que desdibuja el cilindro puro que se observa en el interior y en la planta, a favor de una caja poligonal y de manera más alejada aún cerrando con una bóveda poligonal y escalonada, que altera el continuo espacial perceptible sólo internamente. En efecto, la caja exterior y la cubierta se han realizado en un momento posterior; la cubierta con seguridad en el siglo XVIII, pues en 1725, según informe de Gaspar Cayón¹² la capilla estaba a cielo abierto, y la caja, con pilastras cajeadas en las esquinas revelan una factura cuando menos de finales del s. XVII, pero además tan claramente supeditada al cilindro interior, que los lados del polígono resultan disímiles y con ventanas en

¹⁰ Escritura ante Gregorio de Siles (4-8-1609), en ASEÑO SEDANO, Carlos, *Arquitectura...* pág. 57. En esta misma obra el autor sitúa la capilla de D. Tadeo junto a la sacristía, que también cambiaría su advocación a principios del s. XVII por la de San Fandila. Cambios, éstos, de advocaciones propiciados por el clima creado en torno al culto de los mártires cristianos y sus reliquias desde la Corte de Felipe II. En el caso de San Fandila será el célebre historiador y cronista Ambrosio de Morales su descubridor e inductor, en 1603.

¹¹ GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *La arquitectura religiosa...* pág. 430.

¹² I.G.M. Leg. CXI, f. 16.

esviaje, una para llevar luz a su correspondiente interior, y otra desplazada ostensiblemente del centro de una de las caras del polígono hacia un ángulo por la misma razón.

El alzado interior con seguridad debió ser también alterado con respecto a una traza original de cuño siloesco. Recoge de las experiencias italianas y de Úbeda la división parietal en tramos separados por pares de columnas, aquí de orden jónico -otro detalle que no concuerda con el orden heroico (dórico) o triunfal (corintio) debido a un santo mártir como Torcuato ni a un personaje civil masculino- ocupados por arcos para altar en los más anchos y ventanas en los más estrechos con óvalo encima. Este último motivo, al igual que los capiteles y el entablamento resultan pesados por un excesivo realce, que creo no ajustado a las proporciones, y distante del diseño más plano, propiamente renacentista, que exige este alzado donde además es dudoso que llevara luces en los intercolumnios, tan sólo hornacinas para esculturas y placas ornamentales, reservando aquéllas para la bóveda, proporcionando así la iluminación cenital clásica propia de estos espacios. Todo hace pensar, por tanto, que este alzado, si es de cosecha ajena a Siloé, concuerda con el estilo de Arredondo visible en otras obras de la diócesis¹³.

Sí es, en cambio, elemento brillantísimo del arte de la cantería moderna de mediados del s. XVI el hueco de acceso a la capilla, un arco abierto en la superficie cilíndrica del muro que al adaptarse a la curvatura del paramento presenta la línea de impostas a distinta altura y por tanto con un despiece irregular de los sillares que lo forman, es lo que en la jerga de los canteros se denomina "arco en viaje", con diversas variantes, puesta en práctica por los grandes maestros del Quinientos en España y recogidos y explicados de forma práctica por Alonso de Vandelvira, el hijo de Andrés, en su célebre *Libro de Cortes de Piedra*¹⁴.

La sacristía, el otro espacio extremo de la cabecera adopta en planta la forma cuadrada de la torre en la que se inscribe. La historia de su construcción va por tanto indisolublemente unida a la de ésta, que se puede decir absorbió todo el esfuerzo económico de la fábrica, concentrándose en ella toda la actividad arquitectónica de la catedral desde finales del siglo XVI. Su inicio corre en paralelo al de la capilla de San Torcuato, llevado a cabo igualmente por Juan de Arredondo, y aunque se haya dicho que su portada es anterior, tal vez por la presencia del escudo del obispo Martín de Ayala (1548-1560), lo cierto es que también aparece el de Melchor Álvarez de Vozmediano (1560-1574), con cuya cronología coincide el estilo de la misma y que indica su terminación, en tanto que el del obispo Ayala es el reconocimiento al iniciador de la nueva catedral de la cual esta portada sería el primer elemento clasicista visible. Conviene recordar, que según el informe de Cayón de 1725 se cita una cédula de 1631 en la cual se decía que la torre se había empezado "más de cuarenta años", es decir anterior a 1590, pero evidentemente no el doble, por tanto más encajado en el periodo de la maestría de Arredondo. En cualquier caso sí constituye el ejemplo más seguro para apreciar el estilo de Arredondo, que recoge ecos evidentes de Siloé en el canon de columna, de grueso fuste, con el detalle de los escudos episcopales citados colgando en su frente, pero tan sólo eso porque el resto de los elementos que conforman esta portada son fruto de las reformas que sufrió toda la sacristía tras el incendio que sufrió la torre en 1746¹⁵, aunque el tema de los tondos en las enjutas, pese a su diferente ornamento, son frecuentes en la arquitectura de Siloé.

El alzado interior compuesto con serie de arcos de medio punto separados por pilastras en los ángulos, equilibra el excesivo rigor del cubo y le proporciona una cierta elegancia y

¹³ GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *La arquitectura...* págs. 429-430

¹⁴ Ed. Facsimilar del Ms. conservado en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, a cargo de Geneviève BARBÉ COQUELIN DE LISLE, Albacete, Caja de Ahorros de Albacete, 1977 (2 vols.)

¹⁵ GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *La arquitectura...* pág. 430



Antigua fotografía de la catedral en la que aparece en primer término un pilar de los llamados "siloescos" compuesto por un pilar cruciforme al que se adosan cuatro medias columnas de orden corintio elevadas sobre pedestal de cara curva.

esbozo tan sólo, porque no tienen la profundidad deseada, de los utilitarios huecos-hornacina tan acomodados a las necesidades de un "vestuario" (recuérdese en ese sentido las magníficas experiencias de Vandelvira en El Salvador de Úbeda y en la catedral de Jaén) usado también como capilla. Claro, que aquí con más razón, el incendio citado afectó a todo el hueco y así lo mismo que se perdió la decoración original de la bóveda, parece ser que cambió en la restauración llevada a cabo el primitivo orden corintio por otro toscano, según dejó descrito el arquitecto jesuita Francisco Gómez, uno de los prestigiosos maestros de la Compañía en el siglo XVIII, a quien se le encargó la dirección de estas reformas en contra del parecer de G. Cayón.¹⁶

En cuanto a la torre, por sus colosales proporciones, creo que mirando en esto una vez más hacia la catedral granadina, plantearía delicados problemas de todo tipo, técnicos, estéticos y económicos, pero también como en Granada, dispuestos a realizarla con independencia del resto del templo, conscientes del valor simbólico y referencial que supone este elemento. Y significativo resulta que en los momentos de mayor penuria del Seiscientos ella sea lo único en que se trabaja y que prácticamente se culmina, así como el hecho de la rápida identificación del pueblo de Guadix con ella, participando indirectamente a través de los poderes públicos en las apasionadas polémicas sobre su construcción que se siguieron.

Los problemas técnicos llevan a contar con el asesoramiento de Juan de Maeda, que acude en 1559 y estuvo una semana ocupándose de este asunto. Con el final del siglo y en la reanudación de las obras tras el largo paréntesis desde que muriera Arredondo, la torre, que había completado más o menos el primer cuerpo donde se ubicó la sacristía, se planteaba la continuación hacia arriba aún sin cerrar dicho primer cuerpo. Juan de Vega, el maestro que acudiera a la Alhambra con motivo de los serios reparos que hubo que hacer en la torre de Comares y que de paso interviniera también en la catedral, es el llamado a afrontar el último intento finisecular de continuar la obra centrándose, tras proporcionar diseños para el presbiterio, por completo en la torre; primero, con la construcción de la misma, y luego en 1602 decidiendo, ante el apremio angustioso del Cabildo, proseguir el segundo cuerpo en ladrillo, reservando el mayor coste de la construcción en piedra para el resto del templo. La escalera de acceso al segundo cuerpo centra los primeros tanteos y dificultades, para lo que se apoya en la consulta con Ambrosio de Vico, el Maestro Mayor de la catedral de Granada, que por las mismas fechas se concentraba en solventar los serios problemas tectónicos que ofrecía también su torre. Se trata de un "caracol" doble inscrito en el mismo hueco, uno de subida y otro de bajada, para independizar la subida del campanero desde la sacristía. Si los "caracoles" ya de por sí constituyen un alarde estereotómico muy frecuentado por la cantería del gótico último, esta disposición lo es aún más, y se acompaña además de algún otro virtuosismo canteril en los vanos u "ojos" de iluminación dispuestos por Juan de Vega en 1604¹⁷, de forma poligonal, verticales y horizontales, alternantes para distinguir ambas escaleras, y sobre todo una dificultosa "tronera", u óculo ovalado, en esviaje, abierto en el ángulo del cubo de la torre con la caja de la escalera.

En cuanto al segundo cuerpo, continuado al fin en ladrillo tras vencer una sedicente oposición, se orna con dobles pilastras angulares de orden jónico y llamativas

¹⁶ ASENJO SEDANO, Carlos, "La catedral...pág.269

¹⁷ Idem. Págs. 221-222

ménsulas de corte manierista, siguiendo el repertorio de formas de "cueros recortados", tan popularizadas en Italia y en los Países Bajos durante el Quinientos, y que tuvieron una gran acogida en ambiente arquitectónico de la Granada de finales de esa centuria y principios de la siguiente. La construcción de dicho cuerpo sin embargo se detuvo ese año de 1604 y no se reanuda hasta la década de 1620 con la polémica dirección de Miguel Freila, escultor más que cantero, quien se ha de apoyar, primero, en su hermano Pedro, maestro entonces de la catedral de Córdoba, y de manera efectiva en Miguel Guerrero, maestro en la de Granada, quien a finales de esos años y primeros de 1630 cierra la sacristía con la bóveda de piedra que hoy se ve, enriquecida con adornos no previstos en las trazas dadas, pero que en su conjunto mereció posteriormente el reconocimiento favorable de Gaspar Cayón en su citado Informe: "...adornada de antiguo de muy buena arquitectura de orden corintio, dejando los huecos en los muros para cajones. El cielo de ella se adorna de una bóveda de crucería muy razonablemente ejecutada"¹⁸ alterada no obstante, como se ha indicado más arriba, por el incendio de 1746.

A partir de ese momento el ritmo constructivo languidece hasta paralizarse definitivamente, cerrándose así la primera fase del nuevo templo, más promesa que realidad, aunque lamentándose de que obra tan "suntuosa y eminente" no se avanzara. Lo cierto es que habrá que esperar al inicio del siglo XVIII para que, si no la catedral trazada originariamente, al menos la idea renacentista tomara cuerpo aunque al final fuera con ropajes barrocos.

Entre tanto, las necesidades del culto se resolvían con mucha penuria en primera catedral mandada construir por los Reyes Católicos, tras la conquista de Guadix, sobre la antigua mezquita. "Una mediana fábrica", en palabras de Cayón, que pronto se hizo insuficiente, orientada correctamente, eso sí, al contrario de la nueva, de tres naves y al parecer con un solo tramo, "*todo de orden gótico, con aquel poco vuelo y deformidad de molduras que usaban...*"¹⁹. No obstante, en parte, algo de ese primitivo templo gótico de principios del siglo XVI será incorporado o refundido con la fábrica nueva en un episodio muy interesante de "revisitación" por parte de la cultura arquitectónica del Barroco del estilo medieval.

El planteamiento definitivo.

La intervención de Blas Antonio Delgado

El comienzo del siglo XVIII significaría el inicio decisivo del proyecto de terminación de la catedral accitana. Es cierto que el triunfo de la causa borbónica en la Guerra de Sucesión (1700-1713) fue fundamental para una catedral perteneciente al Patronato Real que había apoyado a Felipe V, pero no se puede olvidar tampoco que la coyuntura económica de recuperación y expansión en todo el reino de Castilla iba a favorecer el viejo y deseado plan de culminar el templo cabeza de la diócesis.

Las peticiones rutinarias y reiteradas al monarca desde el siglo XVII tendrían ahora un eco efectivo y enseguida, por voluntad regia, se facilitarían los recursos necesarios para llevarla a cabo. Tal fuente de recursos no era otra que la aplicación de la octava parte de los diezmos, tanto en especie como en dinero, de la diócesis, que se repartían en partes proporcionales entre la Corona y los derechos señoriales (el marqués del Cenete y el Señor de Gor), desde primeros de año de 1713 sin lími-

¹⁸ I.G.M. Leg. CXI, f.16

¹⁹ Ibidem

te de tiempo hasta "*la perfecta conclusión de ella*" (la catedral), según palabras textuales de la Cédula Real otorgada en 29 de julio de 1713 ²⁰. Esta amplitud de tiempo permitía afrontar con tranquilidad los setenta mil ducados en que se estimaba el coste de toda la obra, aunque como era de esperar y de temer se rebasaría la cifra con el consiguiente recelo por parte de recipiendarios de los diezmos afectados, sobre todo cuando en 1762 se llevaban invertidos con la aplicación exclusiva de la octava 331.761 ducados, según *Informe* de G. Cayón, y aún quedaba pendiente de hacer el segundo cuerpo de la fachada principal, el Sagrario y otras dependencias ²¹.

Pese a este desajuste de cálculo entre lo previsto y lo ejecutado, que muy bien puede reflejar una organización bastante caótica e improvisada de los escasos recursos disponibles con anterioridad a la concesión de la octava, lo cierto es que a partir de esta histórica determinación con que se inauguraba la era borbónica en la catedral de Guadix, todo empezaba a funcionar con un orden y una planificación coherente y más acorde con el proceder de otras fábricas catedralicias. Sin duda tuvo mucho que ver en ello el obispo fray Juan de Montalbán, llegado a la Silla accitana en 1707, quien en 1716, consiguió que el cabildo aprobara el nombramiento de Obrero Capitular, "*en quien todo quedasse diferido por parte del Cavildo*", para así evitar la constante deliberación asamblearia ante cada decisión a tomar, práctica que había sido corriente, y que con toda la mejor intención que pudieran tener los miembros del mismo, a la postre era entorpecedora. Junto a él se aprobó, o mejor, se consolidó la figura del Mayordomo, como cargo dedicado exclusivamente a la responsabilidad de las obras del obispado, pero especialmente la mayor de ellas iniciada: la catedral, depositando toda su confianza en el canónigo D. Antonio de las Casas para esto último ²².

Esta serie de medidas se producían después de haber tomado la principal, la de poner en marcha el plan que habría de ser definitivo para la conclusión de la catedral una vez asegurada la financiación, como hemos visto. Esto ocurría en 1714, a los pocos meses de confirmarse la concesión de la octava parte de los diezmos. También, con mano firme y con el mismo espíritu de concentración de responsabilidades, el prelado entiende que la obra ha de ser dirigida por un profesional de experiencia y valía reconocida, es decir, refuerza el papel de Maestro Mayor, desestimando el triunvirato que en aquellos momentos se ocupaban de la reciente prosecución de las obras, los maestros Zabala, Rojo y Guerrero, al parecer sobre un proyecto de continuidad elaborado por el Maestro del duque del Infantado, Manuel Davarte, y Francisco Navajas, uno de los canteros granadinos más descolantes a fines del siglo XVII, según el citado *Informe* de Cayón de 1725. fray Juan de Montalbán, una vez más guiándose por su conocimiento personal, decidió que la persona capaz para ordenar todo el cúmulo de trazas dadas hasta ese momento a partir de la idea original de Siloé y proporcionar un proyecto que contemplara en su totalidad la obra nueva era Blas Antonio Delgado, Maestro Mayor de la catedral de Jaén, y a quien sin duda conocía personalmente, encumbrándolo como el más cualificado en referencia al centro hacia el que lógicamente primero se miraba desde Guadix: Granada. No es menos cierto, antes de entrar en los conocimientos y valía de Delgado, que la construcción de la catedral de Jaén ofrecía en su fidelidad al modelo renacentista original un ejemplo encomiable de la pervivencia de la mejor cantería heredada del siglo XVI. Por tanto, ya en sí su maestría era un aval importante a tener en cuenta.

Sin embargo, la poco conocida figura de este maestro jiennense ha pesado en la historiografía moderna a la hora de aceptar un papel tan determinante en la cons-

²⁰ A.C. Guadix. Act. Cap. Lib. 25, f. 502r. Tb. ASENJO SEDANO, Carlos, "La catedral..." págs. 243-244

²¹ ASENJO SEDANO, Carlos, "La catedral..." pág. 277

²² A.C. Guadix. Act. Cap. Lib. 25, f. 745v.

*Vista del tramo gótico de la nave del Evangelio, una de las tres de que se compone el templo.
En sus bóvedas se aprecian los restos de la fábrica gótica integrados en la catedral barroca*

trucción de la catedral de Guadix, tal como la documentación revela y estimo que la misma arquitectura apunta, haciendo la pertinente abstracción de los estilemas y aportaciones de momentos y maestros posteriores muy valiosos con que contó este templo. Pero recordemos asimismo en ese sentido, que uno de ellos, el más inmediato a Blas Antonio, Vicente Acero, fue elegido a instancias suyas y siguió fielmente las directrices dejadas y consultadas con él.

Blas Antonio Delgado (Jaén, 1653-1716)²¹ se puede decir que es el último de los maestros canteros jiennenses al frente de la catedral con una sólida formación experimental en el corte de la piedra, de tal manera que para él, como expresó en algún momento de su carrera, esa era la esencia de la arquitectura: el conocimiento y dominio de la estereotomía y sobre esa base la aplicación de un repertorio ornamental, variable, "al gusto de los tiempos". Con estos elementales principios condujo su maestría al frente de la catedral de Jaén, en la que sucedió a Eufasio López de Rojas, culminando la terminación de la fachada de la misma y los chapiteles de las torres, el plano exterior más llamativo del templo, y uno de los más significativos de la arquitectura española de su época. Principios que pone de manifiesto enseguida en el caso de Guadix cuando, ante la petición que se le hace para que proponga el nombre de un Maestro Mayor, pondera estas dos condiciones: la del dominio estereotómico, la preferida, y que ve encarnada mejor que en nadie en ese momento en Vicente Acero, al que califica de "más cortista", frente a la alternativa del maestro de Córdoba, "más aseado para el pulimento y flores...".

Delgado era consciente de la sensibilidad barroca de la época hacia la animación parietal del adorno, pero por su sentido prioritario de lo estructural constructivo y tratándose de una construcción en piedra en el caso de Guadix era lógico que prefiriera al "cortista", siempre teniendo en cuenta lo importante que era en estos casos el conocimiento directo de la persona, como ocurría con Acero, que en aquellos momentos trabajaba en Jaén bajo su dirección. La elección se inscribía, pues, en la vieja tradición de la cantería de la eficacia comprobada en el taller, acorde con el concepto tradicional de arquitectura que no oculta Delgado.

Del mismo modo, resulta igualmente tradicional en él un sentido religioso de la vida, que bien se puede corresponder con aquel "temor de Dios" que los teóricos españoles de la Contrarreforma recomendaban para un Maestro Mayor al frente de obras de este tipo. El jiennense lo demuestra bien en su testamento, hasta ahora inédito, ocupado en gran parte por las devociones particulares, declaraciones de fe y creencia en los Misterios, entre los que destacará su firme creencia en el de la Inmaculada Concepción, y las correspondientes obligaciones de misas encargadas, trescientas, que denotan una vida extremadamente piadosa, casi beata, tal vez acusada por carecer de hijos en su matrimonio y una salud que se adivina frágil. En realidad su vida debió transcurrir casi toda ella a la sombra de la catedral, ya que nació en los aledaños de la misma, calle de los Abades, habitada por dignidades del cabildo catedralicio, la pequeña nobleza y ricos hacendados, y continuó después con su profesión al servicio del mismo. En este sentido su obediencia y fidelidad para con sus comitentes eclesiásticos se ajusta de forma cabal a lo convenido. También en este punto su actitud ante el cabildo accitano será del mismo tenor en el corto,

²¹ Sobre la figura de Blas A. Delgado, vid. GALERA ANDREU, Pedro Antonio, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1979, págs. 188-196



pero decisivo, encuentro de los días que duró su estancia en Guadix. Por supuesto, queda a entera disposición del obispo, en primer lugar, y del cabildo tanto allí como en Jaén, aunque su deseo es volver enseguida a su casa, posiblemente por su estado de salud, pues haría testamento tan sólo dos años después y moriría enseguida, y por la comodidad y holganza económica que se desprende de su testamento, viviendo en un hogar con cuadros, una librería profesional, aunque no se especifican títulos, joyas etc..., bien distinta de la casa en que fue alojado en Guadix, la del carpintero Juan Ruiz, quien después pasaría a ser Maestro Mayor de carpintería de la obra de la catedral.

En cuanto al catálogo de lo realizado hasta esta fecha por Delgado, no es abundante por lo hasta ahora conocido, centrada la mayor dedicación profesional a la maestría de la catedral, como he referido. Varias intervenciones puntuales en conventos de Jaén y su diócesis, entre las que destacaría la remodelación de la iglesia de los jesuitas de Cazorla y el camarín de Nuestro Padre Jesús en el convento de carmelitas descalzos, en Jaén, obra sencilla en lo estructural y en lo ornamental, aunque trascendente por la popularidad del culto a su imagen titular, el Cristo Nazareno, conocido como *El Abuelo*, hoy en la Catedral. En todas ellas la cantería prima sobre la albañilería, observando formas y diseños de su maestro inmediato, Eufasio López, pero en última instancia bebiendo en la fuente vanderviriana y de los Aranda mantenida en el templo catedralicio, y únicamente alejándose no en exceso de los repertorios ornamentales de López de Rojas, más geométricos y abstractos, a favor de motivos naturalistas aplicados a la superficie muraria de forma más tupida y plana, fiel a su manera "al gusto de los tiempos". Un gusto, que conocía directamente por viajes que hizo a Córdoba, con seguridad, y sin duda también a Granada, como se desprende de su respuesta al cabildo accitano para la elección de un Maestro Mayor, precisando en sus candidatos propuestos los trabajos de ambos en aquella ciudad. Conocía, por tanto el ambiente profesional, al menos de esta parte de Andalucía Oriental, y lógicamente a su vez era conocido en el mismo medio, en el que fue requerido para consultas en varias ocasiones.

Delgado en la Catedral de Guadix

El planteamiento de la labor a realizar, un proceso de reordenación como indicaba, queda bien explícito en el *Informe*, breve, pero muy clarificador, que presenta al Cabildo y que se recoge en las Actas Capitulares, en forma de "carta", de 1714, que ya diera a conocer casi íntegramente Asenjo Sedano²¹. Se trataba en esencia de hacer por mandato del obispo Montalbán, una "... *Traza y demostración de toda la labor, así por la parte interior como por la exterior, necesaria para su continuación hasta dejarla perfectamente acabada...*". Un trabajo técnico al que estaban muy acostumbrados los Maestros Mayores y que pocos años antes, 1702, el mismo Delgado había realizado para la de Jaén a fin de renovar prebendas y fuentes de financiación concedidas por el Papa o por la Corona para terminar estas costosas fábricas de piedra. Es muy probable que el propio fray Juan de Montalbán conociera este documento en el que muy detalladamente explica todo lo que quedaba por hacer, su coste, comedido, y por supuesto su idea de lo que era la arquitectura, que he comentado más arriba.

También en Jaén, como en Guadix, el paso pendiente más importante era coser la obra vieja con la nueva, otro aliciente que puede indicar el porqué de la elección de

²¹ A.C. Guadix. Act. Cap. Lib. 25, fs. 549v-552v. ASEÑO SEDANO, Carlos, "La catedral..." págs. 247-248

Delgado. Recordemos que en 1702 el arquitecto cerró los chapiteles de las dos torres de la catedral jiennense con lo que se culminaba la espléndida fachada, que se erigía como un fastuoso telón tras el cual arrimaba la vieja catedral gótica, el trozo que restaba hasta el crucero, terminado éste ya a lo clásico hacía casi cincuenta años. El desajuste de altura entre las dos partes con sus correspondientes empujes, los problemas planteados y la manera de resolverlos son el mejor aval que podía ofrecer Delgado para esta ocasión.

Todo ello con la más fiel observación a lo ya trazado y realizado, como asimismo lo fue en Jaén "...*Aviéndolo ejecutado* (su traza y demostración) *según la planta que está delineada y sacada de zimientos y mucha parte levantada hasta los movimientos y arranques de los arcos, a que es preciso obedecer, hago demostración del trazado y zesión* (sic, por sección) *interior, donde se manifiestan todos los gruesos, assi de paredes como de formalete y arcos y perfiles de capiteles colaterales y hornacinas, que por el pitipíe a escala de terçias castellanas se reconocerá sus medidas, que es con que se podrá distribuir dicha traza*".

De la lectura del documento se desprende que la traza madre u original no era más que un plano de planta, con seguridad modificado con tantas consultas llevadas a cabo a lo largo del siglo XVI, como podremos comprobar, que ahora, y esto es muy importante, Delgado interpreta y desarrolla en vertical mediante alzados, cortes y secciones de forma unificada, atento a la forma de proceder de un arquitecto moderno, vitruviano, que tras una correcta *delineatio* con sus proporciones y medidas sujetas a escala, permitirá alcanzar la fase siguiente de la *distributio*.

Esta visión de conjunto del espacio sujeta a la medida y a la proporción es la que asegura la correspondencia entre las partes de acuerdo con principios de simetría clásica, que evitan ese proceder aislado, pieza a pieza, que no puede al final sino producir desajustes, como de hecho había ocurrido en la catedral de Guadix y que va a poner de manifiesto en esta carta. En realidad las modificaciones que Delgado va a plantear es una distribución nueva de anchos, que afectará sobre todo a la nave central, y a la corrección de irregularidades en capillas, no concordantes con la idea original. Ambas son las dos caras de una misma moneda en la que Blas Antonio Delgado va a concentrar toda su reforma: el eje transversal, desaparecido o minusvalorado en el desarrollo del proyecto hasta ese momento.

El Crucero y la Cúpula

Aquí converge o de aquí parte la intervención de Delgado, buscar un "centro" que diera realce a un espacio interior indiferenciado por una serie de naves longitudinales más propio del concepto de mezquita musulmana, del cual remanece, estrecho y oscuro, que del ideal de aquellas basílicas despejadas y luminosas que el Renacimiento español propugnaba para sus templos catedrales. Si el sistema de pilares exentos puesto en pie por Siloé en Granada y expandido pronto por toda Andalucía, contribuye a esa diaphanidad espacial entre naves de igual o casi igual altura, cerradas con bóvedas baídas o similares, por tradición y simbolismo cristiano también exige un eje perpendicular al principal o longitudinal, que dibuje la forma de cruz latina, esto es, el crucero, subrayado en el punto de encuentro por un cerramiento especial, que el Gótico concibió en forma de torre o cimborrio y que el Renacimiento preferirá circular, en alusión directa al cielo sobre la tierra y que marcará el espacio de respeto ante el presbiterio.



Capilla Mayor desde el púlpito. Como el resto de las catedrales denominadas "siloescas", tiene como característica principal la ausencia de un gran retablo que acoja la celebración, en su lugar se erige un tabernáculo y se insertan los programas iconográficos en la propia arquitectura.

Esto es lo que se había perdido o desdibujado en Guadix, la reducción del ancho o la inexistencia de la nave transversal ante el presbiterio, forzada en parte por unas capillas hornacinas de planta irregular en que terminaba ese eje. Consecuencia de ese estrechamiento puede ser la forma oval prevista para la cúpula. Es muy probable que todo derive de las intervenciones finiseculares del Quinientos, alterando los diseños originales. Recordemos como en la cabecera de la catedral de Málaga, con la que guarda tanto paralelismo, hasta en lo cronológico, allí donde termina la forma poligonal se dibuja un tramo cuyo módulo central era de planta rectangular destinado a Altar Mayor y cubierto con media naranja no trasdosada, es decir, un casquete semiesférico, que no puede denominarse cúpula aunque evita la forma oval, pero no ajustado a la forma de la planta. Aunque en el caso de Málaga se ha discutido asimismo si esta disposición formaba parte o no de la traza original²⁵, la coincidencia de la forma de su planta con Guadix hace pensar en un pensamiento afín en ambos casos, que nos retrotrae al modelo inicial renacentista. Otra cosa es la forma de solucionar el cierre, pues a ese respecto tanto cabe pensar en diseños perfectamente ovales, más propios del llamado "manierismo" de finales del Quinientos, como de la experiencia más reciente llevada a cabo en la catedral de Granada en estos inicios del Dieciocho para el denominado segundo crucero²⁶ sobre la que me ocuparé a continuación. En cualquier caso, la cuestión crucial es la definición del espacio destinado a Capilla Mayor con respecto al resto de la catedral y en particular con respecto a ese espacio amplio, de circulación y respeto, que es el crucero.

En realidad todo deriva de la inexistencia del crucero como tal, pues éste exige una comunicación al exterior, que en el momento de la visita de Delgado sólo tenía al parecer por el lado del Evangelio, una puerta al lado de una fuente, sin duda restos del patio o *shan* de la mezquita, la que después sería Puerta de Santiago, y por la que entonces se entraba a la obra, mientras que en otro extremo otra capilla irregular daba acceso a las oficinas, donde más tarde en tiempos de Acero y Cayón se abriría la Puerta de San Torcuato, buscando la correspondencia y la regularidad establecida por Delgado. Por tanto, lo primero que éste plantea es casi doblar el ancho de la nave, que pasa de cinco varas y ocho dedos a ocho varas y media tercia, lo que equivaldría a poco más de siete metros aproximadamente (en la actualidad se acerca a los ocho metros). De esa manera cuadra la capillas hornacina del extremo sur y proporciona la planta cuadrada para la cúpula, anchura que cobra del resto del templo a razón de vara y tercia en las tres naves.

Subrayada así la importancia del crucero con esa dilatación, pasa inmediatamente a enfatizar la forma de domo con que se ha de cerrar el centro del crucero, o para ser más exactos parte de este tema, que exige forzosamente una planta cuadrada para su ejecución. Y hay que hablar de exigencia a tenor de la planta original, como él se atiene "...Y asimismo doy cuenta a Vs. Como la planta que de antigüedad está sacada de dicha obra nueva iba dirigida a otro fin, según están manifestas algunas demostraciones en dicha obra, que ejecutándola según está determinado se reconocerá el defecto y es que según dichas demostraciones yba dirigida a que la media naranja que oy se considera en forma de óvalo avia de ser redonda y su planta quadrada...". Ahora bien, aquí hay también un error posible de entendi-

²⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, *Málaga Barroca*, Málaga, Universidad-Colegio de Arquitectos-Diputación, 1981; pág.140.

²⁶ ROSENTHAL, Earl E., *The Cathedral of Granada*, Princeton, 1961; págs. 46-48. (Hay ed. En español, ROSENTHAL, Earl E., *La catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, Universidad, 1990.)

miento por parte de Delgado, familiarizado con la cúpula en la nave de crucero, justo ante el presbiterio y ante el coro, señalando una centralidad para el templo, según la interpretación más canónica que se había introducido con el clasicismo. De ahí que la asocie de inmediato a la incongruencia de su emplazamiento en una nave estrecha, que por el contrario exige mayor amplitud en su calidad de eje transversal. No es una innovación gratuita, por tanto, por parte de Delgado el rechazar la forma ovalada, que efectivamente se había introducido en las últimas revisiones de finales del Seiscientos o primeros años de la reanudación del Dieciocho por una indudable inspiración en la catedral de Granada, como ahora veremos, sino antes por una restitución de la idea original. Conviene resaltar este punto, que se ha prestado a especulaciones acerca de la pertinencia de la bóveda oval en un espacio de esta importancia y características, y a la postre, una vez más, del alcance de la autoría de Siloé en este proyecto.

El tema de la bóveda ovalada está estrechamente vinculada con la catedral de Granada por cuanto en ella se proyectó una en la nave transversal detrás del coro, en la que se considera un segundo transepto en el centro mismo del templo, ya que el principal o mayor, que une la Puerta del Perdón con la puerta interior de la Capilla Real, lo hace a continuación inmediata de la rotonda o Capilla Mayor. Precisamente por la peculiar forma y significado de dicha Capilla, que funciona con cierta autonomía con respecto al resto de la iglesia, es por lo que ese primer transepto, que establece la preceptiva comunicación al exterior y a la vez con la Capilla funeraria aneja, carece de una bóveda singularizada de mayor altura en la nave central puesto que sería ilógica puesta a continuación de la gran rotonda. En cambio, y dadas las grandes dimensiones de la catedral granadina, cobraría sentido elevar un cuerpo de luces en ese punto del trascoro, que viene a coincidir con el centro riguroso de lo que sería el cuerpo basilical de la iglesia, entendiendo la rotonda como una unidad, repito, con un alto grado de autonomía. Rosenthal, el estudioso más destacado de la catedral granadina, llamó la atención sobre este segundo transepto, su función e importancia, de un elemento que había pasado bastante desapercibido, entre otras cosas porque dicha bóveda no llegó a concluirse por inseguridad al parecer en su ejecución, pero el profesor norteamericano la veía coherente con el proyecto de Siloé. Sin embargo su ejecución no se inició sino a finales del siglo XVII y se continuaba a principios de la centuria siguiente, justo cuando se había planteado en Guadix y con un nexo común, Francisco Navajas, como Maestro que había intervenido en ambos templos, aunque el diseño de tal bóveda se debía, según Gómez-Moreno González, a José Granados. Es comprensible, por tanto, que ante el pie forzado de la angostura con que iba la traza de Guadix se recurriera a esta fórmula, avalada por la puesta en pie en el templo granadino y con anterioridad en la que cubre el crucero de la catedral de Córdoba, fechada en 1599 y realizada por Juan de Ochoa, no exenta de belleza ni tampoco de dificultad, como la documentación nos revela, pues el riesgo de un derrumbe y la poca confianza en los maestros locales llevó al Cabildo granadino a diversas consultas con otros arquitectos, entre ellos, Blas Antonio Delgado, quien acudió en 1702.

El arquitecto jiennense conocía perfectamente el diseño y los problemas constructivos que ofrecía dicha bóveda. En su informe para el Cabildo granadino, siempre escrupuloso en detalle, precisamente gracias a él sabemos que el óvalo en sí no era tal, sino más bien una forma esquistada, de dos casquetes unidos, tal y como eran

frecuentes en el Renacimiento español, con clara forma ochavada al exterior, Delgado no cuestiona la viabilidad de su realización, simplemente propone soluciones de seguridad constructiva, cerrando huecos, reforzando arcos etc..., además para un hombre familiarizado con la cantería vanderviriana, ese tipo de bóveda sabía que lo habían recogido los Vandervira de la experiencia de la llamada *Bóveda de Murcia* (la Capilla de los Junterones de la catedral murciana), parcialmente lo habían ensayado en la Capilla Mayor de la iglesia del Convento de La Guardia (Jaén) y también había quedado planteado en el zaguán oriental del Palacio de Carlos V, sin linterna claro está. Tan sólo el caso de Córdoba si responde a un óvalo más estricto, de corte italiano, inspirada en la que cubre la Sala Capitular de la catedral de Sevilla, y cuya transmisión más directa a Guadix podía haber sido a través de Pedro Freyja, pero la relación con la ciudad natal desde su cargo de Maestro Mayor de la catedral cordobesa hasta ahora no sabemos que pasara del apoyo a su hermano Miguel en la construcción de la torre. El rechazo de Delgado a emplearla aquí se basa por tanto en el planteamiento de la traza original, en el respeto a la misma, aunque compartiendo también con ella su mayor idoneidad para el lugar.

De cualquier forma, lo tardío de la aparición de la cúpula, con su domo redondeado y tambor para cuerpo de luces al exterior, en la arquitectura clasicista en España (el primer ejemplo claro sería la de la iglesia del monasterio de El Escorial), despierta un lógico interés por la antigüedad de la traza accitana en que insiste Delgado.

Desde luego, dentro de los escasos ejemplos que muestra el Renacimiento español, Andalucía ofrece con seguridad el mayor número. El *Álbum B 152-201* de dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid, denominado como *Anónimo Andalúz del Siglo XVI²⁷*, muestra entre ellos, por cierto con firmas e inscripciones en los que menudea el apellido Pontón, perteneciente a esta familia de canteros vascos, uno de los cuales fue Maestro en Guadix, diversos alzados de iglesias cupuladas, con y sin tambor, pero sobre todo una colosal catedral de rasgos vinculados con la escuela o círculos siloescos que luce cúpula de domo trasdosado y tambor en el crucero, aunque oprimida por dos contrafuertes que le restan la luminosidad deseada para este elemento, pero que demuestra la recepción avanzada andaluza hacia modelos clasicistas de cuño italiano.

La cúpula de Guadix sigue, no obstante, muy de cerca a la del crucero de la catedral de Jaén, que a su vez es una tardía plasmación del modelo escorialense²⁸, puesta en pie por Juan de Aranda Salazar entre 1635 y 1650, y si no lo es más es porque fue modificado el diseño, sin duda de Delgado, por recomendación de Francisco Hurtado en aras de agrandar el claristorio, lo que condujo a rebajar curiosamente el tambor; pero la decoración del intradós y la configuración exterior con la linterna responde, en parte, con fidelidad al modelo jiennense. La estructura radial mediante pilastras que se abren hacia la base para albergar cada "gajo" de la media naranja un hueco de luz, dibuja por encima de éste un motivo triangular moldurado de forma menos plana que en la catedral de Jaén, pero más afin a lo que el propio Blas Antonio Delgado hizo para la media naranja del camarín de Jesús en aquella ciudad, teniendo siempre en cuenta que la ejecución de las molduras y adornos por mano de Gaspar Cayón marcan a su vez la pertinente diferencia. Externamente, en cambio las reformas introducidas por Hurtado sí varían una fisonomía jiennense al darle una forma poligonal al tambor que elimina todo un sistema clásico de arcos entre pilastras o columnas con

²⁷ *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional* (Dir. Elena M^a SANTILAGO PAZ). Madrid, Ministerio de Cultura, 1991 (nº 5, pág. 10; tb. nº 54, pág. 35).

²⁸ BUSTAMANTE, Agustín; MARÍAS, Fernando, "La sombra de la cúpula de El Escorial", *Fragmentos*, 4-5; 1985, págs. 47-63.

Portada de la sacristía concluida en 1561 bajo la maestría de Arredondo, acusa los diseños de Siloé aunque tras el incendio de la torre en 1746 fue reformada. En los fustes de las columnas se adosan los escudos de los obispos Martín de Ayala y Melchor Álvarez de Vozmediano, en cuyos gobiernos se ejecutó la sacristía y su portada.

su entablamento, una "travata rítmica", visible en Jaén. Todavía se desfiguró más cuando en 1863 se ocultó la redondez del domo bajo una cubierta de teja en aras de una mejor protección, inspirada sin duda en soluciones similares que vemos en la arquitectura granadina del Dieciocho. Sin embargo, gracias a un plano fechado en 1781²⁸, podemos comprobar la forma de la cubierta original y su similitud con la de Jaén, de la cual ahora solamente podemos apreciar el aire clasicista de su linterna. En ese sentido la cúpula accitana, con su elección por el polígono al exterior se aproxima a formas más tradicionales de los cimborrios españoles, que de una forma híbrida gustó de emplear Hurtado y su escuela en sus formas cupulares (Camarín de las Angustias, en Granada; iglesia de San Antón y de la Magdalena, en la misma ciudad, o la capilla del cardenal Salazar en la catedral de Córdoba). Sin embargo la inserción de la cúpula en el conjunto de cubiertas de la catedral denota la influencia original de Jaén que debió mover a Delgado, pues para dejar exenta a la misma y proporcionarle luz suficiente cada tramo abovedado lleva su cubierta a cuatro aguas independiente, de manera que los faldones no hagan sombra. Tan sólo aquí en Guadix la nave central aparece cubierta toda seguida a dos aguas, quizá también fruto de alguna posterior reforma.

En cuanto a la crítica y modificación introducida por Hurtado después (*Informe de 1720*), en pos de conseguir una mayor luminosidad interior "*y otras cosas que en el presbiterio y ella he notado*", concuerdan plenamente con el concepto barroco de luminosidad y agitación que imprime a los espacios sacramentales o de mayor significación dentro del templo. De hecho el intenso movimiento de las formas polilobuladas de los vanos redondeados y el perfil de la cornisa del entablamento, ondulado, se corresponde con el gusto de Hurtado que puede apreciarse en interiores barrocos de Priego de Córdoba, como la Capilla del Sagrario de la iglesia de la Asunción, asumido en Guadix por Gaspar Cayón.

Mas, con todo, lo importante es el espacio determinado por la forma cupular y el subsecuente reajuste de las bóvedas contiguas, tres de ellas ya realizadas, y que Blas Antonio Delgado recomendó demoler para rehacerlas de nuevo y que fue en realidad lo primero en ejecutar Vicente Acero, siempre de acuerdo con las instrucciones dadas por el maestro jiennense. De resultas, se acababan de regular las bóvedas de los extremos, y así quedaba definida la nave de crucero, cuya última operación técnica precisaba mover el caracol que servía a la torre para que quedara fuera de la capilla hornacina, por un lado, dejando así el espacio expedito, y por otro, porque anulando el antiguo ("macizándolo") se reforzaba el pilar del extremo sobre el que repercutía el movimiento de los arcos a partir de los nuevos arcos formeros con que se levantaba la cúpula. Otra acción inmediata que el Cabildo asumía a principios de marzo de ese mismo año²⁹, antes de la toma de posesión del nuevo Maestro, Acero, acordando donde iban a colocar el cuarto u oficina donde guardaban la cera y otros enseres, y que había de desaparecer para configurar la nueva capilla hornacina del crucero.

¿Cuál fue el alcance de la intervención de Delgado? De una manera directa ya hemos señalado estilemas constructivos y ornamentales, incluso, que se observan fácilmente y que tienen como referencia evidente la catedral de Jaén o la arquitectura reli-

²⁸ *Dibujos arquitectónicos...* n.º 12

²⁹ A.C. Guadix. Act. Cap. Lib. 25, f. 552v



giosa jienense realizada por Delgado entre fines del s. XVII y principios del s. XVIII. Queda además la constancia documental de Vicente Acero, quien en su primera y corta etapa al frente de las obras, hasta 1718, presenta un *Memorial* acompañado de una petición de licencia, junio de 1716³¹, para ir a Jaén a “*comunicar algunas cosas con D. Blas, el maestro mayor, para mayor acierto de lo que se a de ejecutar en esta obra...*” y la intensa actividad de “montea” o traza de cortes que desarrolla Acero en ese tiempo, que le llevó a pedir la habitación que había encima de la sacristía, en la torre, sólo para tal fin, atestigua indirectamente que las trazas y disposiciones generales dejadas por Delgado contenían una visión de conjunto bastante completa de toda la obra. Así, no se puede ocultar que las puertas de crucero, las de Santiago y San Torcuato, forman parte de su proyecto, y tal vez como las ejecutadas en tiempo más cercano al primer tercio del siglo observen ecos claros de un clasicismo identificable con la catedral de Jaén y por tanto con Delgado. Por ejemplo el mayor peso de lo tectónico con respecto a lo que serán las portadas de la fachada principal, presente en el papel que desempeñan las columnas. El rico y complejo juego de los soportes de la portada de Santiago, con sus desarrollos diédricos y la talla en los profundos rincones a que dan lugar la disposición angular de las columnas, no puede por menos que recordarnos las soluciones de esquina que ofrece la sacristía de la catedral de Jaén, de Vandelvira, e incluso la más sencilla dada en la puerta opuesta de San Torcuato, de columna y trasquila, transcripción parcial del pilar desarrollado en el interior, contrastan también con la ruptura de frontones y los movidos motivos ornamentales del cuerpo superior, donde cabe la mayor licencia y los gustos barrocos que a partir de la visita de Hurtado, Acero, y sobre todo Cayón, pudieron introducir.

En fin, está el peso de un plan directriz, que al fin y al cabo es lo que se desprende del intenso trabajo desarrollado durante la corta estancia de Delgado en Guadix. Esas constantes referencias de los Maestros posteriores, tanto los que figuraron en calidad de Maestros Mayores o ejecutores, como los que fueron llamados a consultas puntuales, así lo dicen, aunque pudieran discrepar o matizar cuestiones particulares como lo observado por Francisco Hurtado, un arquitecto de prestigio en su época, quien expresa su aprobación a lo realizado por Acero porque “...*Exacta y acertadamente siguió la traza de don Blas Antonio Delgado, maestro mayor de la catedral de Jaén*”³² e igual juicio repite con lo que llevaba hecho Cayón. De hecho, aparte de la discrepancia de “gusto” en lo tocante al presbiterio, Hurtado no se aparta de los argumentos y recomendaciones de Delgado. Toda la perorata que da en su *Informe* sobre la uniformidad de altura y anchos de los arcos en presbiterio y crucero responde a la determinación tomada por el jienense, del mismo modo que admite las cubiertas, dadas por Delgado, aunque el introduzca la sugerencia de que pudiera cambiarse la teja por la pizarra en atención a su abundancia en la zona (Hurtado la usaría en el monasterio de El Paular, en Madrid). Coincide en el desmonte de las tres bóvedas citadas y en general en toda la forma de unir las fábricas nueva y vieja. Tan sólo parece poner cierto énfasis en la apertura de la Puerta de San Torcuato, pero más para vencer reticencias del Cabildo, no porque no estuviera señalada, argumentando razones clásicas de equilibrio o correspondencia con la opuesta y sobre todo para subrayar que la Capilla Mayor quedaba al margen de este eje; es decir, para darle entidad al crucero, caballo de batalla principal como hemos visto de Delgado.

Aun así, la Puerta de San Torcuato es uno de los episodios oscuros y extraños en la historia documentada del templo por la resistencia del Cabildo a llevarla a cabo y

³¹ Idem, f.724r.

³² Idem Lib.26, fs.165v-168v. Tb. ASEN-
JO SEDANO, Carlos, “La catedral...”
pág. 252

el empeño de Gaspar Cayón en defenderla en connivencia con algún canónigo, hasta el punto de estar dispuesto a hacerla a sus expensas en 1728. Las razones esgrimidas son de lógica correspondencia con la opuesta de Santiago y el sentido funcional de una nave de crucero, pero en su argumentación Cayón se apoyó en el *Informe* de Hurtado, en tanto que el Cabildo apeló al respeto de las trazas de Delgado, lo cual da pie a las dudas sobre la apertura de la puerta en el proyecto del Maestro de Jaén. Cuesta trabajo pensar por todo lo comentado sobre el plan previsto por Delgado, que éste no contemplara tal apertura en ese punto. Ciertamente, que ante todo persiguió el hacer una capilla uniforme que regulara el espacio interior, pero con una idea de crucero tan nítida difícilmente podía concebirla cerrada al exterior. De hecho tampoco parece que el Cabildo viera con buenos ojos la capilla en sí y es que la reforma introducida por Delgado en esa parte afectaba a aspectos, digamos "domésticos", en cuanto a cuartos de desahogo, como se ha apuntado más arriba, que alteraban esos usos de servicio a los que siempre estuvo ligado todo el lado norte, en pos de un sentido ceremonial y litúrgico acorde con una catedral. Otra cuestión aparte es que por razones climáticas o topográficas no sea un acceso querido o frecuentado por la población (como todavía se desprende de juicios contemporáneos), pero hoy, con la entrada moderna habilitada para el Museo en ese lateral y las reformas urbanas llevadas a cabo en el Paseo de las Murallas, demuestran el sentido y valor que tiene esa puerta, aunque al final no alcanzara el empaque de la de Santiago, diseñándose más como portada de capilla, cuya monumental escalinata, bastante abandonada y maltrecha, no obstante le da una prestancia y dignidad muy notables.

Consecuencia también del plan de Delgado es la fijación del espacio destinado al coro. Su posición en la nave central, frente al presbiterio, separado de éste por la cúpula del crucero, resulta canónica dentro de la considerada disposición tradicional hispana en espacios catedralicios. Una vez más podemos comprobar la idéntica posición que ocupa en el caso de Guadix con respecto al de la catedral de Jaén, fijación que viene dada al disponer la cúpula en el lugar y forma referidos. Ya en junio de 1715, Vicente Acero al tener que sacar de cimientos dos pilastrones para la media naranja, pide al cabildo "*diere providencia de mudar el choro*"³³ todavía con la acostumbrada disensión asamblearia con que solían de antiguo plantear las cuestiones tocantes a obras en esta catedral, antes de que el obispo Montalbán propusiera sus reformas organizativas para evitar estas situaciones.

Separado definitivamente del presbiterio, gracias a la construcción de la cúpula y creación del crucero, el Coro viene a ocupar una posición central con respecto a la nueva planta, lo que enfatiza su papel de espacio privilegiado con respecto al resto y justifica que en él se vuelquen los mayores gastos suntuarios, no ya sólo por las labores de talla de su sillería, uno de los capítulos más brillantes que tendrá esta catedral en su etapa final, sino en todo lo concerniente al espacio construido, pues como en otra ocasión he subrayado, desde el cerramiento de las bóvedas hasta el frecuente uso de bóveda panteón bajo el subsuelo, los coros así dispuestos dejan constancia de su especificidad o singularidad en el conjunto del cuerpo basilical, aislándose dentro de la apertura de las naves con respecto al resto de los fieles, aunque esto fuera enseguida criticado bajo el Reformismo del Siglo de las Luces queriendo devolver el coro al presbiterio. Los deseos académicos tuvieron escasa fortuna y a ello no se mantuvo ajena Guadix, que sellaba este espacio con un trascoro clasicista de diseño académico de Domingo Lois en el último cuarto del siglo.

³³ Idem. Lib.25, f. 651v.



Cúpula central diseñada por Blas Antonio Delgado y concluida en 1727 siendo maestro mayor de obras Gaspar Cayón. A diferencia de lo que sucede en otras catedrales la cúpula no cubre el crucero, si no el tramo inmediatamente anterior a la Capilla Mayor.

En el Coro además y para mejor subrayar su centralidad se percibe el encuentro de las dos fábricas, la gótica y la nueva, con esa peculiar nota de hacer convivir el medio punto y el arco apuntado, mitad efecto de aprovechamiento económico y mitad estético, dentro de la seducción que ciertos aspectos del medievalismo ejercieron sobre el Barroco. Las suntuosas bóvedas del coro señalan el límite. También en Jaén el tramo comprendido entre el crucero y la fachada principal, ocupado en su mayor parte por el coro, fue el último testigo del templo medieval, aunque en nada mantenido, pero cuyo casamiento iba iniciar asimismo Delgado, como apunté.

A grandes rasgos, seis años después de la intervención de Blas Antonio Delgado se puede decir que la estructura de la catedral estaba armada, según la descripción del estado de la obra proporcionado por Francisco Hurtado en este Informe de 1720. Veamos: "... Hoy se halla la obra en lo referente al presbiterio, así en lo interior como en lo exterior, en altura de estar sentadas las cornisas y los muros exteriores de las capillas hornacinas en toda su circunvalación hasta el banco por la parte interior y por la exterior hechas las cornisas de los vuelos y ejecutados asimismo los tres arcos, que son el toral del presbiterio y los dos laterales, donde empieza la nave que circunda dicho presbiterio. Y asimismo ejecutado el formalete y ventana que mira al meridional, que corresponde con la capilla mayor, y el otro formalete opuesto, que mira a septentrión, más de la mitad asentado y la ventana de luz acabada. Asimismo están construidos y en altura de mover los arcos, el pilar que divide la obra nueva de la antigua del lado meridional y los dos correspondientes para los arcos torales de la capilla mayor, y el medio pilar que mira a septentrión encapitelado, haciendo unos y otros cara conforme a la moderna arquitectura de la obra hacia los pilares de la antigua, que por aquella parte terminan con el coro"³⁴. Realizados los tres arcos que transversalmente separan la cabecera del resto, el arco formero del crucero correspondiente al lado del Evangelio y los pilares para los arcos torales de la Capilla Mayor, modularmente quedaba ya estructurado el templo, a falta de completar una serie de arcos y cerrar con bóvedas cada uno de los módulos. Todo era cuestión de seguir los elementos conforme a lo construido y trazado. De hecho, cinco años más tarde, en el Informe de Gaspar Cayón, se especificaba que tenía cerrados los arcos pequeños a la altura de las naves y ya había empezado las pechinas de la cúpula, momento en que consultaría con Toribio Martínez de la Vega, el Maestro Mayor de la catedral de Murcia, la propuesta de Hurtado de abrir el cuerpo de luces en la misma bóveda, suprimiendo el tambor, quien le dio su visto bueno³⁵. Tan sólo en lo que considera la conclusión del presbiterio es donde Hurtado disienta con lo diseñado por Delgado por las razones ya expuestas. Pero luego mantiene el continuismo en lo estructural en el muro perimetral con los "formaletes" o arcos que cierran las capillas hornacinas, que "han de tener la misma altura, labor y molduras, y lo mismo las ventanas, que las que están hechas, de forma que dichos formaletes y arcos de la referida nave, por la parte superior estén en nivel y paralelos al horizonte...".

Por último en cuanto al "cosido" de la fábrica nueva y la vieja, Hurtado recomienda igualmente el deshacer las tres bóvedas del antiguo trascoro, conservando a partir de ese punto pilares, arcos y muros antiguos, modificando solamente la mitad de los primeros pilares góticos en la cara que mira a los nuevos, para cuya concordancia "se ha de criar en cada uno media columna y pilastra igual a su correspondiente en obra, adorno y demás partes, y en los muros, en correspondencia, sus formaletes y resaltos

³⁴ Idem. Lib.26, f.166r. Tb. ASENJO SEDANO, Carlos, "La catedral..." págs. 252-253

³⁵ I.G.M. Leg. CXI, f.18

de pilastras que lo reciban conforme a lo añadido por mí a la planta antigua y ahado". Otra pequeña modificación introducida por el maestro cordobés, que está en línea con el diseño y la lógica renacentista dominante en toda la obra nueva a la que ya se atenía Delgado y a la que se atendería de igual manera Hurtado, ya que la permanencia de la obra medieval era puramente circunstancial en el pensamiento del de Priego, y desde luego más impensable en el jiennense. Sólo razones de economía parecen justificar el que ajustara tanto la parte nueva, pues inmediatamente añade que "se podrá después... en la obra antigua, para mayor perfección, seguir los capiteles, arquitrabe, friso y cornisas de la obra nueva en toda la vieja, de yeso o piedra, atando una con otra, con que hará un todo perfectísimo de muy varia concordancia, y quedar la fábrica de la obra con singular hermosura"¹⁶. Ciertamente, que el gótico de la vieja catedral era poco esbelto, de proporciones chatas y al parecer de poco atractivo ornamental, según se explye en este particular con más detalle Cayón al describir la obra: "Los pilares del medio...un agregado de columnas, como por planta se demuestra; los arcos son apuntados y las ventanas también. La cornisa y capiteles y basamento todo es de orden gótico, con aquel poco vuelo y deformidad de molduras que usaban...". Solamente las nervaduras de las bóvedas parecen ofrecer un interés estético en ser mostradas, tal vez porque la tardía presencia de estos elementos en una catedral del prestigio de la de Granada.

Vicente Acero en la Catedral de Guadix

Si la figura de Blas Antonio Delgado pudo ser decisiva para la elaboración del plan de la terminación definitiva de la catedral, la de Vicente Acero no lo es menos ejecutante inicial de dicho plan, pero también como el iniciador del sesgo barroco con que acabó impregnándose la obra.

De Vicente Acero y Arebo son todavía escasas las noticias que tenemos acerca de su vida y de su obra, pero lo conocido permite vislumbrar a un profesional de sólida formación en el arte del corte de la piedra, tal como anunciaba Delgado, a lo que se unía un conocimiento poco común de los tratadistas del Renacimiento y del Barroco, italianos fundamentalmente, tales como Pietro Cataneo, Alberti, Guarini, Pozzo, alimentado por un conocimiento directo de la arquitectura de aquel país, según él mismo confesó¹⁷, que enriquece aún más su formación, pues al saber libresco uniría el de la visualización de obras y arquitectos de su época tan decisivos, como Borromini, de quien no se puede negar tampoco influencias en su obra. Extraño en lo personal, estuvo tocado de un acendrado sentimiento religioso que lo llevó a retirarse al silencioso mundo de los cartujos durante sus trabajos en la Cartuja de El Pualar, en Rascafría (Madrid), bajo las órdenes de Hurtado Izquierdo, aunque enseguida se diera cuenta de que su carácter no podía soportar esa vida ascética y volvió de nuevo a la actividad artística, donde alcanzaría sus mayores glorias al frente de la catedral de Cádiz, primero, y posteriormente de nuevo en Guadix.

Desconocida la fecha exacta de su nacimiento, calculamos que debió ser en torno a la última década del s.XVII (ca. 1690), en Cabárceno (Valle de Penagos, Santander)¹⁸ pues sus inicios en el oficio de la cantería se sitúan al final de la primera del siguiente siglo, 1708, en el Sagrario de la catedral de Granada de cuyas obras era Maestro y diseñador Francisco Hurtado Izquierdo. De su muerte, también ignorada, sólo sabemos que debió ocurrir en torno a 1740, siendo relativamente joven. Hombre de confianza de Hurtado, al igual que lo había sido de Delgado, su trayectoria como

* ASENJO SEDANO, Carlos, "La catedral..." pág. 254

¹⁶ La confesión se encuentra en su apasionada contestación a las críticas a su proyecto de la catedral nueva de Cádiz por los arquitectos Pedro Ribera, Leonardo de Figueroa, el Padre Francisco Gómez y José de Silva. Documento comentado por Delfín RODRÍGUEZ RUIZ, "Álbum de Antonio García Reinoso", *Dibujos de Arquitectura*, págs. 320 y 322, y sobre todo, en "Tradición e innovación en la arquitectura de Vicente Acero", *Anales de Arquitectura*, 4; 1992, págs. 36-49.

Sin un estudio aún monográfico, aparte de este último trabajo actualizado del profesor D. Rodríguez, es de toda utilidad la sucinta nota biográfica sobre Acero que dio René TAYLOR, "La sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores (Fundamentos y razones para su atribución)", *Archivo Español de Arte*, 35; 1962, pág.141. Del mismo autor, tb. "La fachada de Vicente Acero para la catedral de Cádiz", *Archivo español de Arte*, 167; 1969, págs. 302-305. Una acertada visión de Acero en relación con la arquitectura andaluza, en BONET CORREA, Antonio, *Andalucía Barroca*, Barcelona, 1978, págs.131-139.

¹⁸ MARIAS FRANCO, Fernando, "From Madrid to Cádiz: The last Baroque Cathedral for the New Economic Capital of Spain", en *Circa 1700: Architecture in Europe and the America* (Henry A. MILLON ed.) Washington, Yale University press, 2006, pág.140.

arquitecto transcurre en buena parte tras los pasos del de Priego de Córdoba, primero en el Sagrario de Granada y después en el camarín de la Cartuja de El Paular y en la sacristía de la Cartuja de Granada. Entre medias se escalonan sus maestrías en las dos catedrales andaluzas, Guadix y Cádiz, además del citado, pero poco documentado, cargo de Maestro Mayor de la Fábrica de Tabacos de Sevilla al final de su carrera.

Un breve resumen de su vida y de su obra sería como sigue:

-1708. Oficial de cantería con Hurtado en el Sagrario y dos años más tarde Aparejador de dicha obra, bajo cuya responsabilidad debió estar cuando en 1714 es propuesto por Delgado, pues indica que "las rige", aunque en ese momento preciso se encontraba en Jaén.

-1714-1718. Maestro Mayor de la catedral de Guadix

-1719-1720. Trabaja con Hurtado en la Cartuja de El Paular, donde llegó a ingresar en la Orden, si bien por poco tiempo. Después sigue trabajando en la misma obra como seglar, atribuyéndole R. Taylor el "claustrillo" de dicho monasterio.

-1721-1729. Tras un intento fallido de volver a la maestría de la catedral de Guadix, concursa y obtiene idéntico cargo en la catedral de Cádiz, para la que da trazas y comienza su construcción hasta 1729 en que ante los problemas surgidos con la cimentación de la fachada y factura de la cúpula, le lleva a un enfrentamiento con el cabildo, tras ser criticado su proyecto por afamados colegas de su época (Pedro de Ribera; Leonardo de Figueroa...) si bien rebate sus argumentos con gran conocimiento teórico y práctico³⁹.

Durante ese periodo fue requerido por la catedral de Málaga para que informara, junto a otros maestros, la fachada de dicho templo elaborada por José de Bada en 1722. Dos años después, Acero presentaría un nuevo proyecto para la misma, que sería desechado⁴⁰.

También aparece en ese tiempo ligado a las obras de La Granja de San Ildefonso⁴¹.

-1729. Maestro de la Fábrica de Tabacos de Sevilla.

-1732. Breve estancia en Guadix, con intervención en las obras de la catedral. Este mismo año es llamado a consultas desde el Sagrario de la Catedral de Granada ante las dificultades surgidas con la construcción de la cúpula⁴².

-1738. De nuevo, Maestro Mayor en Guadix, aunque sin obligación de residencia (seguida activo en Sevilla). En esa misma fecha redacta un grandioso proyecto de templo para la Colegiata de San Sebastián, en Antequera, que no se lleva a cabo por su excesivo gasto. Los planos llegaron un año más tarde, en noviembre de 1739⁴³, perdiéndose a partir de ahí los rastros de su existencia.

Considerado como el "último de los grandes proyectistas de catedrales de España" por G. Kubler⁴⁴, dotado de un "magnífico sentido de la majestad monumental", según Bottineau⁴⁵, Acero fundió en sus proyectos catedralicios andaluces la vigencia del modelo de Siloe de catedral renacentista con el movimiento en los alzados, de signo barroco italiano, aceptando que en el caso de Guadix el peso principal de ese puente entre la herencia del Dieciséis y el momento actual lo había dejado planteado Blas A. Delgado. De todas formas su conocimiento de la arquitectura siloesca estaba fuera de dudas después de su trabajo y familiarización con la catedral granadina a través del Sagrario, sin desdeñar tampoco sus lecturas de los tratadistas del Renacimiento, que la crítica ha resaltado hasta para aquellos temas más barroquizantes de su arquitectura, como las fachadas de las catedrales de Cádiz y Guadix,

³⁹ Vid. Nota anterior

⁴⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, *Málaga...* págs. 148-149

⁴¹ CALLEJO, M. J. *El Real Sitio de San Ildefonso*. Madrid, Univ. Complutense, 1988, T. III, págs. 973-974 (cit. Por D. RODRÍGUEZ RUIZ, "Tradición...", nota 21, pág.48)

⁴² ISLA MINGORANCE, Encarnación, *José de Bada y Navajas. Arquitecto andaluz (1695-1755)* Granada. Diputación, 1977, pág.155

⁴³ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, *Málaga...* pág.286

⁴⁴ KUBLER, George, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII* (Ars Hispaniae, XII). Madrid, Plus Ultra, 1957, pág. 166

⁴⁵ BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pág. 413

Doble página anterior. Vista del coro desde la Capilla Mayor. Construido por Vicente Acero con traza e imaginaria de Ruiz del Peral. Sustituye a la que realizó el entallador Martín Bello hacia 1531, autor también de la sillería de la Capilla Real de Granada, a la que ésta de la catedral de Guadix debió aproximarse.

en las que se ha querido ver una influencia de modelos de Pietro Cataneo⁴⁶. En la base, su experiencia; la práctica, a la que tiene "por sólido fundamento", tal como indica en su alegato a las críticas recibidas en relación con la construcción de la catedral de Cádiz. Una práctica apoyada en su dominio de la estereotomía, esa habilidad y conocimiento geométrico necesario para el corte de la piedra, que tanto ponderó Delgado en su recomendación y de la que el propio Acero era consciente y estaba orgulloso al ganarse la confianza y apoyo de Hurtado en la obra del Sagrario granadino y en la misma consideración de la cantería que hace en el citado alegato al comparar esta técnica constructiva con la albañilería. La última, sería para Acero "*canto llano (de la arquitectura) que con alguna propiedad se puede llamar Música...*" Mientras que aquella, la cantería, sería el "*contrapunto, por la variedad de la calidad del material de que se usa en ellas y por los extraordinarios cortes, que concurren*".⁴⁷

Pero si estos rasgos de familiaridad con la arquitectura renacentista y experiencia canteril son básicos en su formación profesional, no lo será menos su apertura a la arquitectura de su tiempo, la "moderna arquitectura", de la que se siente correligionario, dentro de una disputa entre "antiguo" y "moderno", tal como se planteaba en Francia y que el propio Acero deja explícitamente planteada en su memorable legación "...Tiene (D. Vicente) por sólido fundamento la práctica, que arreglada al objeto de la moderna Arquitectura, se antepone a todas luces, a lo que se puede alegar a favor de la antigua"⁴⁸. Un pensamiento, como puede apreciarse, que lo acerca las corrientes de un Barroco internacional difundido desde Italia después de Borromini, que él conoció de primera mano en su viaje a Italia, pero que debió enriquecer con otros muchos viajes y visualizaciones de obras arquitectónicas dentro de España, "*en sus largas caminatas por estos reynos*". Todo esto iba a demostrarlo en su capacidad inventiva, tanto en los aspectos técnicos y empíricos de la construcción, como en la adscripción a las novedades formales. Respecto a lo primero, las innovaciones técnicas, su polémico sistema de cimentación de las torres y fachada de la catedral de Cádiz, desechado y criticado por sus colegas, causa de su abandono del cargo de Maestro Mayor de aquel templo; en cuanto a lo segundo, sus alzados tan adictos a los planos sesgados con pilares y columnas adelantadas, presentes en las portadas de Guadix y mucho más en el interior de Cádiz, pero siempre a partir de su labor en el Sagrario de la catedral de Granada, que lo vinculan como discípulo o seguidor de Hurtado Izquierdo. De esa militancia, digamos, barroca y hurtadiana, dejó manifestación expresa cuando fue consultado en 1738 por la catedral granadina ante el sentimiento que hizo uno de los cuatro pilares del Sagrario, estando entonces al frente de la obra José de Bada. Reunidos con tal motivo los maestros de las principales catedrales de Andalucía para discutir el problema y la continuidad que se había de seguir, fue la opinión de Acero la que se impuso en la medida que era la más respetuosa y fidedigna al proyecto original de Hurtado⁴⁹, por otra parte la más experta en cuanto que había sido puesta en pie por él mismo en su etapa de aparejador al frente de la obra.

Su intervención en la catedral de Guadix pone igualmente de manifiesto este carácter de sujeción, ante todo, a una experiencia práctica basada en el dominio de la traza y la monteas asociadas al corte de la piedra y su adaptación a formas y figuras "modernas",

⁴⁶ KUBLER, George. *Arquitectura...* pág. 166

⁴⁷ En el citado alegato de contestación, que comienza: *Probatado Don Vicente de Acero...* Cit. En D. RODRÍGUEZ, "Tradición..." pág.39

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ ISLA MINGORANCE. Encarnación. *Jose de Bada...* pág.155

es decir, barrocas. Durante la primera etapa (1714-1719), pudimos comprobar las constantes referencias y consultas incluso, mientras vivió, a Blas Antonio Delgado acompañada de una intensa actividad como tracista, que le lleva a pedir al Cabildo que le habilite una estancia a modo de estudio, donde pueda dibujar y tal vez realizar algún modelo o maqueta del edificio. Concretamente pedía "*la sala que está sobre la sacristía para montar*"⁵⁰, curiosamente como tiempo atrás Alonso Cano había instalado su taller de igual manera en la torre de la catedral de Granada. Corroboraba así la fama dada por Delgado de ser un buen "cortista".

Previamente, y consecuente con su carácter de profesional moderno, ha asegurado su estatus con el despacho del título de Maestro Mayor y Veedor de la obra, otorgado por el cabildo el 13 de Marzo, con un salario anual de 300 ducados y cahíz y medio de trigo, lo que no obsta para que dos años más tarde, por no sabemos que motivos, vuelva a reclamar en un memorial el título de Maestro Mayor y un aumento de salario, que se acuerda elevarlo en 50 ducados y 6 fanegas de trigo⁵¹.

En ese tiempo se realizan como trabajos definitivos del espacio la fijación de los pilares para la cúpula, lo que llevaba aparejado el traslado del coro antiguo⁵² y la ordenación del transepto, señalado por la apertura de la Puerta de Santiago, que bien pudo dejar a lo sumo iniciada Acero antes de su marcha al Paular.

Antes de su regreso oficial en 1738 y de la fugaz visita en 1732, inmediatamente a su partida fue requerido Hurtado Izquierdo, 1720, para informar de lo realizado hasta ese momento, tanto por lo que tocaba a la labor de Acero como por lo planificado por Delgado, cuyo tenor ya conocemos. En cierto modo tal consulta parece pertinente antes de hacerse cargo de la obra el nuevo maestro, Gaspar Cayón, una vez que había fallecido Blas Antonio Delgado. Además dadas las buenas relaciones de amistad y hasta de familiaridad entre Cayón y Acero (éste sería padrino de bautizo de su hijo Torcuato), se comprende que compartieran ideas respecto a la arquitectura y una formación influenciada por Hurtado. Las alabanzas y aprobación de uno y otro por parte del cordobés, correspondida por las declaraciones de Acero, antes vistas, y el respeto y reiterada referencia a don Francisco por parte de Cayón, tanto en la reforma de la cúpula como en la obstinada defensa de la Puerta de San Torcuato, así lo parecen indicar. El giro hacia el triunfo del Barroco en la catedral de Guadix se había consumado.

Esta secuencia de maestros tiene además su correlato en otro escenario distinto: la catedral de Cádiz, donde de igual manera Cayón sucederá a Acero en 1729. Como quiera que el proyecto del templo gaditano es de Acero y en buena parte su ejecución de Cayón, el cotejo de formas y detalles entre ambas catedrales se impone como camino esclarecedor en historias que corrieron tan paralelas.

En este juego de relaciones tiende a admitirse que Guadix fue la concreción de lo no realizado en Cádiz por Acero, dado su pronto abandono de aquella ciudad y el posterior regreso a Guadix. Sin embargo esto en realidad sería aplicable en todo caso a la fachada principal de la catedral accitana y aún así convendría matizar dicha afirmación. Por el contrario, el concepto de planta basilical de Cádiz, del que no hay duda de su ascendencia renacentista y siloesca, encuentra lógica explicación en la familiarización que Acero tenía con este tipo espacial tras sus cinco años al frente de la obra de Guadix, independientemente de su conocimiento de la catedral de Granada. También en la parte más novedosa del interior de la catedral gaditana, el presbiterio, no deberíamos pasar por alto que los pilares de planta triangular le eran

⁵⁰ A.C. Guadix. Act. Cap. Lib. 25, f.565r.

⁵¹ Idem. F. 699r.

⁵² Idem, f. 651r.

Portada de Santiago concluida el año 1736 bajo la dirección de Gaspar Cayón y probable diseño de Vicente Acero. En su barroca composición se aprecian las influencias de Blas Antonio Delgado y de Hurtado Izquierdo. Junto a la puerta de San Torcuato conforman los dos extremos del crucero.

bien conocidos de sus años al frente del Sagrario de la catedral granadina, donde todavía en 1738 volvería a defenderlos ante el intento de cuadrarlos para más solidez o seguridad,⁵¹ y en general, aunque en disposición menos atrevida, el pilar con columna adelantada lo encontramos en la portada de Santiago de la catedral de Guadix, cuyo planta al menos ya indicamos pudo dejar trazada antes de su partida para el Paular.

Otro elemento muy importante, la cúpula para el crucero de Cádiz prevista por Acero, elevada sobre tambor, entronca con la tradicional cúpula renacentista italiana, tal como puede apreciarse en el dibujo conservado de su mano⁵², pero cuyo modelo referencial más cercano que tuvo creo que hubo de ser la diseñada por Delgado para Guadix, que entiendo partía a su vez del modelo de la de Jaén, realizada por Juan de Aranda hacia 1650, y que igualmente el conocía. Más aún, todavía con posterioridad, en 1738, volvía a proponer otra cúpula de estas características para el Sagrario de Granada con igual resultado adverso⁵³.

Por supuesto, la excelente bóveda rebajada, casi "plana", de la cripta o panteón de la catedral de Cádiz no puede entenderse sin la experiencia del arquitecto en espacios de este tipo en los que había trabajado, cripta del Sagrario de Granada, o el conocimiento directo de otras correspondientes a capillas de planta circular, como la de San Torcuato de Guadix, y, de forma amplia, de toda la tradición renacentista en cerramientos de técnica estereotómica, desde el rico muestrario de toda la Andalucía Oriental desarrollados sobre todo en torno a los talleres jiennenses y en particular de Vandelvira hasta la soberbia bóveda del sotocoro de la iglesia de El Escorial, de Juan de Herrera.

Luego, tendríamos detalles ornamentales, como los óculos polilobulados que se introducen en la cúpula y en el presbiterio de la catedral de Guadix tras el informe de Hurtado, que vemos en el muro exterior de la catedral de Cádiz, junto a la portada del crucero, sólo que aquí de factura posterior, cercana al gusto rococó. De mismo modo, ventanas con gruesas molduraciones o repisas con doseletes cónicos para imágenes vistas en los alzados interiores del templo gaditano aparecen en el exterior de Guadix, en estos últimos ejemplos ya si más vinculados con Gaspar Cayón.

Pero el elemento que más puede vincular a ambas catedrales es la fachada principal en su planteamiento, aunque el resultado final sea muy distinto. La ausencia de torres a los lados en Guadix y las modificaciones a los proyectos originales, en uno y otro caso, son los responsables de esa diferencia. En ambas está la idea de Acero. En Cádiz, de forma más fehaciente, pues se ha conservado un dibujo parcial al menos⁵⁴; en Guadix la similitud formal con aquella y una escueta referencia documental de 1738, al hacerse cargo por segunda vez Vicente Acero de la Maestría, en la que alude a la necesidad de abrir tres puertas de entrada. Sin embargo, la obra de esta fachada no se iniciaría hasta casi mediada la década de 1750 bajo la dirección de nuevo de Gaspar Cayón, muerto ya Acero, no sin salvar antes graves problemas económicos, que llevaron a los patronos a plantearse una reducción en sus dimensiones del templo en la que se suprimía precisamente

⁵¹ ISLA MINGORANCE, Encarnación, *José de Bada...* pág.154

⁵² B.N. *Album Antonio García Reinos* AB. 877. (ca.1721) Comentario en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, "Album..." pág. 324. Acerca de la cúpula, vid. GUTIÉRREZ MORENO, Pablo, "La cúpula de Vicente Acero para la catedral de Cádiz", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 12; 1928, págs. 183-186. Más sobre la construcción de la catedral nueva de Cádiz, ANTÓN SOLÉ, Pablo, *La catedral de Cádiz. Estudio histórico y artístico de su arquitectura*, Cádiz. Ayuntamiento, 1975. IDEM, *Catálogo de Planos, Mapas y Dibujos del Archivo catedralicio de Cádiz*, Cádiz, Ayuntamiento, 1976 (Para lo que aquí interesa, especialmente el Dibujo nº2).

⁵³ ISLA MINGORANCE, Encarnación, *José de Bada...* pág.154.

⁵⁴ Vid. Nota 51



el último tramo de los pies. Sólo la resistencia y el empeño del obispo, recién nombrado, fray Miguel de San José, al frente del Cabildo, hizo que se mantuviera el proyecto de 1713.

Esta defensa casi numantina de lo dispuesto en su día por Blas Antonio Delgado ha inducido a pensar que la fachada actual respondiera, en planta, a dicha traza. El 5 de marzo de 1750 se le daba carta libre a Cayón para la realización de ella a condición de respetar la planta del templo, esto es, atento a no disminuir el espacio, motivo de la batalla, pero a la vez instándole a dotarla de vistosidad o hermosura. En conclusión, no era la planta, y mucho menos el alzado, de la fachada lo aludido en esa fidelidad al plan ideado por Delgado, sino a la planta de la catedral en su conjunto, animando por el contrario a un diseño nuevo y más rico de este plano tan principal, que a la vista está, se hace imposible de asociar con el gusto del arquitecto jiennense. La libertad inventiva, plenamente barroca, de los pilares cortados al bies ya se identifica de entrada con el Acero proyectista de la fachada de la catedral gaditana. Cuestión aparte, en efecto, es el ornamento de su alzado, más abigarrado de imágenes y motivos arquitectónicos en el caso de Guadix, y en los que sin duda hay que reconocer la mano de Cayón, siempre sin olvidar ecos gaditanos, como hemos tenido ocasión de apuntar anteriormente, pues ahora más que nunca se puede comprobar que la historia de estas dos catedrales andaluzas se trenzan, más que caminar en paralelo, en virtud del constante fluir entre una y otra de las idas y venidas de estos dos arquitectos entre 1720 y 1738, y después en solitario, Gaspar Cayón, entre 1740 y 1754, año en que fijará definitivamente su residencia en Guadix para hacerse cargo en exclusiva de la catedral accitana, cuando precisamente comenzaba la de Cádiz modificando el diseño de Acero.

Gaspar Cayón de la Vega (1687-1769) y su intervención en la Catedral de Guadix

Llegados a este punto conviene detenerse en la figura de Gaspar Cayón, por cuanto que su vida profesional, familiar y afectiva, parte y está enraizada con esta ciudad y su catedral. Nacido en Laujar, en la Alpujarra almeriense, descendía no obstante de una de las escuelas con más solera y tradición de la cantería en España, la cántabra, ya que su padre, Roque Cayón, era natural del Valle de Penagos (Santander), uno de tantos maestros vagantes que llegaron hasta el sur, casándose en Laujar con Ana de Orozco, donde se instaló⁵⁷. Por tanto, mitad cántabro y mitad andaluz, en la persona de Gaspar se conjuga aquel sentido práctico tan acendrado en los del norte, según reconociera Isidoro Albo, el que fuera aparejador del Sagrario de la catedral de Granada, "... Porque teórico poco es de nosotros, los montañeses"⁵⁸, junto al toque de fantasía y gusto por lo ornamental del pasado islámico imperante en Andalucía, que tal vez fuera ganando terreno en su obra con el paso de los años y al contacto con los círculos de Hurtado Izquierdo. Puede servir de apoyo a esta apreciación el juicio que el mismo Hurtado se formara de él, a raíz de su visita e *Informe* posterior a Guadix en 1720, la de un hombre adecuado para un puesto de confianza y en especial para la ejecución de una obra, que como en este caso había dejado trazada otro arquitecto, Blas A. Delgado, y seguida por otro más, Vicente Acero, remachando el valor de sus "buenas cualidades y prendas... Concretamente en lo que se refiere para el cargo de Maestro

⁵⁷ ASENJO SEDANO, Carlos, "La catedral..." pág. 251 (nota 41)
⁵⁸ ISLA MINGORANCE, Encarnación, *José de Bada...* pág. 65.

Mayor". En principio, por tanto, estamos ante un maestro de cantería, de una formación sólida y en la línea profesional del maestro que se amolda a unas determinadas condiciones y principios de autoridad impuestos por el comitente; en suma, uno de aquellos formados en la moral tradicional del hombre con "temor de Dios", que venía a defender Delgado, siguiendo a fray Lorenzo de San Nicolás.

Ello no fue óbice, sin embargo, para que se enfrentara con firmeza al cabildo a la hora de defender una intervención correcta en lo arquitectónico, como la apertura de la Puerta de San Torcuato, aunque algunos e importantes apoyos dentro del Cabildo, al amparo, eso sí, de un dictamen de calidad o de autoridad como era el de Hurtado, pero llegando incluso a sufragar gastos a su costa, algo insólito, lo que habla positivamente de la confianza y sobre todo empeño en la defensa de su labor a la vez que un sentido afecto por la obra del templo, que demostraría en alguna otra ocasión.

En el caso de la remodelación de la cúpula siguió igualmente el dictamen de Hurtado, pero aquí más inseguro, tal vez por la poca familiaridad con estos dificultosos, y escasos en la arquitectura española, elementos arquitectónicos, aparte de uno de los primeros contactos con formas de neto barroquismo con las que se enfrentaba, buscó el asesoramiento de un colega, el Maestro Mayor de la catedral de Murcia, Toribio Martínez de la Vega.

Sufrió un revés profesional, en cambio, con el rechazo de su propuesta para resolver el reparo de la torre de la catedral, tras el incendio sufrido en 1746, a favor de la presentada por el jesuita Francisco Gómez, un afamado y respetado maestro en toda Andalucía, quien ya había disentido de Acero en los problemas de la cúpula y cimentación de la catedral de Cádiz. Sin embargo, las reacciones fueron muy distintas por parte de los dos arquitectos amigos (recordemos el origen montañés común a Acero y al padre de Gaspar Cayón); mientras Acero abandonaba la obra con un enérgico y brillante discurso en defensa de su proyecto, Cayón aceptó -creo que en este caso con razón y para bien de la catedral de Guadix-, siendo significativamente defendido por sus segundos, de forma particular por el aparejador Albano. Todo muy indicativo de los distintos caracteres de ambos maestros.

La deuda de la catedral de Guadix con Gaspar Cayón, no obstante, es grande, porque un templo al que no le faltaron proyectos y diseños de grandes maestros, de Siloé a Acero, careció por el contrario de Maestros Mayores, que pudieran llevar a cabo de manera estable durante periodos largos la obra, sin duda hermosa, como afirmaba reiteradamente el Cabildo, aunque sobre el papel. Sólo Cayón, pese a las intermitencias del alejamiento en Cádiz, pudo mantener una tutela de medio siglo de duración, esencial para la marcha de la obra aunque no fuese nada más que para la organización del trabajo, demostrada en las visitas de 1732, 1738, 1740, 1749 ó 1750, en que ha de acudir para seguir instruyendo ante un desorden amenazante para la buena marcha de la construcción en un periodo en que, a diferencia de otros precedentes, la financiación estaba mínimamente asegurada. Además, como señalé más arriba, Cayón sentía un afecto por la obra y por la institución eclesiástica con las que estaba ligado profesionalmente desde 1712 -según propia confesión-, pasando por todas las escalas del oficio. El cabildo lo había socorrido y ayudado de diversas formas en el mantenimiento de su extensa familia para al final recibir a un hijo suyo, Gaspar Antonio Cayón y Santiago, canónigo y deán mismo de la catedral.

En los casi cincuenta años que abarca su Maestría, desde su primer nombramiento hasta su dimisión en 1763 con el breve paréntesis del regreso de Acero en



Relieve de la Encarnación de la fachada principal del templo realizado por Antonio Moyano. Se trata de la advocación titular del templo, de ahí su privilegiada situación, aunque en los planes de Cayón estaba prevista una representación del tema más escenográfica. Fue colocada con la oposición del cabildo y del propio Cayón y el decidido apoyo del obispo.

1738, le correspondió dar forma tanto a lo planificado por Delgado e iniciado por Acero, como a las dependencias auxiliares, de nueva planta: Sala Capitular, Cuarto del "Chocolate" y, en parte, la iglesia del Sagrario, aunque el plano definitivo será de Francisco Pachote, ubicadas todas ellas en el flanco norte del templo.

De las labores de continuidad en que hubo de ocuparse al principio, una de las piezas más delicadas sería la puesta en pie de la portada de Santiago. Ya tuvimos ocasión de comentar, a propósito de su diseño atribuido a Vicente Acero, la posible evocación por la disposición angular de las columnas de la sacristía de la catedral de Jaén, tan familiar al maestro como a su mentor, Blas A. Delgado, aunque en líneas generales, la escenográfica y suntuosa portada de orden compuesto, revela la huella o el débito de Hurtado Izquierdo en lo ornamental, sobre todo en los afilados perfiles del frontón partido, las volutas, placas de pinjantes y en la inflexión de las líneas del entablamento hasta hacerse tangentes con el arco de la puerta. Ritmos curvilíneos estos, que después cultivará con mayor fluidez Cayón. Este motivo se aprovecha para colocar el jarrón de azucenas, emblema mariano alusivo a la advocación de la catedral: la Encarnación, acompañado del anagrama Real "F" e "Y", correspondiente a Felipe V e Isabel de Farnesio (no a los Reyes Católicos, como se ha pensado), en justo reconocimiento a monarcas tan benefactores para Guadix. Las columnas con su doble entablamento y las traspilastras de pronunciados capiteles se aproximan mucho a los del presbiterio de la catedral de Cádiz, sólo que aquellos de orden corintio y de una ejecución más fina. De todas formas en el uso del placado de hojas en los frisos y en los gruesos dentellones de la cornisa se denota la vinculación de ambos maestros, Acero y Cayón, con las dos iglesias metropolitanas.

La otra portada en el lado opuesto del crucero, la de San Torcuato (1728), más sencilla y pobre en lo ornamental, concebida en orden corintio, se despegaba en cuanto al diseño de la herencia de Hurtado, aunque fuera éste el que recomendará su apertura. Quizás el empeño puesto por Cayón en su realización y la resistencia por una parte del cabildo, explique la mayor contención decorativa e incluso un diseño, que bien pudiera ser enteramente de Gaspar. Comparte, no obstante, con la de Santiago el amplio desarrollo del diedro de la columna con una mimética reproducción del capitel, extraño por lo menudo y tupido de la hojarasca de acanto tan contrastado con las hirsutas hojas de los capiteles de la portada de Santiago, además del entablamento desnudo y los dentellones menudos, así como las ovas y dardos de la cornisa. Tan sólo la protuberante placa que sirve de peana para la hornacina, hoy vacía, rompiendo el frontón, pone la nota barroca más sobresaliente.

En el caso de la cúpula sobre el presbiterio, ya comentamos que la modificación del diseño de Delgado estaba claramente inspirada en Hurtado Izquierdo, quien de manera expresa decía en su *Informe* que no conforme con la traza del maestro jienense daría él su propia traza. A ese diseño creo, que responde en lo esencial lo que vemos hoy: el anillo de perfil mixtilíneo y los óculos polilobulados, que también, ya apuntábamos, se pueden ver en Cádiz y cuyo transmisor evidentemente no puede ser nadie más que G. Cayón, quien en 1731 figuraba ya como Maestro Mayor de aquella catedral.

Desde esta fecha en que Cayón abandona la ciudad, la obra de la catedral sigue un ritmo lento de acoplamiento de las dos partes, la antigua y fábrica y la nueva, a cargo fundamentalmente de Francisco Albano, el hombre de confianza en lo constructivo de Cayón para ejecutar sus instrucciones.

Tras la efímera maestría de Acero en 1738 y la renovación del cargo en Cayón tres años más tarde, aunque con residencia en Cádiz, se va a acometer durante la década siguiente el cierre de los muros perimetrales, como revela la fecha que campea en los frisos de las ventanas exteriores a partir del crucero hasta los pies: 1740, excepto la última (1757), siguiendo el modelo de la realizada anteriormente (1718) en el tramo anterior al crucero, de un barroco atemperado si se la compara con las exteriores de la girola, de molduración protuberante y quebrada.

Por esos mismos años se iniciaban las dependencias auxiliares; primero en torno a la torre, con la construcción de la actual "Sala del cardenal" o antigua "Sala del Vestuario", aneja a la sacristía, que cierra en ángulo uniendo con la torre el lado norte de la cabecera. Su construcción presentó serios problemas de cimentación, que afectaron a la torre, motivo determinante para la contratación de nuevo de G. Cayón, quien aplicó técnicas conocidas por su experiencia en los problemas planteados en la cimentación de las torres de la catedral de Cádiz. Se completaban estos anexos con un pequeño espacio para el aguamanil, comunicado en línea recta con la sacristía, seguida de un cuarto trastero.

Mediada la década se produjo el incendio de la torre (1746), motivo posterior de agrio debate entre el jesuita Francisco Gómez y Gaspar Cayón acerca de su reconstrucción, ya aludido, precedido por una visita e informe de José de Bada, el arquitecto que por entonces estaba al frente de las obras de el Sagrario de Granada y de la catedral de Málaga, con dictamen en sintonía con lo propuesto por Cayón, aunque a la postre el parecer del padre Gómez fuera del gusto del cabildo y se impusiera.

A comienzos de los años cuarenta también, se dispondría el coro en su emplazamiento actual, acorde con la ortodoxia tradicional hispana, esto es, en el centro del templo, aislado, inmediatamente detrás de la nave de crucero. Dos observaciones hay que hacer respecto a su capacidad. En primer lugar, era más largo de lo que es en la actualidad, contraviniendo lo dispuesto por Delgado, quizás porque estaba calculado para una mayor longitud del templo, además de razones económicas que pesaran después. En segundo lugar, un primer diseño del coro ofrecía un estrechamiento del plano del fondo, el del trascoro, para lo cual se curvaban las esquinas, dando una forma aovada a esta parte. No era esta la idea de Cayón, quien optó por la disposición convencional de ángulos rectos.⁵⁹ Por lo demás el coro, que ocupa dos tramos transversales en la nave central de los tres que tiene, aprovecha el primero, el de mayor anchura, para cerrarse con una bóveda baída de las de mayor suntuosidad ornamental, en lógica correspondencia con tan significativo espacio⁶⁰.

La amplitud de este primer tramo en que se instala el coro tiene aprovechamiento en la capilla correspondiente del lado norte, antigua de san Andrés (hoy dedicada a fray Diego de Cádiz), para dar acceso a la Sala Capitular y a otra sala conocida como Cuarto del "Chocolate". La primera, dispuesta perpendicularmente al eje del templo, es de planta rectangular, estrecha y ochavada, aunque su construcción de mampostería –en contra de lo previsto por Cayón, que la prefería en piedra– deslució la brillante solución estereotómica del ochavo.

⁵⁹ ASEÑO SEDANO, Carlos, "La catedral...pág. 268

⁶⁰ Sobre este particular, vid. GALERA ANDREU, Pedro A. "El coro en las catedrales de Andalucía oriental entre el Barroco y el Neoclasicismo", en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos* (G. RAMALLO, Coord.). Murcia, Universidad, 2003, págs. 41-64

Pero la pieza relevante que cierra la nueva catedral es la fachada principal, situada a oriente, y en la que señalaba su vinculación con la de la catedral de Cádiz y con la consecuente autoría de Acero, tal vez como proyectista inicial, modificada después en aspectos ornamentales por Cayón, que a su vez serían modificados tras su cese como Maestro Mayor por los continuadores, F. Pachote y D. Thomas.

Concebida como una gran pantalla sobreimpuesta al muro, la fachada mantiene el trazo recto de los espacios o "calles" (por mantener la nomenclatura retabística a la que se aproxima) entre los grandes pilares o contrafuertes, que avanzan hacia delante, a diferencia de la curvatura observada en Cádiz. Ciertamente que en el dibujo original de Vicente Acero para el templo gaditano era menos movido que como resultó finalmente de las innovaciones introducidas por Torcuato Cayón y Manuel Machuca. En ese sentido, la fachada de Guadix puede guardar mayor proximidad al diseño renacentista del italiano Pietro Cataneo, al que aludió Kubler. Estructuralmente, los tres planos o "calles" está destinados a otras tantas puertas, correspondientes a las tres naves interiores tal y como recomendara Acero en 1738, y en última instancia fiel a la tradicional disposición ofrecida por las catedrales renacentistas andaluzas: Granada, Jaén o Málaga, para cuya fachada de esta última, recordemos, dio también su traza V. Acero. Son los pilares o contrafuertes, de base triangular, los que con su protuberancia y alabeamiento de sus caras comunican un dinamismo, que acompañado de los edículos, molduras, esculturas y otros motivos, confieren la nota barroca que enmascara la estructura de una composición renacentista subyacente, perceptible en la preponderante horizontalidad a duras penas contrarrestada por los perfiles quebrados del remate superior.

Próxima en el espacio y en el tiempo, la fachada de la catedral de Valencia, de Conrado Rudolf (1707), ofrece una misma disposición de pilares avanzados triangulares si bien difiere en las proporciones, más estrechas y elevadas, y sobre todo a la curvatura del muro. Los aires levantinos soplan en este punto de contacto entre Levante y Andalucía, que es Guadix. Conviene recordar al respecto, que V. Acero conocía bien la catedral valenciana cuando en Cádiz sacó a relucir, a propósito de las objeciones puestas a su cúpula, soluciones estereotómicas vistas en el cimborrio medieval de Valencia. Del mismo modo, el Gaspar Cayón que en su día consultó con el Maestro Mayor de la catedral de Murcia, Toribio Martínez de la Vega, acerca del rebaje de la cúpula, para el segundo cuerpo de esta fachada, resuelto con un relieve de la Encarnación en mármol blanco, tenía pensada una ornamentación con imágenes inspirada en la decoración de las catedrales de Murcia y Málaga⁶¹, lo cual podía ir referido a imágenes de Varones Apostólicos, vinculados con los orígenes de las diócesis de Andalucía Oriental, o santos locales, en nichos sobre los cornisamentos, cercana a la idea murciana, o elaborando el tema iconográfico titular con mayor relieve y escenificación, pensado para una hornacina y no para este tipo de tablero marmóreo impuesto por la devoción y munificencia de un prebendado, A. Moyano, con el apoyo del obispo.

Desde luego las peanas con sus chambranas cónicas, tan retabísticas e italianizantes, que van en los laterales de los pilares, están diseñadas para albergar una serie de santos (perdidos en los avatares de la Guerra Civil) y el amplio vuelo de las cornisas podría obedecer, entre otras cosas, para un mismo fin. No olvidemos además que el coronamiento de los pilares o de los ejes columnarios en fachadas con Padres de la Iglesia, Evangelistas o santos fundadores, se avenía muy bien por su alusión

⁶¹ ASENJO SEDANO, Carlos, "La catedral..." pág. 277

Doble página anterior. Fachada principal del templo. En su diseño participan Delgado y Hurtado Izquierdo, aunque será Vicente Acero quien de forma definitiva materialice esta fachada. No será sino embargo hasta 1798 cuando con la intervención del arquitecto académico Domingo Thomas se concluya la obra.

semántica al papel tectónico de los pilares, en tanto que "soportes de la Fe". De hecho así eran entendidos, sin ir más lejos, en un templo cercano que siempre hemos de tener presente: Jaén. E igualmente así fueron proyectados para la catedral de Málaga por Antonio Ramos hacia 1734, continuando por todo el derredor de la catedral, no sabemos si guardando alguna referencia a los diseños desechados para esa fachada de V. Acero.

Lo que resulta evidente es que la gran nota barroca viene afirmada en los cuatro pilares de base triangular, que a modo de contrafuertes dividen el plano de la fachada. Su amplitud y concavidad de sus caras, señalan desde la base una cierta imagen de organismo natural, vigoroso y antiguo, al que bien cuadraría la denominación de "cepas" con que se mencionan elementos semejantes en el proyecto dado por Acero para la fachada de la catedral de Málaga, luego desechado. Y es interesante subrayar como estos elementos, que evocan en abstracto a los contrafuertes de la arquitectura medieval, se adaptan en su disposición formal mediante el sesgo y las superficies alabeadas a una imagen barroca, efectista, que con sus protuberancias marcan un ritmo alternante de entrantes y salientes, enmascaradores del plano en el que se abren las puertas, quedando éstas embocadas y teatralmente resaltadas en el fondo en virtud de la luz y la sombra que se proyectan sobre ellas a lo largo del día, según la incidencia de la luz solar.

Dichos pilares o estribos tienen su correspondencia en la cara posterior, dentro del templo, aunque sin tan atrevida planta ni perfil, pero sí lo suficiente para subrayar el sentido lógico estructural de toda la planta de la iglesia, a la que con tanto empeño el cabildo quiso respetar, en el proyecto de Blas A. Delgado y que ratifica en última instancia la unidad perseguida al fundir la "vieja" y "nueva" catedral, subsumiendo en ella la secuencia histórica desde el Gótico al Barroco.

Este fin práctico de todo el proceso constructivo, que ya quedó planteado por Delgado y explicitado por Hurtado, encuentra en el que podemos considerar discípulo de ambos, Vicente Acero, una espléndida demostración a la moderna en esta fachada en la que el arquitecto manifiesta con brillantez esa síntesis de experiencias arquitectónicas del pasado y del presente. Tal "empirismo arquitectónico", como se ha calificado su obra⁶², comulga con buena parte de la arquitectura europea de su momento, en especial con la italiana, a la que era particularmente afecto, y de modo especial, a mi entender, con la arquitectura de Guarino Guarini, aunque en sus citas literarias y también formales, guste de referirse a otro religioso arquitecto, el jesuita Andrea Pozzo, del que aparecerá en esta fachada préstamos directos. Pero volviendo sobre los poderosos pilares de base triangular, así con sendas columnas en cada uno de sus ángulos, pueden verse en proyectos de iglesias de Guarini insertos en su *Architettura Civile*, tanto en interiores como en exteriores, por ejemplo, en la iglesia de los Padri Somaschi de Messina (1660-1662)⁶³, que marcará toda la arquitectura siciliana posterior, y con la que los diseños de Acero guardan una evidente relación. La reiteración o duplicación de los mismos soportes en el cuerpo superior, a menor escala naturalmente, forma parte asimismo de las composiciones de Guarini para fachadas de templos como el Santa Anunziata, también en Messina, que produce un claro

⁶² RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. "Tradición e innovación..." pág. 39

⁶³ GUARINI, Guarino. *Architettura civile*. Turín, 1737 (Hay ed. Facs. Farnborough. Gregg Press, 1964 y Milán, Ediciones Polifilo, 1968). Lám. 30

impulso ascendente y piramidal, aunque en Guadix ese efecto, acusado en el plano central, se contrarresta con la expansión lateral que acaba por imponer la horizontalidad antes señalada.

Tradición gótica y renacentista se funden, pues, en el diseño barroco de esta fachada, que tuvo sin embargo una ejecución lo suficientemente larga como para conocer tres arquitectos al frente de ella, cada uno de ellos introduciendo alguna innovación. Primero, Cayón, de cuya cosecha pueden ser las peanas para santos de los pilares, en el primer cuerpo, con los doseletes cónicos de corte borrominesco, y las extravagantes columnas quebradas que bordean el plano de la fachada e inspiradas directamente en las "columnas sentadas" introducidas por el Padre Pozzo⁶⁴, tratadista y arquitecto cuya influencia en Acero y Cayón puede verse también de forma explícita en el retablo de la capilla de la Asunción, en la catedral de Cádiz.

Ya hemos visto también como Cayón tenía otra idea de ornamentación para el segundo cuerpo de la fachada, frustrado por la inclusión del relieve de la Encarnación, lo que en parte aceleró la retirada del Maestro y que fuera su segundo, Fernández Pachote, quien dirija desde 1762, aproximadamente, las obras de la catedral. De su mano se coloca el citado cuadro de la Encarnación y se debe perfilar la continuación del tercer cuerpo con pilares y estípites del mayor barroquismo.

Nuevos cambios introducidos para el remate de la calle central introdujeron el medallón en mármol blanco con las armas de la Corona española hacia 1770, fecha que aparece grabada en ese último cuerpo de la fachada, aunque el medallón engastado y la terminación definitiva no la tendría hasta las postrimerías del siglo con el proyecto final de Domingo Thomas (1798), arquitecto de la Academia de San Fernando instalado en Granada, cuya propuesta en realidad era reformar todo el cuerpo último y ajustarlo a un gusto académico. Así lo alcanzaron a ver los Gómez-Moreno, padre e hijo, en un plano⁶⁵ hoy perdido, junto a otro antiguo si conservado, que responde a lo que se ve en la actualidad.

El cabildo eclesiástico logró, como ocurrió en otras partes, defender e imponer un proyecto barroco, pleno de decoración, en contra del gusto oficial y en un momento en que las mismas instancias de poder que defendían el nuevo gusto recortaban el presupuesto de una obra onerosa y además superflua y detestable a sus ojos. Al filo mismo del siglo, en 1799, pudo inscribirse al fin en bellas letras capitales la leyenda que sellaba trescientos años de construcción: DEO-HOMINI MATRIS. VIRG. INTEMERATÆ SERVATORI. SACRVM FERDINANDVS. ET. ISABELA PRIMI. DICARVNT PII. BORBONII. NEPOTES. CLERVS POPVLVS. Q. ACCITANVS RENOVAVNT AB. AN. CIO.IO.CC.XIII AD CIO.IO.CC.XC.IX ÆRE. DECIMALI.

La Academia tuvo no obstante su compensación, aunque no demasiada, con el trascoro, elaborado en mármoles rojos y blancos de acusada factura clasicista y estructura retabística, formada por banco; cuerpo principal, dividido en tres calles, y rematado por un frontón. Cada una de las calles lleva una hornacina avenerada, de mármol blanco, fileteada por una moldura de mármol rojo, jugando con la alternancia bícroma que rige toda la obra. Calles y nichos van enmarcados por columnas de fuste rojo y capitel blanco de orden compuesto, que se agolpan en el centro resaltando el hueco principal, en un juego de superposición de columnas muy e consonancia con los diseños de la portada de Santiago y de las composiciones barrocas romanas. Su diseño se debe en principio al arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo, estrecho colaborador de Ventura

⁶⁴ POZZO, Andrea, *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma, 1693; 1700 (2 vols.) Libro II, fig.75 "Altare capriccioso" con "columnne sedenti"

⁶⁵ GÓMEZ-MORENO CALERA J.M.; RODRÍGUEZ DOMINGO, J., "Antonio José Prieto... pág.51"

⁶⁶ ASENJO SEDANO, Carlos, "La catedral..." pág. 284

Rodríguez, que llevó a cabo la Colegiata de Santa Fe (Granada), una de sus obras más señeras, asistido por el maestro cantero Jacobo Ferro, quien al parecer en 1784 ofreció nuevas trazas cuando ya se había comenzado el de Lois, ausente entonces, llegándose finalmente a una fórmula de compromiso en la que se funden ambos proyectos⁶⁶.

El Sagrario, como parroquia aneja en origen a la catedral, ofrece a diferencia de otras catedrales una mayor integración con el templo mayor al disponerse, junto con la Sala Capitular, formando un bloque compacto en eje perpendicular al de la catedral, a la que abre a través de una capilla hornacina a los pies. Dicha disposición permite la alineación de su fachada y portada principal con la de la iglesia mayor, cerrando el ángulo nororiental de la misma. De este modo, al igual que los templos conventuales, el Sagrario a la vez que se inserta y subordina a un organismo arquitectónico superior, salva también su autonomía.

La ejecución de las obras se retrasó con respecto al resto de las dependencias auxiliares por la decisión de llevar a cabo antes la fachada principal, como hemos visto. De suerte, que la buena actitud del prior Porro, quien destinaba una buena dote de su peculio en 1749 para este fin, hubo de esperar hasta 1765, cuando ya se había comenzado la fachada. Para entonces, con Cayón retirado, Pedro Fernández Pachote sería el encargado de trazar y dirigir las obras, si bien los cimientos se habían echado en 1751, que en diez años estarían prácticamente concluidas. De hecho, la portada exterior, contigua a la fachada de la catedral, comparte con ella la misma fecha de terminación: 1770.

Tanto en su planta de cruz latina, con una sola nave y crucero corto, como en su alzado, con el sobresaliente cuerpo prismático sobre el crucero, sigue el esquema tradicional y muy común en la arquitectura española de iglesia de una nave. Así, pese a la ambigüedad entre capilla y templo con que se nos muestra, se distancia tipológicamente de la capilla sacramental, para cuya función estricta pudo servir —y de hecho lo vino haciendo hasta que se terminó el Sagrario— la capilla de San Torcuato, con su planta circular asociada a los *martyria* clásicos, para responder de forma más adecuada a la función parroquial.

Desde el punto de vista estilístico, el Sagrario se inserta en la línea barroca dominante en la catedral en esos momentos, pero atemperada por los aires academicistas que pugnan a partir de 1770 por imponerse. En una estructura espacial tan sencilla los apilastrados y molduraciones siguen una tradición clásica, animada por placas de pinjantes, el elemento más barroco dentro de la tradición ornamental heredada del primer cuarto de siglo. Se diría que Fernández Pachote se ajustó a solucionar el encargo desde la perspectiva del aparejador, de un técnico que había trabajado a las órdenes de Cayón (conviene recordar que no obtuvo el cargo de Maestro Mayor hasta 1769, cuando muere Gaspar, después de haber renunciado ya unos años antes al cargo), aunque él manifestó siempre una clara afición a las decoraciones barrocas, sin duda también por su formación y especialización en obras de talla, como dejó patente en la sillería del coro. Fuera de la catedral de Guadix, Fernández Pachote había realizado, que sepamos, una breve salida para trabajar en una obra de carácter ingenieril: el Tajo de Ronda (Málaga), en 1762. Todo apunta por tanto a que su papel aquí fue todavía el del maestro cantero que aborda, casi más de oficio, una obra sobre la que ya había expresado su parecer Cayón veinte años antes acerca de su construcción por entero en piedra⁶⁷, contra la opinión del cabildo, y que ahora se soluciona con una fórmula de compromiso, manteniendo sólo la esterotomía en el exterior para compaginar con la fachada de

⁶⁷ ASENJO SEDANO, Carlos, "La catedral..."

la catedral, pero adaptando la albañilería para el interior. Y dado que los cimientos estaban puestos con anterioridad a las trazas de Pachote, cabe pensar que la sombra de Cayón planea sobre el Sagrario.

La portada exterior es quizá el motivo de mayor barroquismo, una vez más para buscar la consonancia con el todo del paño de la fachada catedralicia, pero la diferencia de calidad con aquella es acusada. Se vuelve al esquema de columnas adelantadas con traspilastras para enmarcar el vano y un segundo cuerpo para desarrollar un cuadro en relieve, que al igual que las columnas, reproducen temas iconográficos relacionados con la Eucaristía: una custodia en este caso enmarcada por gruesa moldura polilobulada, mientras que en el cuerpo inferior lo hacen el Buen Pastor y los racimos de uvas sobreimpuestos a las columnas.

La práctica conclusión de las obras al final de la década de 1770 se confirma gráficamente con la elaboración de la planta y alzado de la catedral, conservado en el Instituto Gómez-Moreno de Granada, fechado en 1781 y realizado por Antonio Prieto Carrasco *"de orden del Ilmo señor Deán y Cavildo de esta santa iglesia de Guadix... Copia rigurosa de dicha iglesia"*⁶⁸. La cita se ha interpretado como copia de una planimetría preexistente, que por la presencia en planta del templo y sus dependencias anejas, incluido el Sagrario, a falta tan sólo del trascoro, difícilmente podría fechar ese supuesto original anterior a 1770-1780. Por esa razón se ha pensado que tales planos en principio fueran de Pedro Fernández Pachote⁶⁹. Sin embargo, sorprende lo incorrecto de las proporciones de la planta del Sagrario y de la contigua Sala Capitular, aparte de otros pequeños desajustes, por lo que también cabría pensar que la "copia" fuera un levantamiento encargado directamente con un fin práctico y preciso de documento, para justificar el estado casi finalizado de las obras ante el apremio de la Corona.

De cualquier forma es el único y por lo mismo, precioso, documento gráfico por el que se pueda seguir y entender lo que fue la nueva catedral de Guadix en su configuración en el siglo XVIII, que evidencia el laborioso, aunque aparentemente natural, cosido con la cabecera trazada en el Quinientos bajo la inspiración de Siloé. Una labor que reunió posiblemente a los mejores arquitectos y canteros, maestros de la mejor tradición en el arte del corte de la piedra, pues en ella se dieron cita no sólo experimentados maestros de otras catedrales vecinas en curso de realización, como Granada y Málaga, además de el Sagrario de Granada: los Delgado, Hurtado, Bada, como Antonio Zabala, por ejemplo, sino que sirvió de proyección de otros, como Acero y Cayón, respecto de la última gran catedral andaluza, la de Cádiz, y más allá, al otro lado del Atlántico, con la presencia de un Lorenzo Rodríguez, autor del Sagrario de la catedral de Méjico, accitano, que había comenzado aquí su andadura profesional.

La catedral de Guadix se revela por tanto en su intensa etapa final depositaria, tanto de una herencia clasicista del Renacimiento español como de introducción de las corrientes formalmente innovadoras del Barroco nacional e internacional. Encrucijada de estilos, del mismo modo que lo fuera en lo geográfico, Guadix se ha convertido con esta obra en una referencia obligada para la historia de la arquitectura hispana.

⁶⁸ GÓMEZ-MORENO CALERA, J.M.;
RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M.,
"Antonio José Carrasco..." pág. 46

⁶⁹ Idem. Pág. 54