

## LOS SAGRARIOS DE LAS CATEDRALES DE GRANADA Y MEJICO: UN MODELO COMUN

Encarnación Isla Mingorance

La existencia de elementos clasicistas en plantas y estructuras de edificios hispánicos es un hecho constatado ya en la primera mitad del siglo XVIII no exento de interés artístico, pero también exponente de una época invadida por el exhuberante barroco, búsqueda de lo claro frente a lo confuso, lo lineal frente a lo pictórico.

Circunstancias históricas e historicistas avalan, por un lado la presencia de la planta central "de cinco cúpulas" en el Sagrario de la Catedral de Méjico obra de Lorenzo Rcoéríguez; por otro, el trasiego de tratados arquitectónicos desde la Península hasta Nueva España concretados anteriormente en monumentos italianos y españoles, ilustradores de mentes o determinantes de formas en otros casos. Es el caso de Vitruvio, Alberti, Serlio y el no menos conocido Fray Lorenzo de S. Nicolás, posterior en el tiempo, español y postridentino.

En el ápice barroco a que llegan las obras granadinas durante los reinados de Felipe V y Fernando VI, manifestado en la Sacristía de la Cartuja y la Basílica de S. Juan de Dios por citar las obras más representativas del tiempo, sorprende la claridad de líneas arquitectónicas, el clasicismo en planta y alzado del Sagrario de la Catedral, obra que se muestra a caballo entre el barroco y el nuevo enfoque académico, "incierto" en su estilo como la época histórica en que nace, quizás por mera coincidencia inversa de los cambios político y artístico. De manera evidente, el absolutismo político de la primera mitad del siglo XVIII corre parejas con la aplicación

legalista de reglas arquitectónicas efectuada en la segunda parte de siglo, predominio del intelecto sobre la fantasía imperante en los primeros cincuenta años.

Ambas tendencias, barroca y clasicista, acaso partan y ciertamente confluyen en el arquitecto responsable de la obra del Sagrario granadino a partir de 1705. De esta forma, Francisco Hurtado Izquierdo, autor del proyecto, y José de Bada, realizador del mismo, vinculados respectivamente a la Cartuja del Paular y trascoro catedralicio de Granada, a la planta y alzado del Sagrario, ejemplifican la genialidad causante del cambio estilístico en Granada a partir de su obra común, concretado en la obra del Sagrario. Lo demostrarían también los escasos discípulos hasta ahora conocidos del maestro Bada, su hijo, Antonio José, formado en la Academia de S. Fernando de Madrid siguiendo la indicación paterna<sup>1</sup>, y Bartolomé Peláez, lucentino, arquitecto en ejercicio en 1771<sup>2</sup>.

Ampliando la apreciación clasicista de lo granadino hasta Nueva España, el paralelismo teórico y formal de los sagrarios catedralicios granadino y mejicano resulta evidente a través de los estudios sobre monumentos americanos realizados por los Sres. Angulo Iñiguez y Marco Dorta, pero además ambos templos concretizan la teoría de Bellori dentro del primer barroco al sacralizar la idea, la razón y la verdad en relación con el aprecio de lo antiguo; lo romano y sus órdenes como la escuela granadina de Cano había afirmado reiteradamente en los retablos del maestro.

Qué cosa sea la antigüedad de estas obras artísticas del XVIII, o dicho de otro modo, qué elementos griegos o latinos "renacen" en la obra de Bada y en la de Lorenzo Rodríguez es cuestión cuya respuesta tuvo amplia resonancia en Cennini, Winckelmann y Wölflin entre otros defensores de la corriente romanista contrapuesta a la bizantina o helénica. Por el contrario Ghiberti afirmaba que Giotto y sus discípulos eran "tan sabios como los griegos". De aquí se deduce que, dentro de la línea despreciativa de las directrices medievales y goticistas, "propias de gentes bárbaras", existe paralela-

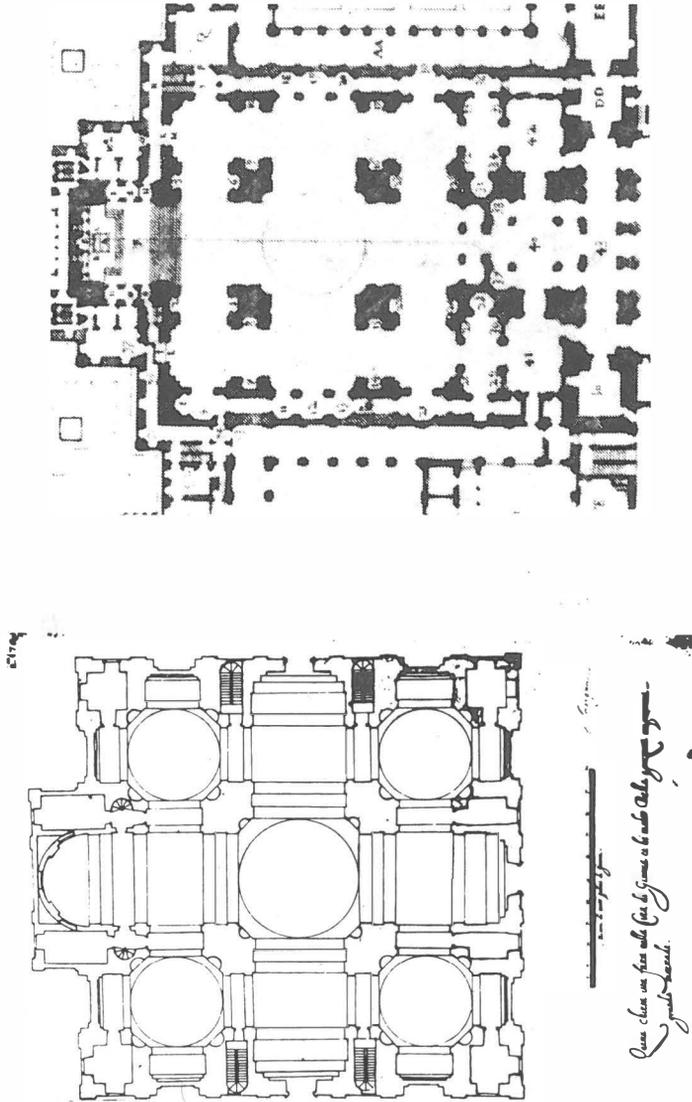


Fig. 2.- Planta de la Iglesia de El Escorial

Fig. 1.- Planta de Sta. Maria de Carignano en Génova

mente ya un retorno al clasicismo por otra parte notable en el lenguaje artístico del propio Ghiberti. En este clima y con posterioridad cronológica, Alberti en el prólogo del "Tratado de la Pintura", alaba y acoge gozosamente el renacer del mundo clásico, identificado por igual con Grecia y Roma, y es significativo que el escrito estuviera dirigido al arquitecto Brunelleschi<sup>3</sup>. De hecho ambos, Alberti y Brunelleschi, utilizan la proporción numérica, éste en el Espíritu Santo y en San Lorenzo, obras por otro lado relacionadas con el plan basilical romano, aquel en Santa María Novella, cuya fachada es exponente del ritmo albertiano como el templo de Malatesta significa la trasposición al renacimiento de logros romanos de carácter profano ajeno a la religiosidad tradicionalmente inspiradora de semejantes construcciones. La portada del Sagrario granadino tiene también proporción dupla entre la calle central y las dos laterales, un ritmo de dos por uno en sentido horizontal, ritmo que no se estabiliza en el interior, forzosamente más dilatado que la portada propiamente dicha, pero sí regular en el largo por el ancho de la planta apenas modificado en beneficio de la cúpula. La proporcionalidad del alzado es tan significativa que ya en el siglo XVIII pudo establecerse una vinculación con S. Pedro de Roma.

El hecho artístico del sagrario granadino es exponente del matrimonio entre la planta de los martyria bizantinos de espíritu oriental y el orden corintio romano y occidental con cubiertas de aristas y vaídas entorno al espacio cupuliforme, pero el aspecto planimétrico de la base es bramantesco, presente en España y Granada no sólo a través de tratados, cuestión perfectamente documentada en este caso<sup>4</sup>, sino por medio de un eslabón intermedio realizado en Carrignano (Génova) y se llama Santa María de la Asunción. La estructura externa del templo genovés es semejante a las correspondientes granadina y mejicana, un cuadrado perfecto rematado por línea continua en España, mixta en Méjico de acuerdo con las características locales, con ábside apenas sobresaliente y rectilíneo en Génova.

Los estudios y comunicaciones sobre la figura artística de Galeazzo Alessi en el Congreso de Génova de 1974 como autor de Santa María

de la Asunción, han testimoniado la derivación de Bramante según Kubler, de Sangallo el Joven según Thoenes. Parece en todo caso más clara la hipótesis de Kubler por la realización paralela en un solo período constructivo, de pilares centrales y arcos torales lo mismo en Santa María de Carignano que en la iglesia de los Santos Celso y Juliano, construída por Bramante. El resto de ambas edificaciones, quedó a merced de aparejadores singularmente los templetos de los ángulos. De esta forma, la identidad de plantas y modos constructivos parece repercutir en una vinculación artística más clara que la más hipotética relación Sangallo-Alessi (Fig. 1).

En la misma línea, Santa María de la Asunción parece encarnar el modelo de iglesia italiana más parecido al Sagrario de Granada, pero además hay constancia documental y artística de la trayectoria de la planta de Alessi desde Génova al Escorial y ya en España de Granada a Méjico. El biógrafo de Vignola, Danti, menciona el nombre del Barón de Montivano, embajador de Felipe II con la misión de "buscar dibujos de los mejores arquitectos" para el Escorial. De hecho llegaron a España hasta veintidos diseños de plantas cuando todavía Juan de Herrera no se había hecho cargo de las obras como arquitecto. Entre los dibujos recogidos en Italia pudo estar la colaboración de Alessi, quien parece no pudo venir personalmente a España, circunstancia opinable por otra parte entre los historiadores de arte que, como Peter Murray, piensa que la presencia de Alessi fue efectiva en el Escorial<sup>5</sup>. De hecho, el parecido de ambas obras, la realizada por Herrera en España y por Alessi en Génova es grande en lo que se refiere a cabecera no absidal como era el proyecto primitivo de Santa María de la Asunción después modificado. Que Herrera elaborara un proyecto basado o inspirado en dibujos italianos mediante selección y consulta no haría sino potenciar su genio mediante la experiencia valorativa de lo más apropiado para la gran obra de que es autor indiscutible. La contribución extranjera no vendría sino a enriquecer la exquisitez artística del monumento español ideado y realizado por españoles, inmerso en las circunstancias históricas y geográficas del reinado de Felipe II y la Meseta Castellana<sup>6</sup> (fig. 2).

Si la tesis de Kubler puede resultar válida y a ella se añaden las relaciones ciertas entre la corte de Felipe V y Granada, constatadas documentalmente por la presencia de operarios de Madrid en la ciudad andaluza, y la admiración que el Tabernáculo del Escorial suscitaba en José de Bada hasta el punto de intentar realizarlo en la Catedral de Málaga aunque sin éxito por circunstancias ajenas a su arte, se puede seguir el itinerario de la planta de Alessi, que además clarificaría por qué el Cabildo malagueño decide encargarse de ciertas esculturas para las portadas de su Catedral en la ciudad de Génova<sup>7</sup>.

En cuanto se refiere al espacio interno de los dos Sagrarios, se traduce en formas interpenetradas, cuya altura guarda expresa relación con la luz, siempre decreciente a partir del centro geométrico del edificio, abovedado en Méjico sobre tambor octogonal, cupulado sobre anillo continuo en Granada. Todo, como es lógico, en relación con los pilares respectivos más vinculados a Italia los de Granada por ser corintios con columnas adosadas del mismo orden, helenístico y romano (figs. 3 y 4). Por lo que toca al elemento central abovedado o cupulado, puede existir una motivación simbólica claramente expresada en los sermonarios del siglo XVIII, tan densos en imágenes y símiles arquitectónicos. Si por una parte la contrarreforma "produjo" un tipo de iglesia, tipo ejemplificado en el Jesús, apto para la predicación donde se combinaban las plantas central y basilical, no es menos cierto que en estas iglesias se mantiene el tipo central en la cabecera como manifestación de la "forma perfecta" y además se recargan de elementos decorativos, palaciegos, según los símiles templarios de Palacio Real, Castillo, Tabernáculo, contenidos en los libros de sermones, por otra parte la abundancia de vanos en las zonas altas corrobora el símil lumínico de la Jerusalén celestial, siempre en relación con la cúpula y la planta central, según Wittkower. En contraposición, la zona más oculta del Sagrario granadino, la cripta auténtica fortaleza de piedra, es ciega como corresponde al lugar de los muertos, la oscura tierra que recibe el trigo que ha de germinar en dirección a la luz.

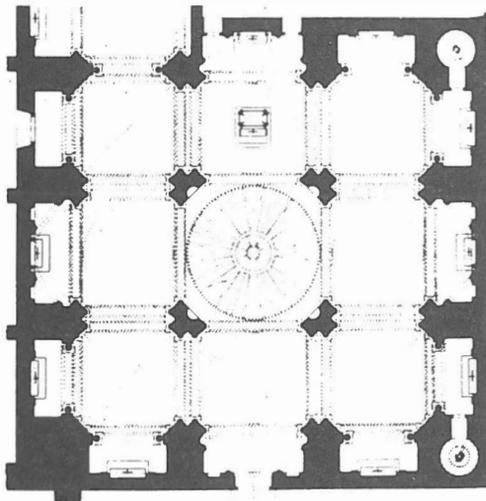


Fig. 3.- Planta del Sagrario de Granada

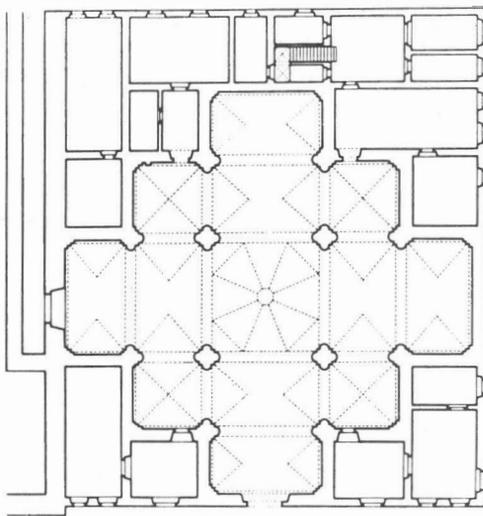


Fig. 4.- Planta del Sagrario de Méjico

Pocas noticias hay sobre Lorenzo Rodríguez, autor del Sagrario de Méjico, accitano de nacimiento. Si es de Guadix, como declara en su exámen de arquitecto, hijo del maestro mayor de las obras del obispado, pudo trabajar a las órdenes de Vicente Acero que estuvo en aquella localidad hasta 1718 dirigiendo las obras catedralicias antes de marcharse a la Cartuja del Paular donde permaneció como religioso por espacio de dos años<sup>8</sup>. Acaso el cambio de maestro y el consiguiente reajuste de operarios a las órdenes de Cayón provocara el desplazamiento de algunos a Granada, donde estaba a punto de concluirse la torre del Colegio jesuítico, obra que provocó admiración con su cúpula pétreo de paños poligonales, única al parecer en la región. En su interior pueden apreciarse firmas de obreros con los apellidos Rodríguez y Rojo, éste último frecuente entre los operarios de Guadix.

Si este argumento no basta para documentar la presencia de Lorenzo Rodríguez en Granada, sería suficiente señalar que, tanto Acero como Cayón, son artistas pertenecientes al círculo de Hurtado Izquierdo, de quien Acero fue Aparejador antes de trasladarse a Guadix, y conocedores profundos de cuanto se planeaba y ejecutaba en Granada.

De todo ello deducimos tres consecuencias relativas al Sagrario de Granada y como derivación al de Méjico. Son por una parte la presencia del espíritu clásico fundamentalmente romano, en la concepción general de la obra y en elementos estructurales parcialmente diversos en la forma respectiva, por otro la vinculación de la planta de Bramante con la obra de Galeazzo Alessi en Génova a fines del siglo XVI, sobre todo en interiores. El modelo genovés pudo ser tras pasado a España con motivo de las obras escurialenses y desde allí pasaría a Granada y derivaría a Méjico. Una última consecuencia es la relación de ambas obras con la oratoria sagrada del XVIII, prueba de que todavía lo clásico seguía inspirando a los predicadores y éstos se servían de símiles que seguían teniendo un valor de símbolo para el fiel, como valores metafísicos independientes de la esfera del conocimiento, válidos sin caducidad desde el momento que habían sido adoptados como tales.

## LOS SAGRARIOS DE LAS CATEDRALES DE GRANADA Y MEJICO

### NOTAS

1. Isla Mingorance, E.: "José de Bada, arquitecto andaluz (1691-1755)", pág. 49.
2. Archivo Protocolos Granada: "Viedma", 1771, fols. 116-147. Prueba de limpieza de sangre.
3. Blunt, A.: "Rinascimento", E.U.A., vol. XI, col. 391-397.
4. Archivo Catedral de Granada, Leg<sup>o</sup>. 88, pieza 3.
5. "Arquitectura del Renacimiento", pág. 145.
6. "Atti del convegno internazionale di studi", págs. 599-603 y 319-325.
7. Archivo Catedral de Málaga: "Actas capitulares", libro 43, fol. 358.
8. Asenjo Sedano, C.: "Guadix, guía histórico y artística", págs. 168 y ss.