

**LA CATEDRAL DE GRANADA Y SU IMAGEN.
FORTUNA CRÍTICA DE SU
REPRESENTACIÓN GRÁFICA DESDE
EL SIGLO XVI AL XIX**

Alfredo Ureña Uceda

Universidad de Granada

La catedral de Granada se convirtió desde los inicios de su construcción en todo un referente teórico, técnico y artístico del Renacimiento Español, así como simbólico del carácter de Nueva Jerusalén que iba a adoptar la ciudad después de su Toma, como último bastión cristiano recuperado de manos islámicas. A ella van a acudir eruditos y arquitectos como fuente de inspiración, de tal manera que de su huella será cultivada en gran parte de la geografía andaluza y española, para trascender igualmente a nuestros territorios de ultramar. Pero frente a este alentador aspecto, Galera Andreu llama acertadamente la atención sobre el hecho de que estas disquisiciones se reducen a la planta y a la decoración del templo, dejando casi en el olvido su imagen externa, la cual va a constituir, en cambio, el eje de nuestro trabajo. Como posible causa este mismo autor apunta que paradójicamente esa apariencia exterior de la catedral, y en especial de su cúpula, paradigma arquitectónico del Renacimiento en España y alegórico de la esencia de la Contrarreforma, presenta una fuerte contradicción al encontrarse sensiblemente “teñida de medievalismo”¹. A lo que Pita Andrade añade que el templo surge en medio de una densa y abigarrada trama urbana, de tal manera que “sólo a distancia, desde los altos del Albaicín o de la Alhambra, adquiere toda su prestancia”².

El objetivo principal marcado para nuestra investigación no es otro que el de intentar saldar parte de esta deuda historiográfica apuntada por Galera Andreu, para lo que vamos a establecer un pormenorizado seguimiento de las, sin embargo, numerosas re-

¹ Galera Andreu (1992a), pp.107-108.

² Pita Andrade (1978), p.37. Galera Andreu (1992a), pp.108 y 115.

presentaciones gráficas de la catedral plasmadas mediante las más diversas técnicas y sobre los más variados soportes, e independientemente de que ésta ocupe el tema principal y exclusivo, secundario o que registre una aparición somera, puntual o referencial; siempre haciéndonos cargo de la señalización pertinente al respecto. El marco cronológico quedará comprendido entre los inicios de la construcción de la iglesia, en el primer tercio del siglo XVI, y el siglo XIX, tan rico en vistas de la ciudad y de sus principales monumentos debido al carácter mítico que adquiere Granada con el Romanticismo, y del que la seo no va a salir del todo airosa. Hemos excluido la presente centuria, fructífero igualmente en imágenes de tema granadino, debido a que las técnicas de representación se desarrollan por nuevos derroteros, como la fotografía. Al mismo tiempo que las vanguardias abren un importante abanico de posibilidades estilísticas y de lenguajes compositivos que van a romper con la unidad figurativa tradicional. Por tanto, los últimos cien años constituyen otro destacado foco de atención que permite emprender nuevas líneas de estudio para ampliar el presente ejercicio.

Así pues, nos vamos a enfrentar al seguimiento de la fortuna crítica de la representación de la catedral de Granada, y especialmente de su cabecera a lo largo de cerca de cuatrocientos años. Partiremos para ello, a mediados del siglo XVI, de las conocidísimas vistas de la ciudad realizados por Hoefnagel y Wyngaerde, pasando por los no menos señalables grabados de Francisco Heylan; así como por algunas apariciones esporádicas en algunas obras pictóricas de escuela granadina y, sobre todo, su absoluto protagonismo en un dibujo debido a Velázquez. El siglo XVIII resulta más parco al respecto, ya que si bien las estampas resultan importantes cuantitativamente, descienden considerablemente en calidad, reduciéndose a copias, reinterpretaciones e incluso plagios de lo visto hasta el momento, a excepción de la magistral aportación de Henry Swinburne. Para terminar en el Diecinueve con la ya aludida postergación a la que se ve sometida la catedral en pro de otros monumentos de características más acordes con el espíritu del Romanticismo. Todo este recorrido irá acompañado inexcusablemente de la oportuna revisión de la fortuna crítica de la abundante literatura e historiografía existente al respecto. Un capítulo importante lo constituirá, a la vez, un recorrido por aquella pintura granadina en la que, aunque no aparezca una representación explícita de la cabecera de la catedral, sí encontremos alguna alusión a la misma a través de la inclusión una imagen de la ciudad de Jerusalén en los fondos urbanos de los cuadros. Ima-

gen que resulta fácilmente identificable por la introducción de una simbólica rotonda, que alude a la iglesia del Santo Sepulcro. No podemos excluir, finalmente, una necesaria primera aproximación al monumento a través de la historia de su construcción y de las dilucidaciones sobre su composición, significado y simbología, con la que poder establecer una base firme y contundente para nuestras consideraciones.

LA CATEDRAL DE GRANADA. HISTORIA Y SIGNIFICACIÓN

Con la reconquista del Reino de Granada los Reyes Católicos reservaron la capital para establecer en ella una sede diocesana metropolitana, con su respectiva iglesia catedral, dedicada a Nuestra Señora de la Encarnación. En primer lugar estuvo establecida en la mezquita real de la Alhambra, desde donde se trasladó a la Iglesia de Santa María La Mayor, que perteneció después al Convento de San Francisco Casa Grande. Pero la Reina Isabel sentía un gran interés por que la seo se estableciera en el lugar ocupado por la mezquita mayor de la ciudad, junto a la que mandó fundar la capilla para su enterramiento en 1504. Deseo que se vio cumplido en 1507, con la autorización del Papa Julio II, y a lo que siguió la disposición de construir un nuevo y apropiado templo junto a la Capilla Real y a la aljama puesto que su fábrica resultaba “asaz, mezquina y frágil”. No obstante la empresa se detuvo hasta que en 1518 se solicitó a Carlos I que se cumpliera el testamento de su abuela Isabel en este aspecto, y en 1519 se obtuvieron las licencias oportunas para iniciar las expropiaciones de las numerosas casas necesarias para emprender las obras. El siguiente paso consistió en nombrar una comisión supervisora, en 1521, que se encargó de hacer llamar a los maestros Juan Gil de Hontañón y a Enrique Egas, que estaban trabajando en Salamanca y en Toledo, respectivamente. Sólo consta que se presentase este último, a quien se encomendó la ejecución del proyecto inicial³, que como señala Orozco Pardo “tenía un propósito medieval, no sólo por las intenciones estilísticas, sino también por las pretensiones de ser el eje figurativo de la ciudad”⁴.

El día 25 de marzo de 1523, festividad de la Encarnación, titular de la iglesia, se procede a la solemne ceremonia de colocación de la primera piedra, por parte de Fray Fernando de Rojas,

³ Gómez-Moreno (1892/1994), pp.254-256.

⁴ Orozco Pardo (1985), p.82.

Obispo de Alesio. A partir de aquí el proceso de construcción de la catedral, que se va a prolongar durante casi dos siglos, hasta principios del siglo XVIII, estará sometido a toda una serie de problemas: dudas, interrupciones, cambios de proyectos, retrasos, ausencias de los maestros, divergencias de concepción del edificio entre los patrocinadores y artistas, problemas de financiación del edificio. El primero de ellos fue la poca eficacia de las labores de dirección de Enrique Egas, de tal manera que entre 1523 y 1526 apenas se avanzó nada⁵. Esta última fecha coincide con la de la visita a la ciudad de Carlos V junto con su esposa, Isabel de Portugal, después de su boda en Sevilla. Durante su estancia en Granada el Emperador expresó su voluntad de utilizar el altar mayor de la catedral como panteón. De este modo, cumpliría el deseo de sus abuelos, los Reyes Católicos, de que la antigua capital nazarí se convirtiera en el lugar de reposo definitivo de todos los monarcas españoles en agradecimiento por el fin de la reconquista. Al mismo tiempo satisfaría su propia intención de no compartir la Capilla Real con sus antepasados, puesto que le resultaba poco apropiada⁶. Esta decisión constituyó uno de los determinantes para que se rechazara el proyecto gótico de Enrique Egas frente a los defensores del nuevo estilo *a la antigua*, que consideraban que la dignidad y suntuosidad imperial quedaría expresada de forma más apropiada a través de las formas y del lenguaje arquitectónico de la Antigüedad Clásica. Además, Carlos V, el *Cesar*, era considerado en la mayor parte de Europa como sucesor de los antiguos emperadores romanos por vía de los Habsburgo, por lo que “tenía más derecho a un mausoleo imperial romano que ningún otro gobernante desde Carlomagno”⁷.

A partir de 1529 se inicia el verdadero impulso de las obras, una vez aprobado el nuevo proyecto, confiado a Diego de Siloé, que se dedicó íntegramente a la construcción del templo hasta su

⁵ Gómez- Moreno (1892/1994), p.256; Cortés Peña y Vicent (1986), pp.23-24.

⁶ El Doctor Fonseca, en una comunicación hecha en torno a 1565 a Felipe II, afirmaba que cuando el Emperador estuvo en Granada en 1526, al visitar la Capilla Real dijo que “más parecía capilla de mercader que de Reyes por la estrechura y obscuridad que tenía” y por esta razón “trató de enterrarse en la yglesia mayor y no en la capilla”, Rosenthal (1990), pp.26 y 79. Bermúdez de Pedraza (1608), fol. 39; Henríquez de Jorquera (1934/1987), p.126; y Gómez-Moreno (1892/1994), p.265, vuelven a recoger esta idea.

⁷ Rosenthal (1990), pp.27 y 78-79. No obstante, en un principio Carlos V se mostró reacio a modificar el proyecto gótico de la catedral puesto que ello iría en perjuicio del estilo de la Capilla Real. Ante esta disyuntiva, el 21 de enero de 1529, el cabildo catedralicio dispuso enviar a Siloé a la Corte para exponer y tratar de convencer al Emperador de los propósitos del nuevo plan, “lo cual debió de conseguir en breve plazo”. Gómez-Moreno (1892/1994), p. 256.

muerte, acaecida en 1563. Se empezó a trabajar por la cabecera, y para 1535 ya se habían cerrado las sacristías de sus capillas hornacinas. En 1540 se cubrió la capilla central del ábside. En cuanto a la capilla mayor, en 1552 se culminó el arco toral y se terminó totalmente en 1557. Por su parte, las bóvedas de la girola se finalizaron en 1559, quedando completada para entonces el total de la cabecera de la catedral, a la que se trasladó la sede catedralicia el 17 de agosto de 1561. Siloé, antes de su muerte, pudo ver finalizado, igualmente, la Puerta de San Jerónimo y el primer cuerpo de la Puerta del Perdón⁸. Desde este momento hasta 1577, cuando se organiza el concurso para el nuevo puesto de arquitecto jefe apenas se avanzó en la fábrica, debido a la escasez de liquidez, así como por la rebelión de los moriscos, que tuvo lugar entre 1568 y 1575. No obstante estos motivos no supusieron la paralización total de las obras⁹, sino que durante este período se construyó el primer cuerpo de la torre, un pedestal de trece pies de altura del segundo y las partes superiores de los muros del crucero. Entre 1578 y 1585 se continuaron los trabajos del campanario, terminando el segundo cuerpo y levantando un tercero de forma octogonal. No obstante, una serie de maestros, entre lo que destaca Francisco del Castillo, advirtieron sobre la debilidad de sus muros, lo que condujo a que durante la primavera y el verano de 1590 se retirase el cuerpo en cuestión para evitar un posible derrumbamiento¹⁰. A lo largo de la primera mitad del siglo XVII, bajo la dirección de Ambrosio de Vico, primero, y de Miguel Guerrero, después, se cubrió el brazo del crucero. La fachada, por su parte, atendiendo a la traza dada por Alonso Cano se levanta entre 1667 y 1684. Al mismo tiempo se llevaban a cabo las tareas de construcción de los pilares, muros y bóvedas de los últimos tramos del cuerpo de naves, obras que se prolongan hasta 1704, cuando el templo queda finalmente concluido¹¹.

El plan de Siloé se caracteriza por la integración de dos unidades centralizadas: una rotonda con deambulatorio y capillas radiales, y una nave basilical en la que se creó una disposición cruciforme al introducir un transepto secundario cruzado con la nave central. Aunque Rosenthal no se atreve a establecer antecedentes evidentes al plan siloesco de la catedral de Granada en las

⁸ Gómez-Moreno (1892/1994), pp.257-258; Cortés Peña y Vicent (1986), pp.23-24.

⁹ Gómez-Moreno (1892/1994), p.259; Gallego y Burín (1961), p.509.

¹⁰ Rosenthal (1990), pp.40, 50 y 120.

¹¹ Gómez-Moreno (1892/1994), pp.259-261.

iglesias medievales y renacentistas, este plan compuesto era ya conocido en Roma y en el Oriente Próximo. Con la combinación de la planta circular para la capilla mayor con una nave basilical, Siloe creó una planta similar a la que resulta de añadir una nave a un monumento conmemorativo o “martyrium” paleocristiano. Probablemente el primer ejemplo de este tipo de iglesia sepulcral fue creado al unir el mausoleo de Santa Elena con la cercana basílica de los Santos Mártires Pedro y Marcelo, de tres naves, fundada por Constantino antes de 325, al sur de Roma. Unión que se realizó por medio de un arco triunfal formado por la apertura y el alargamiento de uno de los ocho nichos que circundaban la rotonda. La iglesia de los Apóstoles de Constantinopla, fundada en torno al año 333 contaba con una basílica que servía de acceso a un mausoleo octogonal construido por Constantino para él mismo y para los Apóstoles. Por su parte, a mediados del siglo XII se abrió el Anástasis del Santo Sepulcro de Jerusalén para unirlo con la Iglesia del Gólgota¹².

La enorme rotonda diseñada por Siloe, a pesar de que en principio resulte excesivamente alta, y que la prolongada continuidad vertical de las columnas adosadas que conducen a las nervaduras de la cúpula nos transmitan un efecto goticista, responde a proporciones auténticamente renacentistas. Se trata de un espacio claro y unitario que consta de aproximadamente dos diámetros de altura. Varios monumentos tanto antiguos, como de la Italia de finales del siglo XV y principios del XVI tienen proporciones iguales o muy similares¹³. Así mismo, la forma de cuña de los pilares de los pasillos que unen el presbiterio con el deambulatorio, y de las propias capillas radiales, es otro aspecto interpretado a menudo como una pervivencia del pasado gótico. Sin embargo, la flexibilidad de las formas es el resultado natural del orden centrípeto de cualquier rotonda alta, como ocurre en el *caldarium* de las Termas de Caracalla, “que requiere un estribado poderoso y radial”¹⁴.

Sobre el significado y la simbología de la cabecera de la catedral de Granada, se han vertido multitud de posturas. Todas, en

¹² Rosenthal (1990), pp.62, 75-79, 96 y 172.

¹³ El templo de Minerva Medici, el *caldarium* de las Termas de Caracalla y Santa Constanza, en Roma; el Mausoleo de Diocleciano en Spalato; el Anástasis del Santo Sepulcro de Jerusalén; el Baptisterio de Bramante para la iglesia de Santa María presso San Satiro, en Milán, diversos diseños de Giuliano de Sangallo,...

¹⁴ Rosenthal (1990), pp.86-90 y 173.

definitiva, vienen a presentarnos el templo como una intencionada evocación de la supuesta y tradicionalmente aceptada composición, en planta y alzado, en forma de rotonda cupulada de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. Esto hace que la plasmación de un volumen cilíndrico rematado por una cúpula se convirtiera en un medio reconocible y aceptado de representación de la Ciudad Santa, como se había llevado a cabo, de hecho, en grabados y pinturas durante la Edad Media¹⁵. La especial relevancia de la Anástasis de Jerusalén radicaba en que se hallaba levantado sobre el lugar en que estuvo sepultado el cuerpo de Cristo y en el que se produjo el milagro de su Resurrección, con todo lo que ello significa para la Fe Cristiana, reunificada en Europa, precisamente gracias a la conquista de Granada. Empresa que faltaba ser completada con la reconquista de Tierra Santa, aún bajo el dominio musulmán, lo que constituía “una amarga humillación para toda la Europa Cristiana”¹⁶.

En definitiva, nos adherimos a la conjetura propuesta por Galera Andreu de que en el proyecto de la catedral de Granada existió, desde un principio, una intención expresa de referencia a Jerusalén, “como símbolo inseparable del hecho histórico trascendental que supuso incorporar el último bastión islámico en Occidente a la Fe cristiana y que como tal fue entendido en Europa”. Para ello este autor aporta un significativo pasaje de *Diario Florentino* de Luca Landucci, en el que tres días después de la toma de Granada, se considera el acontecimiento como algo no sólo “beneficioso y glorioso para España, sino también para todos nosotros y todos los cristianos y Santa Iglesia. El pueblo bueno y creyente lo consideró una gran adquisición para la Fe de Cristo y *el primer paso para rescatar el Levante y Jerusalén de los infieles*”¹⁷. Además coloca al Emperador al frente de toda esta concepción, basándose en “que había nacido en uno de los territorios, acaso el que más, obsesionado por recordar la peregrinación a la Ciudad Santa y que en consecuencia había reproducido su venerada arquitectura: Gante, el lugar natal de Carlos, tenía un Santo

¹⁵ Rosenthal (1990), pp.146 y ss. y 166-168; Galera Andreu (1992a), pp.107 y 110.

¹⁶ La Corona Española, gobernadora oficial de Jerusalén desde la adquisición por parte de Aragón del título de rey en la conquista de Nápoles y Cerdeña, se sentía especialmente responsable de la protección y recuperación de Tierra Santa. La Iglesia apoyaba cualquier tipo de empresa dirigida hacia tal fin, de tal manera que en 1506 el Cardenal Cisneros escribió sendas cartas a los reyes de Portugal y de Inglaterra, yernos de Fernando El Católico, proponiéndoles la participación en una campaña destinada a reconquistar la ciudad. Rosenthal (1990), pp.169 y 180-185.

¹⁷ La cursiva es nuestra.

Sepulcro, y Brujas, sin duda, la mejor aproximación en una villa occidental de una Jerusalén reproducida. Pero, sobre todo, era la Corte Ducal de Borgoña la que se contemplaba a sí misma a fines del siglo XV como ‘Trono de Salomón... la Fuerte Ilión, el templo de Marte y Capitolio romano’, asumiendo toda la Historia Universal bajo su Corona a través de las dos ciudades míticas del Medioevo: Roma y Jerusalén”. Con todo esto, en definitiva, “Siloé logró reproducir una imagen por medio de los volúmenes de la cabecera fácilmente asimilable para quienes estaban familiarizados con la tradición visiva de una Jerusalén terrenal, Ciudad Santa, tal y como se había formulado a través de la representación gráfica e incluso arquitectónica, que llegaba hasta el primer cuarto del siglo XVI. Por otra parte, su conocimiento y dominio del clasicismo romano pudo hacer que conjugara modelos, técnicas y significados ‘antiguos’ y ‘modernos’, que en última instancia reafirmaría la idea de teólogos y humanistas que vieron en la Ciudad de Oriente al arquetipo de la gran ciudad de Occidente, Roma, y en Granada la síntesis de ambas”¹⁸.

LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA CATEDRAL DESDE EL SIGLO XVI AL XIX. FORTUNA CRÍTICA

Siglo XVI

La más antigua de las vistas de la ciudad de Granada se remonta al año 1500, aproximadamente, y sirve como fondo a un óleo de la *Virgen con el Niño*, conservado en la actualidad en la Colección Mateu de Barcelona, y que se debe a la mano de un pintor flamenco (fig.1)¹⁹. Serrera Contreras la destaca como todo un *unicum* o un ejemplo insólito dentro de las representaciones urbanísticas en los fondos de la pintura renacentista española, en la que éstas eran representadas simplemente de forma referencial y estereotipada, sin tener que atenerse puntualmente a la realidad. Esta primera panorámica de Granada, en cambio, nos ofrece un panorama muy cercano a la realidad paisajística y arquitectónica del momento²⁰, con la Vega, el Río Genil cruzado por su puente de construcción musulmana, las colinas de la Alhambra y el Albayzín, los montes de Alfacar y la Sierra Nevada al fondo; así como los distintos cinturones de murallas y puertas. Sin olvidar, por su

¹⁸ Galera Andreu (1992a), pp. 111 y 114-115.

¹⁹ Angulo Íñiguez (1937), pp.85-90.

²⁰ Serrera (1992), p.415.

puesto, las fortificaciones de la Alhambra, e incluso, en la parte baja de la ciudad, el minarete de la antigua mezquita, delante de la que se abre un amplio espacio regularizado que coincidiría con el ámbito de la Plaza de Bib-rambla.

Se trata, por tanto, de un aspecto muy parecido al que describe Pedro de Medina, en 1548, en su *Libro de grandezas y cosas memorables de España*: “Está abrazada [la ciudad] con dos collados altos, a los cuales divide un río que se llama Darro: en el uno destos collados está un Alcázar o fortaleza, que se llama el Alhambra... El otro collado se llama el Alcazaba, que es gran población de casas, cuyo nombre significa entre los moros lugar fortificado. Hay otro que se llama Albaicín, que en el altura es casi igual y semejante al Alhambra, el cual es lugar muy saludable. Demás de la población destos collados, en lo llano hay muy gran número de edificios sumptuosos y demas de las casas reales otras muchas de grandes aposentos. Los barrios y calles, por la gran espesura de los edificios, la mayor parte son angostos. Tienen en muchas casas huertas y arboledas de hermosos árboles, especialmente limones, cidras, naranjos, murrias, arrayanes, laureles y muchos algibes de aguas frescas y frías; destos algibes casi toda la ciudad abunda, demás de muchas acequias y condutos grandes de agua que por la ciudad pasan...”²¹. Este ilustrativo pasaje se complementa con un grabado que presenta una esquemática y figurada visión de la Granada amurallada en la primera mitad del siglo XVI. Destaca en el centro de la imagen la gran explanada de lo que supondría el embovedado de la Plaza Nueva sobre el río Darro. La catedral no aparece, aunque sí una gran torre aproximadamente en su lugar correspondiente y que podría ser la representación del alminar de la mezquita mayor de la ciudad. Otra vista general figurada de la misma época, titulada *Granata*, se trata de una xilografía firmada por Fernando Andrés (fig.2). La ciudad se hace perfectamente identificable por el circuito amurallado y los dos montículos que representan, respectivamente, la colina de la Alhambra y la del Albayzín. A pesar de lo avanzado del siglo y de la construcción de la catedral para el momento de su ejecución, no aparece en él referencia alguna al emplazamiento ni de la seo ni de la mezquita mayor.

Navagero por su parte, en 1524, recogía la primera referencia al templo metropolitano: “En la parte llana está edificando la catedral, y será muy grande; ahora sirve de iglesia mayor la mez-

²¹ Medina (1548/1944), fol. 112.

quita de fue de moros”²², la cual Jerónimo Münzer describe como “la más amplia y suntuosa de aquel pueblo... Todo el pavimento de la mezquita hállase cubierto de esteras tejidas de blandos juncos: tiene de ancho sesenta y seis pasos, de largo ciento trece; en el centro, un patio con fuente para las abluciones; nueve órdenes de columnas, trece exentas en cada unos de los lados y ciento treinta arcos”, y señala que en su interior cabían más de tres mil personas con ocasión de la oración de los viernes²³. Su alminar, de más de trece metros de altura, conocido como la *Torre Turpiana*, cuya construcción se atribuía tradicionalmente a los *fenicios*, fue derribado en 1588, y sus materiales fueron reaprovechados para levantar uno de los pilares de la catedral. El resto de su fábrica fue demolida paulatinamente, a medida que avanzaban las obras de la nueva iglesia. A lo largo del siglo XVII le tocó el turno a su mitad suroeste, de tal manera que a principios del siglo XVIII, cuando se termina la catedral, ya no quedaba absolutamente nada de la antigua mezquita²⁴.

Después de estas tres primeras vistas de la ciudad, durante la segunda mitad del siglo vamos a asistir a una importante proliferación de las mismas, auspiciados por el fuerte atractivo que suponía para oriundos y, sobre todo, foráneos, la mezcla de elementos cristianos y musulmanes, así como su paradisíaco entorno²⁵. En todos ellos la representación de la catedral, aún en sus primeras fases constructivas, va a desempeñar un papel de primer orden. Y de modo especial, su cabecera, terminada para 1560, de la que se destaca el carácter de “*rotundidad*, en el sentido literal, con que emerge el volumen, escalonándose en planos decrecientes señalados por las cubiertas del perfil cónico”, inscribiéndose y destacando sobre la trama del caserío que la circunda²⁶. Este protagonismo gráfico del templo va acompañado de un no menos significativo prestigio recogido en testimonios escritos que van desde la propia figura del rey, ya que Felipe II lo considera como “uno de los mejores y solemnes edificios que hay en la Christian-

²² Navagero (1524-1526/1952), p.858.

²³ Münzer (1495/1987), p.352.

²⁴ Cortés Peña y Vicent (1986), p.27.

²⁵ Kagan (1986), p.266.

²⁶ Galera Andreu (1992a+), p.108.

dad”²⁷; hasta los maestros arquitectos de la época, como Francisco del Castillo, quien en 1577 ya hace patente la gran difusión y la influencia que iba a ejercer sobre otras construcciones: “de todo el reino concurren a él maestros y otras personas a visitar y de prender para hacer otras obras”²⁸.

Los dos grandes autores de vistas de ciudades europeas, Joris Hoefnagel y Antón van den Wyngaerde, estuvieron presentes en Granada de 1563 a 1565, y en 1567, respectivamente, y sus dibujos constituyen todo un elocuente testimonio tanto artístico como documental para conocer el aspecto de la ciudad recién conquistada. Hoefnagel era ante todo un “escenógrafo”, que trataba sus vistas urbanas como composiciones paisajísticas, subordinando generalmente los detalles al conjunto, e insertando a menudo en los primeros planos escenas costumbristas, que resultan en ocasiones desproporcionadas respecto al resto de la composición. Van den Wyngaerde, en cambio, era ante todo un “topógrafo”, cuya principal finalidad “era dejar constancia, lo más fielmente posible de lo que veía”²⁹. Las tres vistas de Granada realizadas por Hoefnagel están recogidas y publicadas en Amberes, en 1572, en el *Civitates Orbis Terrarum*, de George Braun³⁰. En la primera de ellas, datada en 1563, se aprecia una panorámica general de la ciudad tomada desde el Oeste, desde la Vega. Al fondo, de norte a sur, destacan las colinas de San Cristóbal, del Albayzín y de la Alhambra; mientras que en segundo término destaca el claustro del Monasterio de San Jerónimo, prácticamente en el centro de la imagen, así como el gran cimborrio de la Catedral, sobresaliendo de forma destacada sobre las edificaciones situadas a la derecha de la lámina. El primer plano de la escena, por su parte, lo ocupa la representación de una escena cotidiana con numerosos personajes, como gustaba de repetir Hoefnagel (fig.3). En cuanto a la representación de la cúpula de la catedral, probablemente se trate de la más antigua representación gráfica que tengamos de la misma. El año de ejecución del dibujo coincide con el de la muerte de

²⁷ Real Provisión de Felipe II (17-X-1561) al Corregidor de Granada. Rosenthal (1990), p.187; Galera Andreu (1992a), p.107.

²⁸ *Memorial de las Oposiciones a Maestro Mayor de la Catedral de Granada de 1577*. Gómez-moreno (1941), p.106 y Galera Andreu (1992a), p.107.

²⁹ Kagan (1986), p.12

³⁰ George Braun, *Civitates Orbis Terrarum*, Amberes, 1572. En la Biblioteca de la Alhambra existe un original, en color, si bien por medidas de conservación sólo es posible reproducir una versión facsímil, en blanco y negro.

Siloe, cuando la fábrica de la cabecera ya se encontraba finalizada, como efectivamente aparece en el grabado.

El tipo de representación de la girola no se adapta con toda finalidad al modelo real, sino que responde a una tipología estereotipada que se va a tomar como modelo y que se repetirá en numerosas representaciones a lo largo de los tres siglos siguientes. En ellos la característica cúpula es fácilmente identificable, atendiendo a sus rasgos más destacados, a saber: la forma cónica que resulta de unir la planta circular a la superposición de las alturas desde el conjunto de capillas radiales de la girola, y partiendo de esta misma, hasta la cúpula que cubre la capilla mayor, coronada por la característica doble linterna ciega. Esta forma cónica se acentúa en las representaciones de la catedral de los siglos XVI y XVII en los que aún no está construido el cuerpo de naves del templo, y que volveremos a ver en las reproducciones y reinterpretaciones que de estas obras iniciales se realizarán a lo largo de los siglos XVIII y XIX. En cambio, hay que llamar la atención sobre la esquematización y libre interpretación de la forma y número de los vanos, contrafuertes y pináculos. A principios del dieciocho, en el tomo III de *Les Delices de L'Espagne et du Portugal*, encontramos una ilustración copia de esta vista de Hoefnagel (fig.4), primera de una larga lista de plagios de las estampas publicadas en el *Civitates Orbis Terrarum* que proliferarán a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Esta situación estará motivada, en parte, por la propia dimensión que alcanza la difusión de esta obra y de sus vistas urbanas, debido a las numerosas ediciones que salen a la luz en este período³¹.

En el dibujo de Van den Wyngaerde tomado igualmente desde poniente, la catedral, a pesar de la gran envergadura de su capilla mayor y de aparecer aproximadamente en la mitad de la lámina, no destaca en demasía sobre el conjunto de la ciudad, puesto que no se recorta contra el horizonte. Por el contrario, aparece rodeada del denso caserío que se apretuja a su alrededor y que asciende por las colinas del Albayzín, la Alhambra y el Mauror, o que se extiende por el llano de la Vega. Encontramos de esta manera una clara transposición gráfica del pasaje de la descripción de Navagero de la ciudad, según el cual Granada tenía casas muy pequeñas “porque los moros acostumbraban a vivir muy estrechos y

³¹ Izquierdo (1991), p.7; Serrera Contreras (1990), pp.31-33.

apretados”³². A la ciudad española del Renacimiento, y al caso de Granada de forma especial, a pesar de la política de cristianización, materializada arquitectónicamente en la construcción de edificios de carácter religioso, no le va a resultar tarea fácil remodelar sus complicados entramados hispano-musulmanes. Así pues, a lo largo de la centuria las poblaciones van a continuar siendo, en definitiva, medievales, sobre todo vistas desde el exterior³³. En un boceto o estudio de Wyngaerde para su vista de Granada desde el Oeste encontramos una panorámica parcial de la ciudad con la Plaza Nueva a los pies de la Alhambra y la ladera del Albayzín que sube hasta San Nicolás, por una parte, y la del Monte Mauror coronado por las Torres Bermejas, por otro. El dibujo cuenta con la particularidad de que está tomado desde la torre de la Catedral, de tal manera que, a través de unos apenas marcados pero definitorios trazos, aparece, en primer término, la cubierta de la cúpula.

La segunda vista de Granada, firmada por Hoefnagel en 1564 está realizada desde el Sacromonte, al Este de la ciudad, e incluye una estereotipada representación de la Alhambra³⁴ y del Generalife, a la izquierda, así como de una visión parcial del Albayzín, a la derecha (fig.5). Al fondo, presidiendo el desnivel que supone el valle del Darro, destaca, de nuevo, la cúpula de la catedral. Ésta aparece bastante más alejada que en la vista anterior, puesto que reinterpreta totalmente el aspecto real de la misma, otorgándole mayor esbeltez a base de convertir la cubierta tronco cónica del cimborrio en una esbelta cúpula de media naranja gallonada, ligeramente peraltada y coronada por una única y estilizada linterna. Al mismo tiempo multiplica el número de estribos y la culmina con una serie de frontones o gabletes los tramos que los unen. Copias o plagios de esta vista lo constituyen: el grabado titulado *Bobheit thüt ihr felbft den gröften Schaven*, fechado en torno a 1637, del que se conserva una litografía, en buen estado, en el Archivo Histórico de la Alhambra (fig.6); así como un grabado que ilustra el *Tractatus Philopoliticus*, de Daniel Meisner (1623), o el grabado de Pieter van de A. A., de 1707, que ilustra el tomo III de *Les Delices de L'Espagne et du Portugal*.

³² Navagero (1524-1526/1952), p.858.

³³ Kagan (1986), p.266; Marías (1989), p.52; Moreno Mendoza (1993), p.68.

³⁴ Resulta muy significativo y curioso la aparición de una grúa en medio del recinto de la Alhambra, a la izquierda de la Torre de Comares, que nos ilustra sobre el proceso de construcción del Palacio de Carlos V que se llevaba a cabo en estos momentos.

Finalmente, la tercera de las vistas de Hoefnagel está fechada en 1565, y, en este caso, está tomada desde el sur, en torno a la zona del Serrallo, con la particularidad de que no aparece reflejado el puente del Genil construido en época musulmana³⁵. En este caso volvemos a encontrar una estilizada visión de la ciudad y sus principales monumentos como la Alhambra y la Catedral. Esta última, desplazada hacia el extremo izquierdo de la escena destaca, no obstante, debido a que el imponente perfil de su cúpula se recorta contra el horizonte (fig.7). Perfil que, una vez más, se aleja de la realidad en cuanto a la media naranja que cubre el conjunto, pero que nos remite al modelo real del cimborrio en cuanto al número, forma y disposición de los estribos y pináculos. Un plagio de esta vista lo constituye otro de los grabados que ilustran el *Tractatus Philopoliticus*, de Daniel Meisner (1623), titulado “Nulla potestas nisi a Deo”, que presenta la originalidad de situar, en primer plano la figura de Felipe II orante recibiendo el poder (materializado a través de la corona, la espada y la bola) de parte de Dios (fig.8). En la vista de Wyngaerde desde el Sur sí encontramos el puente del Genil, así como el Humilladero existente al final de la actual Carrera de la Virgen, las murallas que desde Bibataubín cercaban la ciudad por este flanco y, al fondo, rompiendo la línea del horizonte, la majestuosa presencia de la capilla mayor de la catedral. En la base de la cúpula se puede apreciar el arranque de los arcos del crucero, entonces en período de construcción.

Siglo XVII

El siglo XVII se abre en Granada con una de las vistas de la ciudad más conocidas y difundidas de todas cuantas hemos visto y vamos a ver a lo largo del trabajo, que no es otra que la celeberrima *Plataforma de Vico* (fig.9). Se trata de un plano en perspectiva caballera de la ciudad, encargo del Arzobispo don Pedro de Castro para ilustrar la *Historia Eclesiástica de Granada*, de Antolínez. Fue realizada por Francisco Heylan sobre un diseño, de finales de la centuria anterior, de Ambrosio de Vico, de ahí su nombre. El grabado, realizado en talla dulce sobre dos planchas de cobre, se fecha entre 1613, año de la llegada de Heylan a Granada y 1623, a la muerte del prelado³⁶. Uno de sus principales valores, como señala Moreno Garrido, es que “resume de manera magistral el

³⁵ Kagan (1986), p.267.

³⁶ Uno de sus originales se conserva en el Archivo Histórico de la Alhambra, nº de inventario 281.

panorama urbanístico de la Granada del siglo XVII”³⁷. Panorama que constituía uno de los ejemplos más paradigmáticos de este tipo urbanístico tan característica y propiamente barroco español como es la ciudad conventual. “Un recorrido por las capitales españolas de esta centuria”, decía Bernales Ballesteros, y así lo comprobamos atendiendo a la *Plataforma de Vico*, “es como un itinerario surcado de espacios sacros, de manera que fueron adquiriendo un carácter escenográfico en detrimento de la regularidad de etapas anteriores. Vistas desde las afueras” -o a vista de pájaro, como en este caso- “las ciudades hispanas mostraban sus apretados caseríos ceñidos por vetustas murallas y coronados por un conjunto de cúpulas, torres y chapiteles que crecían por encima de los tejados, y daban la impresión de ser una especie de Ciudad de Dios o Jerusalén Celeste”³⁸. En el caso que nos ocupa, este carácter sacro se acentúa con ese valor de la Nueva Jerusalén que encierra la ciudad de Granada, materializado en la cabecera de la catedral coronando el conjunto.

Pocos años antes de la aparición de la *Plataforma*, Bermúdez de Pedraza en sus *Anales* expone unas sumamente halagadoras palabras de la catedral, que ganan en magnificencia e hiperbolación con el propio intento del autor de reducir el contenido de su escrito a la pura realidad: “Es tan magnifico y sumptuoso el Templo desta santa Iglesia, que su grandeza y arte, da ocasión a los architectos para escriuir largos comentarios della, porque los Hebreos, Griegos, ni romanos, que con tanto cuydado se esmeraron en la fabrica destas obras, estimandolas por trofeos perpetuos, para eternizar sus nombres, no hizieron otra semejante. No es encarecimiento, remitolo a la vista de ojos, porque entiendo que escriuo menos de lo que es...”. En cuanto a su descripción de la cúpula y de la girola, nos dice que “se cierra este edificio en forma de media naranja, formandose entre los arcos otra orden de ventanas, que van tras la circunferencia de la media naranja, puestas con tanto artificio que exceden los limites del arte... Sobre este cimborrio, viene una como armadura de madera de tal condición, que sobre la media naranja, no carga cosa alguna; aunque parece vn monte de madera, que es vna de las cosas demas fortaleza y arte que ay que ver: con lo qual se haze vna copa por defuera, que hermosamente remata el edificio con dos ordenes, vna de ventanas, y otra de claraboyas que vienen disminuyendo y

³⁷ Moreno Garrido (1976), p.66 y nº 28.

³⁸ Bernales Ballesteros (1990), p.27.

sobre ellas la Cruz, con que se remata el cimborrio...”³⁹. Una visión de la catedral muy similar a ésta, aunque mucho más detallada y a escala sensiblemente mayor, la encontramos en la *Sección de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada*⁴⁰. Se trata de una nueva calcografía de cobre firmada por Francisco Heylan, igualmente sobre dibujo de Ambrosio de Vico⁴¹ (fig.10). En él se nos muestra el arco toral en todo su esplendor. Elemento tan innovador como atrevido que cautivó a artistas y escritores desde el siglo XVI hasta la actualidad.

Siguiendo con la obra de Francisco Heylan, entre sus grabados de talla dulce sobre cobre, basados en diseños de Girolamo Lucente, que ilustran la *Historia Eclesiástica de Granada*, de Justino Antolínez, fechados en torno a 1624, existe uno en el que aparece la catedral. Se trata de una lámina dividida en tres franjas horizontales, la última de las cuales se subdivide, a su vez, en dos recuadros, dedicada a cuatro escenas de otros tantos milagros obrados por los santos del Sacromonte: la subida de un paralítico al Sacromonte⁴², en la parte superior; la curación del doctor Lara y la de don Ginés Tomás, en la parte inferior; y la salvación de un niño que cae en una acequia mientras su madre, María Rodríguez, lavaba⁴³. En el fondo de esta última escena, situada en medio de la lámina, junto a una esquemática Alhambra, aparece la mencionada representación de la cabecera de la catedral (fig.11)⁴⁴. Ésta se encuentra prácticamente esbozada, pero consigue exponer sus líneas con gran rigor, y contempla la originalidad de añadir el airoso campanario existente junto al cimborrio, así como, por primera vez, la torre de los pies. Su construcción se había iniciado en 1568, cinco años después de la muerte de Siloé, y sus tres

³⁹ Bermúdez de Pedraza (1608), fols. 79-80 vto.

⁴⁰ Moreno Garrido (1976), nº 25.

⁴¹ Rosenthal nos remite, de hecho, a esta sección del presbiterio para ilustrar el gran tamaño de la misma, haciendo notar que "el nivel del ojo humano queda por debajo del borde superior de la barandilla que rodea el altar mayor". Rosenthal (1990), p 86.

⁴² Resulta igualmente interesante el fondo de esta escena, con motivos arquitectónicos, que representan la fachada meridional de la abadía y la entrada a las cuevas.

⁴³ Gómez-Moreno Martínez (1900), p.473; Moreno Garrido (1976), nº 17, describe el milagro como: "El hijo de María Rodríguez, de tres años de edad, cayó en la acequia de un molino el 14 de mayo de 1595 mientras su madre lavaba. Al ver a su hijo entrar en uno de los canales dijo 'San Cecilio, Santos Mártires, libradme deste peligro que no boy confesada'".

⁴⁴ En el Archivo Histórico de la Alhambra existen 16 ejemplares de esta serie de grabados. A. H. A., Sección de Mapas, Planos y Dibujos, PA 1.5.2./195.1-16. El grabado que contiene la vista de la catedral responde a la signatura: PA 1.5.2./195.10.

cuerpos quedaron terminados para 1585. Sin embargo, la advertencia de varios maestros sobre la debilidad de los muros del último de ellos, de forma octogonal, motivó su demolición en 1590, para evitar que se derrumbara entera.⁴⁵ Sin el cuerpo superior aparece la torre en el grabado, y así la describe Bermúdez de Pedraza dieciséis años antes: “al pie deste templo ha de auer dos torres, la vna esta leuantada casi toda, y la otra elegida: la primera tiene oy de altura dozientos pies con tres ordenes...”⁴⁶.

El fondo de las obras pictóricas ha sido tradicionalmente considerado como un mero telón de cierre sobre el que se desarrolla el tema, con el que ambientar y dignificar la escena. Sin embargo, Calvo Castellón llama la atención sobre el interés y la necesidad que supone su análisis para llegar a una completa y correcta lectura de la obra. Dentro de los fondos, los de contienen arquitecturas de exteriores y paisajes urbanos ocupan un lugar destacado a lo largo del Siglo de Oro, debido a la enorme atracción que ejerció en la pintura la multiplicidad de facetas y posibilidades que ofrecía la ciudad del Seiscientos. De hecho, la cultura barroca es eminentemente urbana, por lo que otorga un poderoso protagonismo a la ciudad y a su arquitectura. Además el pintor de la época se encuentra muy familiarizado con la arquitectura, puesto que muchos de ellos van a trabajar, de hecho, en proyectos de arquitectura efímera o de retablistica, cuyos diseños, de mayor libertad y flexibilidad, son luego plasmados en el lienzo. En el caso de Granada el fondo de arquitectura cala profundamente entre los maestros de su escuela pictórica, especialmente en los de la segunda mitad del siglo XVII, y con mayor relevancia, dentro de la producción de artistas de segunda fila⁴⁷.

El siglo se inicia con la destacada figura de Sánchez Cotán, quien hace “una especial valoración del paisaje”, motivado por su propio amor a la naturaleza, sentido y visión del espacio y conocimiento de la perspectiva, puesto que no en vano, contaba en su formación con influencias de la pintura flamenca y de la veneciana. En sus obras no concibe las figuras como elementos aislados, “sino situados dentro del espacio”, lo que le llevaba a concebir el fondo de paisaje “no como un simple telón”, sino envolviendo a las figuras en sus luces, sombras y reflejos, aunque siempre sin

⁴⁵ Gómez-Moreno (1892/1994), p.259; Gallego y Burín (1961), p.509; Rosenthal (1990), pp.40, 50 y 120.

⁴⁶ Bermúdez de Pedraza (1608), fols. 82.

⁴⁷ Calvo Castellón (1982), pp.13-15, 114-117, 180, 289 y 292.

descuidar la atención y el cuidado individualizado de las mismas. Mientras que en su etapa toledana predomina una visión con la línea de horizonte alta, “más primitiva, propia del siglo XVI”, en Granada prefiere utilizar un punto de vista más bajo. Según Orozco Díaz, debido a la influencia de El Greco, con el fin de conseguir un mayor efecto de grandiosidad en los cuadros. Este recurso será una constante en sus Cristos. Precisamente es en estas obras en las que encontramos un destacado foco de atención. Aparecen en ellas fondos de ricas arquitecturas que nos remiten a Jerusalén, entre cuyos muros aparece como destacada constante la rotonda del Santo Sepulcro, como edificio simbólico y complementario de la representación del sacrificio de Cristo. En ciudades en las que Orozco Díaz ve una muestra patente de la utilización de los numerosos grabados de origen flamenco que circulaban entre los artistas. Así mismo destaca una clara alusión a la Toledo natal del pintor en el *Crucificado* del retablo de la sala capitular de la Cartuja, actualmente en el Museo de Bellas Artes. Evocación conseguida a través de la representación de la toledana Puerta de la Bisagra, a la izquierda del lienzo, así como del puente de San Martín y del castillo de San Servando, a la derecha. Otros ejemplos de ciudades igualmente imponentes, de arquitecturas fortificadas, medio escondidas entre la penumbra y las sombras, con algunos toques rosáceos de luz y con la mencionada rotonda centrado el paisaje urbano, o a la derecha del mismo, volvemos a encontrarlos en la obra del cartujo, a saber: el *Crucificado* del Museo Catedralicio; en las tres versiones del *Crucificado* de la Sala Capitular de los legos de la Cartuja, dos de las cuales se encuentran en la actualidad en el Museo de Bellas Artes y una tercera en el pequeño oratorio existente junto al *Sancta Sanctorum* de la iglesia de la Cartuja; así como en las dos versiones de un *Calvario* procedentes de la misma. Uno de ellos, propiedad del Museo, se encuentra depositado en su lugar de procedencia, mientras que el otro pertenece a una colección particular malagueña⁴⁸.

Sin embargo la obra más interesante de Sánchez Cotán para el análisis del fondo arquitectónico es el cuadro de la *Virgen de la Angustia o Piedad* del Museo de Bellas Artes de Granada. En él detrás del grupo de María con su Hijo muerto en el regazo, a la derecha del mismo, una intensa luz crepuscular ilumina una ciudad de majestuosa arquitectura en la que lo más sobresaliente es una imponente rotonda, perfectamente definida, frente al resto de

⁴⁸ Orozco Díaz (1993), pp.227-228, nos. 48, 50, 51a, 51b, 85 y 86.

edificaciones, cuyos perfiles se van difuminando en la lejanía⁴⁹. Esta construcción nos remite irremediabilmente a las representaciones de la cabecera de la catedral granadina que hemos podido ver en los grabados de los siglos XVI y XVII. No obstante Orozco Díaz matiza que esta visión figurada de Jerusalén está “hecha indudablemente sobre grabados flamencos”, aunque apunta que, al mismo tiempo, le sugiere un “claro recuerdo de atardecer granadino”, tan característico, con sus cambios de luz de dorada a rosada, lo cual se “acusa en la coloración, luz de árboles y montañas y celajes [...] con toques brillantes luminosísimos, con azules y rosas en las montañas y verdes claros en los arbolillos perfilados sobre una zona de umbría”⁵⁰. Orozco Díaz y Calvo Castellón coinciden en considerarlo como uno de los mejores y más significativos paisajes del pintor⁵¹.

Por otro lado, encontramos una clara representación de la ciudad y de la catedral de Granada, en dos interesantes pinturas con el tema de *Cristo crucificado con la Magdalena arrodillada a los pies de la cruz*, situadas, respectivamente, en la iglesia de San Pedro y San Pablo y en colección particular (fig.12)⁵². En ellos se sitúa alegóricamente el Monte Calvario en el Sacromonte, de tal manera que al fondo del valle del Darro, entre el Albayzín y la Alhambra se aprecia en tonos grisáceos una vista de la población, sobre cuyas construcciones se alzan airosas la torre y la cúpula de la catedral, a la derecha de los pies de Cristo. Otro de los más representativos pintores de la escuela granadina, en este caso de la segunda mitad de la centuria, y el más destacado de los discípulos de Alonso Cano, junto con Juan de Sevilla, es Pedro Atanasio Bocanegra. A él se atribuyen dos nuevas vistas de Granada, presentes en los fondos de dos cuadros del ciclo de la *Predicación de Santiago* en el Sacromonte, situados en la capilla de entrada a las Santas Cuevas. Se trata de *Santiago predicando en el Sacromonte*, en el que el apóstol aparece “de pie, dirigiéndose a un niño y rodeado de diversos personajes. Lo más interesante es el fondo, con el Valle del Darro y una vista de Granada de cuyo valor docu-

⁴⁹ Calvo Castellón (1982), p.147.

⁵⁰ Orozco Díaz (1993), nº 89. De esta obra existen dos réplicas: una en la iglesia parroquial de Pinos-Puente (Granada), en tamaño ligeramente menor, y otra en la parte superior de uno de los muros de la sacristía de la Iglesia del Sagrario de Granada, lo que la hace imposible determinar si se trata efectivamente de una réplica del artista o de una copia posterior. Nº 89a y nº 89b, respectivamente.

⁵¹ Orozco Díaz (1993), nº 89; Calvo Castellón (1982), p.128.

⁵² Martínez Medina (1989), p. 14.

mental no puede dudarse”. La segunda obra es *Santiago predicando en Granada*, del cual “lo más sugestivo se encuentra en las vistas de edificios que cierran el escenario y parecen trasunto fiel de algún rincón de la ciudad en la segunda mitad del siglo XVII; tal vez se reproduzca aquí el barrio de San Ildefonso, donde una tradición sitúa un episodio de la evangelización de la ciudad por el Santo”⁵³. También a Bocanegra se debe una *Degollación de los Inocentes*, existente en el Museo de Bellas Artes de Córdoba. En ella destaca un cuidada rotonda junto a un grupo de ruinas que “hábilmente dispuestas, constituyen un marco idóneo a la dramática historia figurada en primer término”⁵⁴. Algo muy parecido ocurre con un lienzo que representa el mismo tema, situado en la segunda capilla lateral derecha de la iglesia de Santiago. El fondo lo componen ruinas y arquitecturas clásicas entre las que destaca un templete circular cubierto por una cúpula de media naranja rebajada (fig.15). Atendiendo al testimonio de Calvo Castellón, en el lienzo de *San Jerónimo y San Agustín sedentes*, propiedad de la Universidad de Granada, obra igualmente de Bocanegra, aparece de nuevo un abocetado fondo de arquitecturas entre las que se distingue una rotonda. Por su parte, el otro discípulo de Cano, Juan de Sevilla, cuenta entre su producción con una *Presentación de Jesús en el Templo*, hoy en la colección Font Boix, de Barcelona, en la que en una “torpe” composición, junto a una portada barroca que evoca el templo de Jerusalén, se sitúa una rotonda⁵⁵.

Siguiendo un recorrido por la pintura granadina, a través de la obra de esos maestros de segunda fila en los que recababa el cultivo del paisaje de manera especial, no encontramos más vistas de Granada; pero sí algunos ejemplos de fondos arquitectónicos y urbanos en los que está presente una rotonda, en ocasiones similar o referente a la de la cabecera de la catedral de Granada, y que nos remite siempre tanto a la Jerusalén terrenal, en el caso de escenas de la Pasión de Cristo, como simbólicamente a la Celestial. En primer lugar hay que señalar una obra en la que aparece San Ildefonso disputando con otros personajes. Al fondo, a través del umbral de una puerta se distingue, entre sombras, la silueta de un templo de líneas clasicistas con una esbelta torre y una cabecera o capilla circular, dispuesta en dos pisos que disminuyen con la

⁵³ Pita Andrade (1964), pp.28-29.

⁵⁴ Calvo Castellón (1982), pp.292-293.

⁵⁵ Calvo Castellón (1982), pp.298 y 300.

altura, coronados por una cúpula de media naranja ligeramente peraltada (fig.13). Pertenece al ciclo de escenas de la *vida de San Ildefonso*, realizadas por Juan García de Corrales a finales del siglo XVI y principios de XVII, correspondientes al antiguo retablo de la capilla mayor de la iglesia parroquial de la que es titular⁵⁶.

En 1676, Juan de Bustamante, discípulo de Pedro de Moya firma el lienzo que representa la *Incredulidad de Santo Tomás*, procedente de la iglesia de San Gil, y que en la actualidad se conserva en la sacristía de Santa Ana⁵⁷. Calvo Castellón destaca que la escena “está ambientada en el marco de un escenario poco afortunado y con caracteres de tramoya”, en la que se mezclan de forma incoherente y confusa elementos arquitectónicos sueltos, aunque todo ello centralizado por una cúpula que surge al fondo, igualmente imposible de conectar con ninguna otra edificación⁵⁸. En el coro de esta misma iglesia encontramos un lienzo con *un Nazareno con la Cruz auestas*, de autor desconocido⁵⁹, que presenta un fondo de paisaje con una rosácea luz crepuscular (fig.14). En él, muy a lo lejos, sobre la luz rosácea del crepúsculo, destacan una serie de construcciones convencionales, en tonos grises y blanquecinos, que más parecen una yuxtaposición de figuras geométricas; pero en la que no puede faltar, una vez más, la rotonda evocadora de la ciudad de Jerusalén.

No obstante, la representación más significativa y contundente de la catedral de Granada en el siglo XVII, aparte de los grabados de Heylan, la constituye, sin duda, el dibujo de Velázquez (fig.16). Constituye el único testimonio de la que parece ser la única estancia del artista en la ciudad camino de Málaga, donde se embarcaría en dirección a Génova para iniciar su segundo viaje a Italia, en el mes de enero de 1649. Está realizada sobre un soporte de papel amarillento verjurado, de 185 por 310 milímetros, con pluma y ligera aguada sepia. Procede de la Colección Cardenera, y actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional⁶⁰. La

⁵⁶ Gómez-Moreno (1892/1994), p. 38. En la actualidad se sitúa en la segunda capilla del lado de la Epístola.

⁵⁷ Gómez-Moreno (1892/1994), T. I, p.409; Gallego y Burín (1961), p.337; Antequera García (1973).

⁵⁸ Calvo Castellón (1982), p.290.

⁵⁹ Martínez Medina (1989), p.96.

⁶⁰ Expo. Velázquez (1960), nº 183; Expo. Granada (1962); Expo. Dibujo Sevillano (1995-1996), nº 57.

vista fue tomada en algún punto situado entre la iglesia de San Gregorio Bético y la Casa del Almirante Aragón, junto a la parroquial de San José, probablemente desde el Callejón del Gato⁶¹. Pérez Sánchez destaca la maestría con la que el pintor resuelve el testero de la catedral a base de trazos rápidos, a la vez que elogia la atmósfera radiante y luminosa que consigue en los tejados de las casas que se amontonan en torno a la seo⁶².

Siglo XVIII

El siglo XVIII se abre con la culminación de la fábrica de la catedral, en 1704. Fecha que marca igualmente el inicio de la construcción de la anexa iglesia parroquial del Sagrario, cuyas obras se prolongan hasta 1759⁶³, cuando queda totalmente terminado el magno conjunto metropolitano. Su representación gráfica queda limitada en gran medida al campo del grabado, el cual, desde el punto de vista técnico, va a experimentar un cambio favorable, ganando en difusión e independencia frente al papel de ilustrador de libros que había desempeñado durante los dos siglos anteriores. Pero desde el punto de vista temático y artístico, cae en un profundo letargo; de ahí que durante las décadas finales de la centuria anterior y principios del Dieciocho aparezca series de estampas debidas al cosmógrafo veneciano Vincenzo María Coronelli y a los grabadores flamencos Pieter van den Berge y Peter van der A. A., que repiten de forma descarada las vistas de Hoefnagel de Granada⁶⁴. En este sentido, contamos con las ilustraciones de la ya mencionada obra *Les Delices de L'Espagne et du Portugal*⁶⁵, que se convierte en todo un muestrario de estos pla-

⁶¹ Pérez Pineda (1991). La Casa del Almirante de Aragón estaba habitada entonces por una familia relacionada con la Corte, por lo que el pintor pudo haberse hospedado en ella. Según he oído contar en alguna ocasión al profesor Pita Andrade, Gómez-Moreno Martínez solía jactarse de que la vista en cuestión había sido tomada por Velázquez desde el mismísimo jardín de su carmen de la Plaza de San José, en cuya misma ubicación, al parecer había estado situado el taller de Alonso Cano. Por otro lado, el propio Pita Andrade (1978), p.37, lamenta que "si Velázquez volviera hoy a Granada, no podría abarcar sin estorbos el testero de la Catedral" -encerrado por bárbaras construcciones de los años sesenta y setenta de la presente centuria, alguno incluso de firma prestigiosa, como García de Paredes-, "emergiendo vigorosamente en un entorno urbano donde se amalgamaban construcciones musulmanas y cristianas".

⁶² Expo. Dibujo Español (1980), nº 261.

⁶³ Cortés Peña y Vicent (1986), p.28.

⁶⁴ Izquierdo (1991), p.7; Serrera Contreras (1990), p.31.

⁶⁵ *La Ville de Grenade*, copia de la vista de la ciudad desde el Oeste (fig. 7); *Alhambre*, copia de la vista tomada desde el Sacromonte (fig. 10).

gios, a los que, junto a las láminas referidas con anterioridad, hay que añadir una vista de la ciudad, su catedral y la Alhambra desde el Albayzín (fig.17) y otra tomada desde el Camino de la Fuente del Avellano (fig.18). En ambos casos no se trata en esta ocasión de reproducciones de Hoefnagel, pero sí que son fruto de esa decadencia de inventiva en la que se repiten hasta la saciedad modelos estereotipados, en los que aparece “la enorme mole de la Catedral en una exagerada dimensión volumétrica debido a un vicio de perspectiva visual”⁶⁶.

Esta situación se prolongará hasta la aparición de Henry Swinburne, estudioso inglés que recorre España durante 1775 y 1776. Fruto de este viaje nació la obra *Travels Through Spain*⁶⁷, con el “típico libro adjunto de estampas, en gran formato”⁶⁸. A su propia mano debemos el grabado de una vista de Granada desde el Genil⁶⁹, en la que nos ofrece una fantástica panorámica desde el monasterio de los Mártires hasta el monasterio de San Basilio. Contra el cielo se recortan tajantemente tanto la horizontalidad del Palacio de Carlos V y de los volúmenes de la Alcazaba, como la exagerada estilización de las cúpulas y torres de Santo Domingo, del convento del Carmen, de San Antón, de Las Angustias y de San Basilio, que más bien “parecen arrancados de fondos arquitectónicos nórdicos o flamencos”⁷⁰ (fig.19). El centro de la composición lo preside una majestuosa silueta de la catedral, que queda ensalzada al elevar deliberadamente y de forma imaginaria el terreno sobre el que se asienta el templo, creando una especie de promontorio ficticio pero que consigue elevar la línea de asentamiento de la iglesia respecto a otras edificaciones circundantes. Atendiendo al característico estilo de Swinburne, la torre resulta excesivamente esbelta y contrasta con la línea horizontal que marca el largo cuerpo de naves, en el que no es posible distinguir ninguno de los dos cruceros existentes. La cabecera, por su parte, resulta demasiado pequeña con respecto al conjunto de la fábrica, por lo que está exenta de toda su magnificencia y protagonismo, perdido a favor de la citada torre.

⁶⁶ Serrera Contreras (1990), p.33.

⁶⁷ Swinburne (1779).

⁶⁸ Izquierdo (1991), p.35.

⁶⁹ Se trata de una vista tomada aproximadamente desde el lugar en el que en la actualidad se encuentra enclavado el Puente Verde, y repite la misma perspectiva realizada desde el Genil por Hoefnagle, así como en la versión de 1637 que ilustra el *Thesaurus Philo-Politicus*.

⁷⁰ Serrera Contreras (1990), p.61.

Existe otra versión de esta vista, diseño del mismo autor, grabada en este caso por Angus y fechada en Londres en 1794 (fig.20). En ella cobra un mayor protagonismo la escena cotidiana con numerosos personajes en distintas actitudes del primer término, mientras que los diferentes edificios de la ciudad pierden la variedad de detalles y minuciosidad que los enriquecían en el caso anterior. La catedral, por su parte, aunque sigue ocupando un lugar destacado en el centro de la composición, sigue ofreciendo proporciones imaginarias. Los transeptos siguen sin aparecer y, mientras la torre recupera unas proporciones más exactas, es la cabecera la que, en este caso, resulta demasiado alta, representada por medio de un cuerpo cilíndrico cubierto con una media naranja. No en vano Francisco Izquierdo alude a este inconveniente de los colaboradores en los diseños de modificar la esencia, la fuerza y el estilo primigenio de las láminas; como es el caso de Angus, quien como hemos visto no hace otra cosa que anticipar el aire romántico en esta estampa, aportando cierto toque de elegancia⁷¹. El siglo se cierra, finalmente, con una panorámica de la ciudad desde el Noroeste con Sierra Nevada al fondo (fig.21). En ella la catedral ocupa una posición central, ligeramente desplazada hacia la derecha, y se convierte en el elemento más destacado del conjunto urbano junto con la Alhambra y las Torres Bermejas. La torre presenta un detallado acabado de los distintos elementos constructivos y decorativos de su fábrica. La cabecera, la nave central y el transepto, que sobresalen en gran medida por encima de las edificaciones circundantes, presentan, en cambio, unas líneas más descuidadas y redundantes, que se unen a la torre en una perspectiva un tanto errónea y confusa. De hecho, da la impresión de que existe un espacio si construir entre el cuerpo de la iglesia y los pies. Tampoco aparece la fachada, que sería perfectamente visible desde el punto en que ha sido tomada la escena. Esta inexactitud puede deberse bien a esa despreocupación por el rigor documental o por tratarse de una copia o de un dibujo basado en una vista anterior, en la que el templo estuviera aún en proceso de construcción.

Siglo XIX

El siglo XIX está marcado en Granada por la huella del Romanticismo, llegado a través de eruditos y viajeros británicos y centroeuropeos embargados por el gusto por lo exótico y lo oriental, que van a encontrar en la Alhambra y sus monumentos la ple-

⁷¹ Izquierdo (1991), p. 35.

nitud con la que satisfacer su ánimo e inquietudes. A cambio de esta plenitud personal y espiritual, los románticos van a convertir a la ciudad en todo un mito y en un probado centro de peregrinación, como queda patente a través de la valiosísima carga artística y documental que constituyen sus composiciones, tanto escritas como gráficas, en las que quedan plasmadas las maravillas granadinas. En toda esta amalgama romántica, que se prolonga a través de distintas oleadas o generaciones de visitantes, el conjunto catedralicio va a salir, en cambio, sensiblemente mal parado. No hay que olvidar que para entonces, tras la destrucción de la antigua mezquita mayor para la construcción de la iglesia del Sagrario a principios del siglo XVIII, nada queda de orientalismo en este ámbito de la ciudad. Por el contrario, la seo había surgido y se había consolidado como todo un prototipo y paradigma del renacimiento de la arquitectura clásica, la cual tampoco iba a tener cabida en el contexto románticista que junto a lo lejano, lo exótico y lo oriental, aboga por el Gótico como estilo representativo y más adecuado del arte cristiano. No es de extrañar, por tanto, que ante estos parámetros la iglesia mayor de Granada no sólo sea objeto de escasa atención y por tanto de reducidas representaciones a lo largo de la centuria, sino que en ocasiones se la disfraza y reviste de orientalismo, o simplemente se la elimina. Los testimonios escritos resultan, del mismo modo, elocuentes en este sentido, de tal manera que viajeros de la talla de Ford, aún en los prolegómenos de esta corriente cultural, van a menospreciar la arquitectura catedralicia: “La Catedral, que se construyó en el solar de la Gran Mezquita, cuando el estilo gótico estaba pasado de moda. No es por ningún concepto buen edificio, aunque los granadinos la consideran rival de San Pedro. Si tratamos de pasear a su alrededor, nos encontramos con el camino bloqueado por casuchas y callejas⁷². La parte abierta al oeste no se terminó, en tanto que la pesada torre del norte, que reúne los órdenes dórico, jónico y corintio, quedó a falta del piso superior. Su compañera, ni siquiera fue comenzada... Se comenzó el día 15 de marzo de 1529, conforme a los planos de Diego de Siloé, siguiendo el orden corintio, pero sin las proporciones adecuadas en altura y anchura. La bóveda de nervios de las cinco naves se sostiene por pilares compuestos de cuatro columnas corintias, colocadas espal-

⁷² Con esta apreciación de la falta de perspectivas de la catedral, Richard Ford hace un claro y prematuro alegato a la política de liberalización de espacios públicos limítrofes a las grandes catedrales góticas europeas que el neogoticismo llevará a cabo más adelante.

da con espalda sobre pedestales desproporcionados...”⁷³. El templo aparece reflejado en dos de sus dibujos, a lápiz, fechados en septiembre de 1831: *Granada y sus alrededores desde el camino de Sierra Nevada, “mirando al Norte”* (fig.22), y *Granada y la Sierra Nevada desde el Camino de Atarfe* (fig.23)⁷⁴. En ambos casos, la mole catedralicia se vuelve a presentar coronando apenas esbozado caserío, ocupando el centro de la composición en el primer caso y desplazado hacia la derecha en el segundo, por lo que queda menos destacada y más difuminadas sus líneas. En cualquier caso, más que los aspectos arquitectónicos, lo que Ford busca y consigue de forma más contundente en estos dos diseños es la integración de los aspectos urbanísticos con la accidentada orografía y el paisaje de los bordes de la Vega de Granada.

Otro autor que persigue esa integración de la ciudad con el entorno es el francés François Delarne, a quien debemos dos fantásticas vistas aéreas tomadas, respectivamente, desde la Silla del Moro (fig.24) y desde el Norte (fig.25). Fueron impresos en los primeros años del segundo tercio del siglo en los talleres litográficos de M. Aumont, en París, y los originales se conservan en el Archivo Histórico Municipal de Granada. Ambas estampas destacan por el enorme rigor histórico que emanan, por lo que nos ofrecen una visión bastante sugestiva y sumamente realista de lo que sería la ciudad novecentista, acentuado por la oportuna y novedosa aplicación del color. En cuanto a la catedral, siguiendo la tendencia impuesta a partir de esta centuria, y a diferencia de lo que iban arrastrando las representaciones gráficas de la misma desde el siglo XVI, su protagonismo no responde a otro factor que a lo destacado de su propia envergadura sobre el entramado urbano. Incluso en la vista tomada desde el Castillo de Santa Elena, el conjunto catedralicio queda discretamente difuminado por la neblina y los suaves matices de la fresca luz matinal. Un nuevo alarde de conjunción de ciudad y paisaje lo encontramos en un interesante grabado que recoge una muy sugerente panorámica de Granada desde las proximidades de la ermita de San Miguel Alto (fig.26). La considerable elevación del punto de vista hace subir la línea de horizonte, creando un ensoñador ambiente en el que todos los elementos (montañas, vega, vegetación, Albayzín, Alhambra, catedral...) guardan una unidad e igualdad de tratamiento; solamente matizados por los brillos y las sombras de la dorada y fielmente conseguida luz del atardecer granadino, con la que gana en profundidad y belleza la composición.

⁷³ Ford (1955), pp.93-94.

⁷⁴ Ford (1955), pp.154 y 157.

El templo catedralicio gana un cierto protagonismo en una ilustración del *Spanish Pictures Drawn with pen and pencil by the Rev. Samuel Manning*, que contiene una nueva vista de Granada, esta vez desde la parte superior de la Cuesta de Gomérez, en torno al actual Paseo Central de la Alameda de la Alhambra (fig.27)⁷⁵. El paisaje vuelve a ser la figura principal. Entre la frondosa vegetación de la vaguada del primer término y la cuidadosamente definida Vega y la Sierra de Tejada del fondo, se inserta un fragmento de la ciudad presidido por la mole de la catedral, cuya cabecera muestra todo su esplendor gracias a la altura del punto desde la que ha sido tomada. Sin embargo, si nos acercamos al tratamiento otorgado a la catedral, apreciamos una vez más el recurso de los rasgos estereotipados en lugar de un fiel y detallado reflejo de sus elementos, que se colocan de forma casi yuxtapuesta, a modo de tacos de madera superpuestos. Este tratamiento no es exclusivo de esta iglesia, sino que se hace extensible al resto de edificaciones a un nivel individualizado, aunque se consiga ese fin de integración de lo urbano y lo rural en la visión de conjunto. Desde las inmediaciones de este mismo lugar está tomada una panorámica debida al español Pedro Pérez de Castro, y litografiada por J. J. Martínez a mediados del siglo XIX (fig.28). El cimborrio vuelve a recobrar cierta preponderancia en el centro de la composición, pero para ello sus cubiertas son revestidas de cierto gusto orientalizante, adaptándose a los gustos del Romanticismo.

Finalmente, contamos con dos últimos ejemplos de estampas románticas en las que el desaire hacia la catedral de Granada es llevado hasta tal término que ésta llega a desaparecer prácticamente del fondo urbano. En 1837, en lo que Serrera considera como “una de las más fieles representaciones del trayecto de entrada de nuestro río [Darro] en la ciudad de todo el siglo XIX”⁷⁶, Girault de Pangrey plasma el vergel que suponía el Valle de Valparaíso, con una escena costumbrista en primer plano, así como una cuidada perspectiva de la Alhambra y del Albayzín, que se difumina en lontananza (fig.29). La catedral, por su parte, resulta difícil de distinguir, ya que se reduce a unos confusos trazos para su cúpula, que se esconde detrás del tajo de San Pedro. Con posterioridad, los Hermanos Godoni diseñan una última vista de la Alhambra desde el Sacromonte, que sirve en realidad como pretexto y fondo para una escena costumbrista con dos personajes

⁷⁵ Samuel Mannig, *Spanish Pictures Drawn with Pen and Pencil*, The Religious Traet Society, London.

⁷⁶ Serrera Contreras (1990), p.33.

ataviados a la manera de la época⁷⁷. A los pies de la colina roja se amontonan difuminadas construcciones, coronadas por una esquemática referencia a la seo granadina, conseguida a través de la combinación de un simple un prisma y un cilindro para evocar, respectivamente, su torre y su minimizada capilla mayor (fig.30). No en vano, a finales de siglo, continúan los escritos despectivos de la catedral. En 1885, Francisco Pi y Margall la define como un “monumento no tan poético [como San Jerónimo] pero más vasto y de mejores formas...”. Destaca su “opulencia”; a la vez que la falta de “gusto” y de “corrección de estilo...”. Para él “la fachada principal revela falta de gusto, de inteligencia y de corazón en el que la concibió y la levantó de sus cimientos”. Y opina, en definitiva, que se trata de “una enorme masa de piedra que nada significa, una triste confusión de líneas que no enlaza pensamiento alguno, una mala página llena de pretensiones ridículas en que el autor ha creído poder suplir la falta de ideas con la brillantez y pompa del lenguaje”⁷⁸.

Cuando la centuria está llegando a su fin, la catedral de Granada se asoma también tímidamente a una *Calle de Granada*, en la obra de José María Rodríguez-Acosta. Se trata de un óleo sobre soporte desconocido realizado entorno a 1894, por lo que responde a la etapa de aprendizaje del artista, “de pintura clara y luminosa, de aire libre y paisaje”⁷⁹, resuelta “en manchas ligeras y abocetadas según el estilo que, por aquellos años, había divulgado en la ciudad, entre otros, el pintor Guzmán”⁸⁰. Se trata, en este caso, de una composición de paisaje urbano ambientado en un espacio viario granadino, que probablemente coincida con los alrededores de la calle de las Arremangadas, sobre cuyos tejados del fondo parece que quiere asomarse curiosa la girola de la catedral.

CONCLUSIONES

A la hora de establecer un balance de todo lo visto podemos decir, a grandes rasgos, que las referencias literarias y gráficas de

⁷⁷ No podemos finalizar este breve repaso por las estampas con vistas de Granada del siglo XIX sin hacer referencia a esos protagonistas anónimos que, en las más diversas actitudes, han presidido los primeros planos de todas y cada una de las panorámicas de la ciudad de esta época. La inclusión de escenas costumbristas en las vistas de ciudades viene siendo una práctica habitual desde el siglo XVI, pero que se convierte en algo casi habitual a partir del Diecinueve. Francisco Izquierdo lo considera como un pretexto para humanizar las estampas y “calentar el interés del que observa la lámina ante el hieratismo arquitectónico o la complejidad de las decoraciones”. Izquierdo (1991), p. 8.

⁷⁸ Pi y Margall (1885/1981), pp.566-568.

⁷⁹ Orozco Díaz (1968/1992), p.326.

⁸⁰ Revilla Uceda (1992), nº 34.

la catedral de Granada van a contemplar una fortuna crítica prácticamente paralela. Fortuna en la que pueden establecerse dos grandes etapas que tienen su punto de inflexión a finales del siglo XVIII. La primera se corresponde con los procesos de concepción, proyección y construcción del templo, desde el primer tercio del siglo XVI, inserto dentro del contexto cultural humanista y renacentista del reinado de Carlos V, hasta el Neoclasicismo Dieciochesco. Después de atravesar el denso peso que en la ciudad, de forma particular, y en toda España va a dejar el Contrarreformismo Barroco. A lo largo de estas tres centurias existe un criterio común de admiración y exaltación del conjunto monumental analizado, como queda patente en los numerosos escritos surgidos en este período, y entre los que hemos destacado las contundentes y significativas palabras de Felipe II, del arquitecto Francisco del Castillo y de Bermúdez de Pedraza. En el campo de su representación gráfica, la cabecera y la torre de la catedral ocupan siempre un lugar destacado en las vistas generales o parciales de la ciudad. Así mismo, constituye el tema central en dos ocasiones, durante el siglo XVII, a saber: el grabado de Francisco Heylan, de la *Sección de la Capilla Mayor*, y el dibujo de Velázquez.

La segunda etapa de la consideración gráfica e historiográfica del templo, ceñida al marco cronológico del siglo XIX, está imbuida por los prejuicios y perjuicios de los que fue objeto el clasicismo, como fruto de los aires del romanticismo europeo, llegados a España a través de las sucesivas oleadas de viajeros. En este contexto la catedral, paradigma arquitectónico del renacimiento español, es sometida a un proceso de degradación, que se traduce en su revestimiento de exotismo u ocultación sobre la plancha y el papel; y en la proliferación de referencias escritas despectivas sobre su estilo y arquitectura. Finalmente hemos podido constatar también una excepción unánime en cuanto a la positiva consideración de la maestría de la capilla mayor⁸¹ y, sobre todo, de la osadía y alarde técnico de su arco toral, criterio que sí se mantiene perenne desde el Quinientos hasta el Siglo XIX⁸².

⁸¹ Así lo encontramos en los textos de los españoles Giménez-Serrano (1846/1981) p.193: "*Lo más suntuoso de este edificio es la Capilla Mayor*". Richard Ford (1955), pp.93-94, por su parte, recoge: "El extremo oriental de la edificación es de forma circular. El altar mayor se encuentra aislado y resaltado por un marco arquitectónico. El *admirable cimborrio* se eleva a 220 pies". La es nuestra.

⁸² Bermúdez de Pedraza (1609), fol. 39, lo describe como "tan maravilloso, y con tanto ingenio fabricado, que no lo alcanzó arquitecto antiguo ni moderno, parece a la vista que se inclina, y el edificio viene abajo, siendo la más firme obra que en el hay, y esto causa la grandeza de lo acabado, guardando el orden circular, y el gran peso que sustenta...". Richard Ford (1995), p. 95, nos hace reparar en su nobleza y en su gran altura: "Obsérvese el noble arco que abre al coro con 190 pies de

En definitiva, esperamos haber contribuido de alguna forma a esa faceta casi olvidada del aspecto externo de la catedral granadina, si bien no a través de todas las vistas existentes de la misma, sí mediante una selección representativa del conjunto. Y es que la iglesia mayor de Granada está presente en numerosos cuadros, grabados y dibujos, tanto como tema central -en el menor de los casos- como formando parte del paisaje urbano, destacando sobre el abigarrado entramado edilicio. También la hemos podido contemplar coronando el valle del Darro cuando las panorámicas están dedicadas al único monumento de la ciudad que le gana en referencias literarias y gráficas y en difusión universal: La Alhambra, con la que parece que quiere competir en altura y prescancia⁸³.

OBRAS CITADAS

Angulo Íñiguez (1937)

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "La pintura en Granada y Sevilla hacia 1500". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XIII, 1937, pp.85-90.

Antequera García (1973)

ANTEQUERA GARCÍA, Marino: "Pintores Granadinos I". *Temas de Nuestra Andalucía*, 20, Granada, Caja de Ahorros, 1973.

Bermúdez de Pedraza (1608)

BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco: *Antigüedades y excelencias de Granada*. Madrid, Luis Sánchez, 1608.

Bernales Ballesteros (1990)

BERNALES BALLESTEROS, Jorge Juan: "Las ciudades de Andalucía Oriental", en PAREJA LÓPEZ, Enrique (coord.), *Historia del Arte en Andalucía, VI. Arquitectura y Urbanismo*. Sevilla, Gever, 1990.

Braun (1572)

BRAUN, George: *Civitates Orbis Terrarum*. Amberes, 1572.

Calvo Castellón (1982)

CALVO CASTELLÓN, Antonio: *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca*

altura". Giménez-Serrano (1846/1981), p.193, sublima la percepción óptica del arco afirmando que "produce un efecto mágico". Pi y Margall (1885/1981), pp.566-567, por su parte, señala: "Atrevimiento artístico no lo hay en esta catedral sino en la cimbra abocinada que sirve de arco de triunfo al presbiterio". Una única excepción a este respecto la hemos encontrado en el criterio de Karl Justi, de finales del siglo XIX, recogido por Rosenthal (1990), p.175, en el que define el arco total como "horrible e inorgánico".

⁸³ Fotografías tomadas por el autor de las diferentes fuentes especificadas en cada uno de los casos.

andaluza. Granada, Diputación Provincial, Departamento de Historia del Arte, 1982.

Cortés Peña y Vicent (1986)
CORTÉS PEÑA, Antonio Luis y VICENT, Bernard: *Historia de Granada. La época Moderna, siglos XVI, XVII y XVIII*. T.III, Granada, Don Quijote, 1986.

Expo. Velázquez (1960)
EXPOSICIÓN: *Velázquez y lo velazqueño. Catálogo de la exposición homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III Centenario de su muerte, 1660-1960*. (2ª ed. corr.), Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1960.

Expo. Granada (1962)
EXPOSICIÓN: *Granada, la ciudad y su paisaje*. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1962.

Expo. Dibujo Español (1980)
EXPOSICIÓN: *El dibujo español de los Siglos de Oro*. Madrid, 1980.

Expo. Vandelvira (1992)
EXPOSICIÓN: *La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*. Jaén, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1992.

Expo. Dibujo Sevillano (1995)
EXPOSICIÓN: *Tres Siglos de Dibujo Sevillano*. (texto, Alfonso E. Pérez Sánchez), Sevilla, Focus, 1995.

Ford (1955)
FORD, Richard: *Richard Ford. Granada. Escritos con dibujos inéditos del autor*. (trad. y no-

tas de Alfonso Gámir Sandoval), Granada, Patronato de la Alhambra, 1955.

Galera Andreu (1992a)
GALERA ANDREU, Pedro: "La cabecera de la Catedral de Granada y la imagen del Templo de Jerusalén". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXIII, 1992, pp.107-117.

Galera Andreu (1992b)
La imagen romántica de La Alhambra. Granada, Patronato de La Alhambra, 1992.

Gallego y Burín (1961)
GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Madrid, Fundación Rodríguez-Acosta, 1961.

García Mercadal (1952)
GARCÍA MERCADAL, José (ed.): *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid, Aguilar, 1952.

Giménez-Serrano (1846/1981)
GIMÉNEZ-SERRANO, José: *Manual del artista y del viajero en Granada*. 2ª ed., J. A. Linares, Granada, 1846 (ed. facs. Don Quijote, Granada, 1981).

Gómez-Moreno (1892/1994)
GÓMEZ-MORENO Manuel: *Guía de Granada*. Granada, Imprenta de Indalecio Ventura, 1892 (ed. facsímil, Granada, Instituto Gómez-Moreno de la

Fundación Rodríguez-Acosta, Universidad de Granada, 1994), 2 tomos.

Gómez-Moreno (1941)
Las Águilas del Renacimiento. Madrid, 1941.

Gómez-Moreno Martínez (1900)
GÓMEZ-MORENO MARTÍ-NEZ, Manuel: "El arte de grabar en España". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV, 1900.

Henríquez de Jorquera (1934/1987)
HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco: *Anales de Granada. Descripción del Reino y Ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646*. 2 vols., (ed. facs. de 1934), Granada, Universidad de Granada, 1987.

Izquierdo (1982)
Apografía y plagio en el grabado de tema granadino (siglo XVI al XIX). Getafe, Junta de Andalucía, 1982.

Izquierdo (1991)
IZQUIERDO, Francisco: *La Granada de David Roberts*. Granada, Caja General de Ahorros, 1991.

Kagan (1986)
KAGAN, Richard: *Ciudades del*

Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde. Madrid, El Viso, 1986.

Madoz (1845-1850/1987)
MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Granada. Madrid, Ámbito, 1987 (ed. facsímil de la de 1845-1850).

Mannig
MANNIG, Samuel: *Spanish Pictures Drawn with Pen and Pencil*, The Religious Traet Society, London.

Marías (1989)
MARÍAS, Fernando: *El Largo Siglo XVI*. Madrid, Taurus, 1989.

Martínez Medina (1989)
MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier: *Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca. Estudio iconológico*. Granada, Universidad de Granada, Facultad de Teología, 1989.

Medina (1548/1944)
MEDINA, Pedro de: "Libro de Grandezas y cosas memorables de España", Sevilla, 1548, en GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (ed. y prólg.): *Obras de Pedro de Medina*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.

Moreno Garrido (1976)

MORENO GARRIDO, Antonio: "El grabado en Granada durante el siglo XVII, I. La Calcografía". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIII, 1976, pp.26-28.

Moreno Mendoza (1993)

MORENO MENDOZA, Arsenio: *Úbeda Renacentista*. Madrid, 1993.

Münzer (1495/1987)

MÜNZER, Jerónimo: *Viaje por España y Portugal: Reino de Granada*. (CAMACHO EVANGELISTA, Fermín, prólg.), Tat. Granada, 1987.

Navagero (1524-1526/1952)

NAVAGERO, Antonio: "Viaje por España", *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. (ed. José García Mercadal), Madrid, Aguilar, 1952.

Orozco Díaz (1968/1992)

OROZCO DÍAZ, Emilio: "El pintor granadino José María Rodríguez-Acosta". 1968, en REVILLA UCEDA, Miguel Ángel: *José María Rodríguez-Acosta, 1878-1941*. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1992.

Orozco Díaz (1993)

El pintor Fray Juan Sánchez-Cotán. Granada, Universidad, Diputación, 1993.

Orozco Pardo (1985)

OROZCO PARDO, José Luis: *Christianópolis: urbanismo y Contrarreforma en la Granada del Seiscientos*. Granada, 1985.

Pareja López (1990)

PAREJA LÓPEZ, Enrique

(coord.): *Historia del Arte en Andalucía, VI. Arquitectura y Urbanismo*. Sevilla, Gever, 1990.

Pi y Margall (1885/1981)

PI Y MARGALL, Francisco: *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Granada, Jaén, Málaga y Almería*. Barcelona, Dimiel Cortezo, 1885 (ed. Facsímil, Granada, Don Quijote, 1981).

Pérez Pineda (1991)

PÉREZ PINEDA, Antonio: *La Huella de Velázquez en la ciudad de Granada. Discurso de apertura del Curso Académico 1991-1992*. Universidad de Granada, 1991.

Pita Andrade (1964)

PITA ANDRADE, José Manuel: *Guía del Museo del Sacro Monte*. Granada, 1964.

Pita Andrade (1978)

Capilla Real y Catedral de Granada. León, Everest, 1978.

Revilla Uceda (1992)

REVILLA UCEDA, Miguel Ángel: *José María Rodríguez-Acosta, 1878-1941*. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1992.

Rosenthal (1990)

ROSENTHAL, Earl E.: *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento Español*. Granada, Universidad, Diputación Provincial, 1990.

Serrera (1992)

SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: *Ut Pictura, Architectura*. La arquitectura en la pintura del Renacimiento en Anda-

lucía", en catálogo EXPOSICIÓN: *La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*. Jaén, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1992.

Serrera Contreras (1990)

SERRERA CONTRERAS, Ra-

món María: *El Darro y la Granada Romántica*. Granada, Caja General de Arrojos, 1990.

Swinburne (1779)

SWINBURNE, Henry: *Travels Thruh Spain in the Years 1775 and 1776*. Londres, 1779.



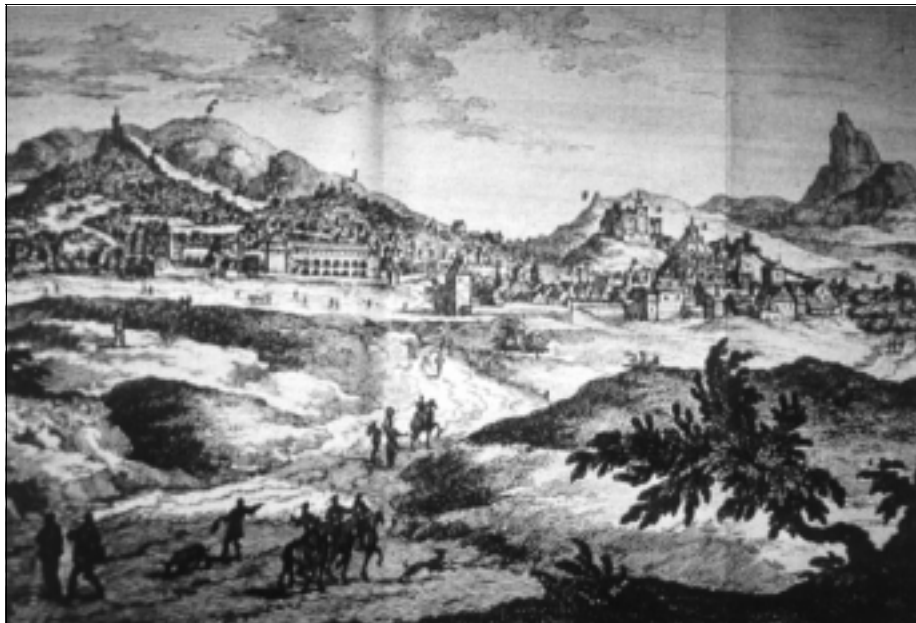
1. *Virgen de Granada*. Óleo sobre tabla. Anónimo flamenco, c.1500. Colección Mateu, Barcelona.



2. *Granata*. Vista de Granada. Xilografía. Fernando Andrés, c.1550.



3. *Granada*. Vista de Granada desde el Oeste. Detalle. Grabado. George Hoefnagel. 1563.



4. *La Ville de Grenade*. Vista parcial de Granada. Grabado. Principios del siglo XVIII en *Les Delices de L'Espagne et du Portugal*, T. III.



5. *Amoenissimus castris granatensis, vulgo ALHAMBRE dicti, ab Oriente prospectus*. Vista de Granada desde el Sacromonte. Grabado. George Hoefnagel. 1564. Detalle.



6. Bobheit thüt ihr selbst den größten, Shaven. Granata, in Hispania. Vista de Granada desde el Sacromonte. Litografía, c. 1637.



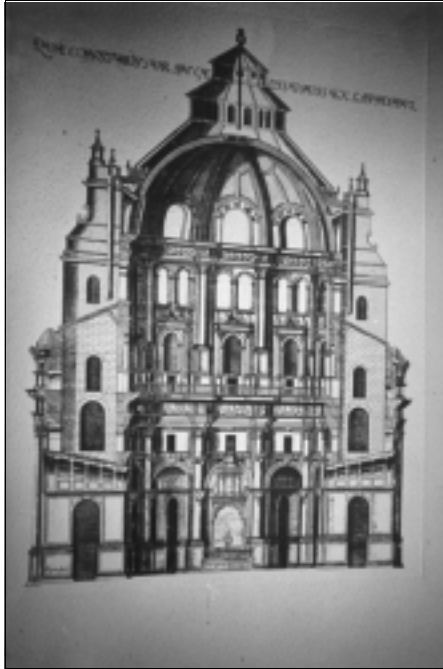
7. Granata. Vista de Granada desde el Sur. Grabado. George Hoefnagel. 1565



8. *Nulla potestas nisi a Deo. Granata in Hispania*. Vista de Granada desde el Sur con Felipe II en primer plano. Grabado. Versión del grabado que ilustra el *Tractatus Philopoliticus*, de Daniel Meisner (1623). c.1665.



9. *Plataforma de Vico*. Talla dulce. Diseño: Ambrosio de Vico. c.1590; grabado: Francisco Heylan. 1613-1624.



10. *Sección de la Capilla Mayor de la Catedral de Granda.* Talla Diseño: Ambrosio de Vico. c.1590; grabado: Francisco Heylan. c.1624



11. *Cuatro milagros atribuidos a los Santos Sacromontinos.* Talla dulce. Diseño: Girolamo Lucente; grabado: Francisco Heylan. c.1624



12. *Cristo crucificado con la Magdalena arrodillada a los pies de la Cruz, al fondo la ciudad de Granada.* Detalle. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Colección particular. Granada.



13. *Escena de la Vida de San Ildefonso.* Tabla. Juan García de Corrales. Primer tercio del siglo XVII. Retablo de San Ildefonso. Iglesia Parroquial de San Ildefonso. Granada. Bibliografía: Gómez-Moreno (1892/1994), T.I, p.338.



14. *Jesús Nazareno con la Cruz a cuestras.* Óleo sobre lienzo. Iglesia Parroquial de Santa Ana. Granada.



15. *Matanza de los Inocentes.* Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santiago. Granada.



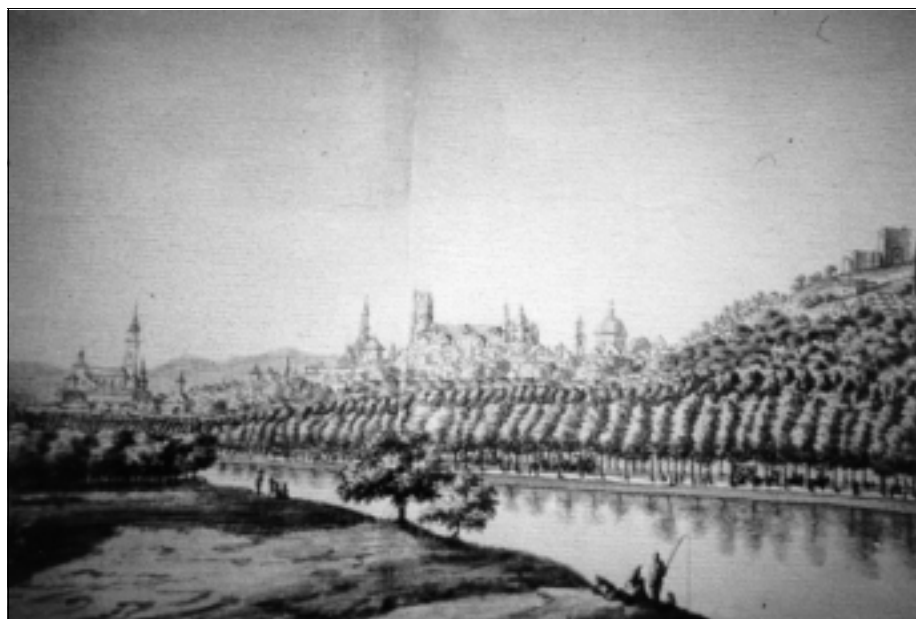
16. *Vista de la Catedral de Granada*. Dibujo. Diego de Silva Velázquez. 1649. Biblioteca Nacional. Madrid.



17. *Grenade*. Vista de Granada desde el Albayzín. Grabado, en *Les Delices de L'Espagne et du Portugal*. T.III. Principios del siglo XVIII.



18. *Alhambra*. Vista de La Alhambra desde el camino de la Fuente del Avellano. Grabado, en *Les Delices de L'Espagne et du Portugal*, T.III. Principios del siglo XVIII.



19. *Vista parcial de Granada y La Alhambra desde el Puente Verde*. Grabado. Henry Swinburne.1775.



20. *Vista parcial de Granada y La Alhambra desde el Puente Verde.* Grabado. 2,60 x 650 mm. Diseño: Henry Swinburne; grabado: Angus, c.1775.



21. *Profil de la Villa de Grenade capital du Royavme de Grenade en Espagne.* Detalle. Grabado. Copia de finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII.



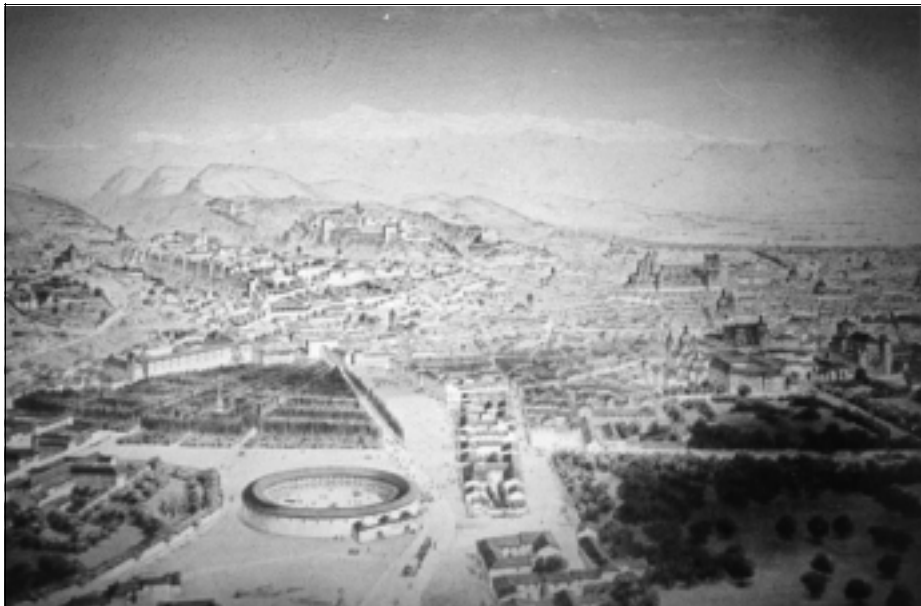
22. *Granada y sus alrededores desde el Camino de Sierra Nevada.* Dibujo. Richard Ford. 1831.



23. *Granada y la Sierra Nevada desde el Camino de Atarfe.* Dibujo. Richard Ford. 1831.



24. *Granada. Vista desde encima del Generalife.* Litografía. François Delarue. c.1836



25. *Granada y Sierra Nevada.* Litografía. François Delarue. c.1836.



26. *View of Granada.* Vista de Granada desde la Ermita de San Miguel Alto. Grabado. Siglo XIX.



27. *Vista de Granada desde la Cuesta de Gómez.* Litografía de dibujo a pluma, en Samuel Manning: *Spanich Pictures Drawn with Pen and Pencil.* The Religious Traet Society, London. Detalle.



28. *Vista general de La Alhambra.* Regalo a los suscriptores al Periódico *El Mundo Pintoresco*. Litografía. Dibujo: P. Pérez de Castro; Litografía: J.J. Martínez, siglo XIX. Detalle.



29. *Chemin de la Fontaine d'Avellano.* Litografía. Girault de Pangrey, Madrid, 1837.



30. *Vista de la Alhambra desde los nogales del Monte Sacro. Reyno de Granada.* Litografía. Diseño: Hnos. Godoni; Litografía: Habert, París, siglo XIX.