

EL ARQUITECTO JOSE GRANADOS DE LA BARRERA

RENE TAYLOR

Lo que hoy en día pasa por ser la historia de la arquitectura granadina en la segunda mitad del siglo XVII se reduce en gran parte a un cúmulo de errores y desaciertos, que se han ido perpetuando a través del tiempo hasta alcanzar fuerza de dogma. El patriotismo local ha contribuido de tal manera a enaltecer la personalidad de Alonso Cano que casi nadie más cuenta. Cano lo ha sido todo y lo sigue siendo. El resultado es que arquitectos de valía han sido ignorados o menospreciados y sus obras atribuidas al ubicuo Racionero¹ La figura de José Granados de la Barrera nos ofrece un típico caso de lo referido. Gallego y Burín le menciona en su libro sobre el barroco granadino, pero sólo con respecto a la construcción de la fachada de la catedral (fig. 1)². Lo demás lo silencia. Granados, sin embargo, lejos de ser un mero imitador de Cano sin personalidad propia, contribuyó poderosamente al desarrollo de la arquitectura andaluza, y en concreto de la granadina.

A pesar de su importancia, hay que confesar que hasta ahora sabemos relativamente poco acerca de este arquitecto. Desconocemos el lugar y la fecha, tanto de su nacimiento como de su muerte. Tampoco tenemos datos sobre su formación. En 1665 era vecino de Cabra, lugar conocido por sus canteras de piedra jaspe, y maestro mayor del Duque de Sesa y Baena. Así se nombra en el primer documento que sobre él tenemos. Se trata de una escritura notarial, fechada en 21 de mayo de aquel año, en la que se obligaba a construir la escalera de las casas principales del Conde de la Puebla de los Infantes, situadas en Córdoba en la Placeta de la Trinidad³. Este edificio parece ser el que hoy alberga la Escuela de Artes y Oficios. Desgraciadamente ha sufrido modificaciones de tal envergadura que la escalera, si Granados efectivamente llegó a construirla, ya no retiene nada de su carácter original. Es lástima que desapareciera porque nos hubiera permitido saber como era su estilo antes de trasladarse de Córdoba a Granada, y entrar en la órbita de Cano.

Se presentó en Granada en noviembre del año siguiente para opositar en contra de Eufasio López de Rojas a la maestría de la catedral. A ambos maestros se le requirió entre otras cosas hacer un proyecto para la fachada⁴. La elección recayó en Rojas, pero éste renunció en los primeros días de 1667 por haber aceptado en el Interin de la catedral de Jaén⁵. El cabildo inmediatamente organizó nuevas oposiciones, pero esta vez los examinadores declararon la plaza desierta⁶. Fue entonces que los capitulares el 4 de mayo de 1667 decidieron aceptar un proyecto de fachada hecho por Alonso Cano y nombrarle maestro mayor, pero murió a los cuatro meses⁷. A continuación ofrecieron la plaza a Gaspar de la Peña, que había trabajado en la catedral unos pocos años antes, pero éste se negó a volver⁸. Al final en desesperación acordaron que Gra-

nados fuera aparejador mayor durante un año, a título de prueba, para que se diera principio a la fachada ⁹. El año siguiente, como resultado de un informe favorable sobre la marcha de la construcción, emitido por Bartolomé Sombigo el Joven, Granados fue nombrado maestro mayor de la catedral con 400 ducados anuales de salario ¹⁰.

El arquitecto siguió desempeñando el cargo hasta su muerte. La mayor parte de la fachada fue levantada en el curso de los dieciseis años de su regencia ¹¹. En 1670 se tuvo que suspender la obra por falta de fondos, en cuya fecha se hallaba a la altura de los capiteles del cuerpo inferior ¹². Antes de su muerte había llegado, según todos los indicios, a los arranques de los arcos laterales. No se terminó hasta la última década del siglo, cuando Melchor de Aguirre era maestro mayor de la catedral ¹³.

Granados comenzó a construir la fachada cuando el renombre y la influencia de Cano estaban en su apogeo. La iglesia de las monjas de El Angel Custodio, terminada en 1661 ¹⁴ con rico revestimiento interior, demostraba o aparentaba demostrar sus singulares dotes de arquitecto. Luego en 1667 había asumido la maestría de la catedral con el cometido de llevar adelante todo la obra. Sin embargo, en el pasado había surgido ciertas dudas en cuanto a su capacidad técnica. Sabemos, por ejemplo, que estando la iglesia de El Angel casi terminada, "manifestó flaqueza uno de los arcos de la cap.^a mayor, y no se halló en Granada quien admitiese corregirlo. Vino Fernando de Oviedo, mtro. mr. de fábricas de la ciudad de Sevilla y él lo remedió" ¹⁵. Parece bastante extraño que ni el arquitecto que proyectó el edificio, es decir Alonso Cano, ni el perito constructor, Juan Luis Ortega ¹⁶, se aventuraran a enmendar el yerro y se tuviera que recurrir a un maestro venido de fuera. Hasta ahora ningún historiador de arte ha llamado la atención sobre este hecho probablemente para no marchitar la imagen de Cano como una especie de Miguel Angel granadino. Pero queda evidente que los acontecimientos terminaron por dar la razón a Juan Gómez de Mora, que en 1643 se había negado a recomendar a Cano para llenar la vacante de maestro mayor de la catedral de Toledo alegando que era más decorador que cortista ¹⁷.

Al proyectar su fachada Cano se vió obligado a retener la forma de una gran arco triunfal romano, ideada en un principio por Diego Siloe, puesto que ya existían los cimientos echados en el siglo XVI e incluso parte del basamento, y tuvo que aprovecharlos. No obstante, el Racionero logró crear una obra completamente contemporánea y personal. Ya dieciocho años atrás había causado sensación el arco del triunfo que los mercaderes madrileños le encargaron con motivo de la solemne entrada de la reina Mariana de Austria en la capital. Según Lázaro Díez del Valle era "obra de tan nuevo usar de los miembros y proporciones de la arquitectura que admiró a todos los demás artífices, porque se apartó de la manera que hasta estos tiempos habían seguido los de la antigüedad" ¹⁸. No sería aventurado pensar que Cano incorporó en la traza de la fachada granadina algunas de las novedades estilísticas que tanto había dado que hablar en 1649.

Wethey, que al parecer no captó el sentido del español, ha pretendido que las palabras de Díez del Valle fueron meras vaguedades hiperbólicas ¹⁹. Creemos, por el contrario que el autor quiso señalar una de las características esenciales del estilo arquitectónico tardío de Cano. Esta característica fue lo que se podría definir como la "desvalorización" de los órdenes clásicos, es decir el progresivo abandono

por parte del artista de las formas y proporciones de la arquitectura clásica, consideradas hasta entonces como canónicas e inmutables de acuerdo con la doctrina de Vitruvio. Y los tratadistas del Renacimiento. No cabe duda que esta desvalorización es lo que más llama la atención en la fachada granadina.

El resultado es sumamente original, tanto en el concepto total como en los pormenores. En esta obra Cano se apartó totalmente de la norma corriente para fachadas de iglesia. No tuvo precedentes inmediatos ni inspiró imitaciones posteriores. Tanto en las formas como en los detalles es altamente heterodoxo. Los vanos son de vertiginosa altura en relación con su anchura. Los órdenes clásicos propiamente dichos apenas aparecen. La fachada en su totalidad está articulada por medio de salientes machones forrados de pseudopilastras. Estas son fajeadas en lugar de ser lisas o estriadas. También carecen de capiteles. Alargados listones flanquean los soportes principales. La integridad del entablamento se rompe de manera que la cornisa se desprende del friso y arquitrabe para convertirse en una especie de plataforma suspendida en el espacio ²⁰.

En esta obra Cano utilizó casi todos los constituyentes del estilo geométrico vigente en Madrid, tales como alargados listones, paneles salientes y rehundidos, óculos, placas y pinjantes, si bien logró dotarlos de mayor complejidad y animación. Pero aquí el propósito primordial de estos elementos no es el de aliviar la monotonía de extensas áreas de muro plano, como ocurre en muchas fachadas madrileñas de aquel tiempo, sino el de reforzar las líneas de una composición organizada en profundidad. Al mismo tiempo, a pesar del fuerte claroscuro creado por la alternancia de poderosos macizos y cavernosos vanos, esta fachada produce la impresión de una gigantesca escenografía más bien que de una auténtica obra de arquitectura. Acentúa esta impresión la escasa relación que mantiene con el resto del exterior.

En sus obras interiores Cano, a diferencia de muchos de sus contemporáneos madrileños, no rehuyó la ornamentación de tipo figurativo. Al contrario, exploró las posibilidades de emplear los dos tipos en combinación. Nunca permitió que el austero gusto de la capital truncara su inclinación por los motivos naturales. Sus obras y proyectos incorporan angelitos, guirnaldas de flores, frutas, urnas y veneras en profusión. No utilizó mucho el acanto; sintió preferencia por una carnosa y envuelta formación de aspecto vegetal, que se ha designado con el nombre de "hoja canesca" precisamente por sus asociaciones con el estilo de Cano. Sin embargo, no parece que en realidad fuera una formación vegetal, ni siquiera estilizada. Su origen hay que buscarlo en las cartelas y adornos del llamado "estilo auricular" (fig. 2) de los manieristas tedescos. Versiones sencillas de este motivo ya habían aparecido en las obras de ciertos artistas sevillanos como Herrera el Viejo y Francisco Pacheco, pero fue Cano quien más contribuyó a popularizarlo. Al mismo tiempo hay que subrayar que existe una notable diferencia entre las cartelas y decoraciones pertenecientes a sus obras auténticas, en las que prevalece una línea suave y errabúndea (fig. 3), y las que figuran en la fachada de la catedral (fig. 4). En ésta última obra el resultado es mucho más ceñido y encapullado, lo que pone en duda su origen canesco ²¹.

Cabe preguntar en este punto con qué fidelidad se interpretó la traza de Cano. ¿Figuraban en ella el mezuquino ático y los pínaculos, o es toda esta coronación apócrifa?

Las carnosas cartelas, los colgantes, montones de frutas y demás motivos setecentistas son de clara procedencia canesca, pero ¿figuraron en el proyecto original de 1667 o fueron añadidos por los que ejecutaron la obra?

Siempre se ha supuesto que estos elementos fueran auténticos; ni Wethey, ni Kubler ni Gallego y Burfín los han puesto en duda ²². Sin embargo, existen sobrados motivos para sentirse escépticos. En cuanto al ático y los pináculos no hay lugar a dudas; las Actas Capitulares revelan que son un invento de Melchor de Aguirre. En 1692 éste, que estaba a punto de cerrar los tres arcos de la fachada, pidió permiso al cabildo para añadir la terminación horizontal existente. Dio como razón que sin ella el remate quedaría circular, imperfecto y menos fuerte, cosa manifiestamente contraria a la verdad ²³. Pero lo extraño del caso es que no hizo la menor alusión al proyecto de Cano; se refirió exclusivamente a "un diseño y rregla" hecho por Granados ²⁴. Es de sospechar que éste fue un subterfugio adoptado por Aguirre para salirse con las suyas. Con toda probabilidad el dibujo de Granados reflejaba fielmente la solución original del Racionero ²⁵. Aguirre se abstuvo de mencionar el proyecto de este último, que todavía se conservaba ²⁶, por temor a que uno o varios de los canónigos se opusieran a modificarlo ²⁷. Sea éste como fuera, parece quedar evidente que se modificó el diseño primitivo en un aspecto sustancial.

Donde Granados posiblemente pudo haber introducido novedades fue en la ornamentación. En primer término muchos de los aludidos motivos setecentistas no están muy bien integrados en el conjunto, sobre todo en el segundo cuerpo. Los alargados colgantes y, todavía más, las guirnaldas del ancho tramo central parecen como si se hubieran introducido arbitrariamente sin excesiva referencia a la estructura. Esto es un fallo que no era de esperarse de una figura de la talla de Cano. Es de observar también que esta decoración está mayormente concentrada en la mitad superior de la fachada, es decir en la parte que se contruyó última. En sus proyectos auténticos, por el contrario, Cano suele distribuir éstos y semejantes más o menos por igual.

En general la falta de coordinación entre ornato y estructura es atribuible a la mediocridad del proyectista. Pero en otros casos procede de haberse añadido una decoración a construcciones que fueron concebidas para no tenerla. Esto solía ocurrir sobre todo en obras que tardaban mucho tiempo en llevarse a cabo, especialmente en esta época. Conforme se fue imponiendo la moda por el ornato, clientes ávidos de figurar a todo trance en la vanguardia artística insistieron en que se prodigarán múltiples adornos a sus edificios sin preocuparse demasiado por si fueran apropiados o no al carácter de la estructura.

Es de sospechar que algo parecido pudo haber ocurrido en este caso. Granados, por iniciativa propia o a instancias de los capitulares que integraban la Junta de Obras de la catedral, dió el primer paso. Más, como era de esperar, esta tendencia, una vez establecida resultó difícil de controlar. Con el tiempo el entusiasmo por la ornamentación se fue acentuando, lo que explicaría porque estos adornos son más proódigos en la zona superior del frontispicio.

Que este proceso de enriquecimiento se inició durante la maestría de Granados lo sabemos gracias, una vez más, a las Actas Capitulares. Las alusiones a estos adornos o "caprichos" se limitan a dos, ambas relativamente breves. Revelan que a fines

de 1667, transcurridos diez largos años desde que se inició su construcción, la fachada todavía carecía de toda ornamentación de esta índole, aunque ya se habían asentado algunas piedras para recibirla ²⁸. Después de ventilar la cuestión de estos adornos, los capitulares decidieron que primero se pregonara la ejecución de los "caprichos" que hacían falta, y que luego tuvieran una reunión "para reconocer los artifices en el dibujo y labor..." ²⁹ Esta última frase parece dar a entender que en aquella fecha los referidos "caprichos" ni siquiera se habían proyectado. Incluso es posible que en este caso Granados sintiera cierta aversión a delinearlos él. Esto se comprende, ya que sin ellos la fachada ganaría mucho en empaque y monumentalidad. Todos estos agregados, y todavía más los del siglo XVIII, lejos de realzar el efecto del conjunto, sólo sirven para empequeñecerlo. Esto queda evidente al comparar la fachada en su estado actual (fig. 1) con un alzado (fig. 14), en el que se ha intentado llegar a una visión del conjunto más de acuerdo con el concepto original de Cano. A Nuestro criterio éste limitó la decoración escultórica al tondo ³⁰ sobre la puerta central y posiblemente a los alargados paños sobre las puertas laterales también ³¹. No cabe duda que remató el conjunto o con estatuas de bulto o con pináculos, jarrones u algún otro motivo análogo, ya que claramente los requiere, pero no sabemos como fueron.

Es significativo que la adyacente torre de San Miguel, que figuraba en el proyecto de Cano y que Granados terminó en 1677, sólo incorpora unos pinjantes de recortado perfil (fig. 1) ³². No ostenta "caprichos" de ningún tipo. Tampoco parece haberlos empleado en otros casos. El conocido dibujo suyo de una fuente adosada a un muro, hecho con destino a alguna de las propiedades de la corona, carece por completo de tales "caprichos" ³³. Es así a pesar de tratarse de una obra esencialmente decorativa, en la que hubieran podido figurar sin parecer fuera de lugar. Sin embargo, la superficie mural se ve animada exclusivamente por paneles salientes.

Tampoco encontramos la menor alusión literaria al empleo por parte del artista de semejantes motivos en sus exteriores. Lázaro Díez del Valle, al mencionar el referido arco de triunfo costeadado por los mercaderes madrileños, se refiere exclusivamente a la novedad de sus miembros y proporciones; no menciona ningún elemento decorativo como cartelas, guirnaldas, etc., lo que hace sospechar que no las tuviera. Lo mismo ocurre con la descripción del exterior de la iglesia de El Angel Custodio. Se hace alusión al pórtico de marmol pardo. En lo alto había una efigie del Angel de la Guarda, Flanqueada por dos óculos. El único elemento decorativo consistía en dos escudos sostenidos por angelitos; no se hace mención de nada más. En vista de lo expuesto, hay razones para creer que Cano nunca consideró que este tipo de agregado fuera apropiado para uso exterior. De ser así, habría que reconocer la primacía de Granados en exteriorizar este tipo de decoración en Granada.

Granados, a la vez que arquitecto, fue proyectista de obras de carácter menor. Para la catedral, por ejemplo, proyectó en 1675 las repisas que sustentan las efigies orantes de los Reyes Católicos, hechas por Pedro de Mena ³⁴. Más interesante es el pequeño edículo o tabernáculo de la iglesia de los Trinitarios de Gracia (fig. 6) ³⁵, que hoy en día sirve de marco para un camarín de factura moderna. Realizado en mármoles policromáticos, incorpora columnas salomónicas, que con toda probabilidad fueron las primeras que se hicieron de piedra en Granada. Flanquean la caja de la estructura, la cual sobresale conforme a la manera cordobesa. El arco de la apertura no es de medio punto sino de forma rebajada en consonancia con la curva del frontón.

Llama también la atención el hecho de que en esta obra el autor prescindiera completamente de toda ornamentación de tipo vegetal y figurativo. Se limitó exclusivamente a motivos geométricos. El enlace con Cano queda evidente, pero el efecto total es de mayor monumentalidad y pesantez.

En 1680, como resultado del famoso terremoto de aquel año ³⁶, se cuarteó la cabecera de la iglesia parroquial de Cabra y se hundió la torre de campanas ³⁷. Vino Granados y proyectó un nuevo presbiterio y crucero. La construcción de estos elementos, iniciada en 1682, corrió principalmente a cargo del maestro de albañilería Baltasar Pérez Capote. Al mismo tiempo Melchor de Aguirre se obligó a ejecutar un nuevo retablo de jaspes (fig. 7), trazado igualmente por Granados, en sustitución del antiguo de madera que también había quedado maltratado. Una vez terminado el retablo, Baltasar Pérez se encargó de asentarlos, pero debido a la endeblez de la cimentación del testero en el que iba empotrado, no sólo se comenzaron a hundir el muro y el retablo sino que se quebraron los arcos torales del crucero. En este trance se acudió nuevamente a Granados, quien dispuso entre otras cosas que para afianzar toda esta parte de la estructura se contruyera a espaldas de la capilla mayor una nueva torre de campanas y sacristía. Una vez más Granados suministró los planos y Baltasar Pérez se comprometió a ejecutarlos. Iniciada en 1685 la torre no quedó terminada hasta 1724 ³⁸.

La huella de Granados se percibe claramente en el presbiterio, en el crucero con su cúpula cegada y en la capilla dedicada en la actualidad al Sagrado Corazón. Pero lo interesante aquí es el retablo ejecutado en mármoles de la región (fig. 7). En enlace con el estilo de Cano queda evidente. Se observa en la cornisa suspendida y en el empleo de pinjantes realizados con golpes de hojarasca. Por otra parte encontramos toques ajenos al estilo del Racionero. La presencia de columnas dispares en un mismo cuerpo de la composición no tiene precedentes en la obra de Cano. Así las dos interiores, labradas en marmol rojo, son de aspecto ortodoxo; las exteriores, por el contrario, lucen fustes negros que parecen como ligeramente despellejados. Los tipos de capitel también son algo distintos. El remate, tan parecido al del tabernáculo de los Trinitarios de Gracias (fig. 6), se aleja del estilo canesco. Pero lo que principalmente distingue estas obras de las de Cano es la impresión de monumentalidad y fuerza, lograda en este caso por medio de recursos como las pesadas impostas que coronan las columnas interiores.

Estas mismas características, propias de arquitecto y constructor, las encontramos en su obra más importante: la iglesia del convento del Santísimo Corpues Christi de Agustinas Recoletas, hoy parroquia de Santa María Magdalena. En 1671 la comunidad se mudó de la Calle de la Carcel, cerca de la catedral, a su morada actual en la Calle de Gracia. La edificación de la iglesia se debió principalmente a la generosidad de D. Lucas de Aguilar y Rebolledo, adinerado indiano, cuya sobrina, la Madre Antonia de Jesús, fue priora del convento hasta su muerte en 1699. El hermano de ésta, D. José de Aguilar, y un bienhechor llamado Fernando Marín también hicieron cuantiosas aportaciones ³⁹. A principios de 1677 las monjas lograron entrar en posesión de una amplia casa contigua al existente edificio conventual, que fue demolida casi en seguida ⁴⁰. Se comenzaron a abrir los cimientos del nuevo edificio el 26 de abril de este mismo año ⁴¹. La primera piedra se colocó el día 8 de mayo ⁴². La dedicación del

templo tuvo lugar el 9 de junio de 1686⁴³, aunque parece que todavía quedaba bastante por hacer⁴⁴.

El archivo conventual no conserva los papeles tocantes a la obra puesto que el gasto corría por cuenta de D. Lucas y él administraba los caudales. No obstante hay varias referencias a la marcha de la construcción en el historial del convento y los libros de cuentas. Por estas fuentes sabemos que los arcos torales se cerraron en 1680⁴⁵, que la madera para las cubiertas se compró a principios de 1681⁴⁶ y que en el mes de julio de ese mismo año se colocaron la cruz y la veleta sobre la capilla mayor⁴⁷. Por otra parte, apenas hay referencia por estos años a la decoración arquitectónica, sólo a la adquisición de pinturas, esculturas y objetos de culto.

La supuesta intervención de Alonso Cano en el proyecto de esta iglesia se ha erigido casi en artículo de fe. Sin embargo, carece de todo fundamento. En primer lugar, como hemos visto, las monjas no llegaron a disponer del solar hasta principios de 1677. Por tanto parece sumamente inverosímil que Cano, antes de morir en 1667, se hubiera dedicado a proyectar una iglesia sin saber la forma y dimensiones del sitio que ocuparía. Es más, la comunidad ni siquiera se había trasladado a este lugar. En cuanto al otro argumento generalmente aducido para respaldar la teoría de su origen canesco, a saber que la obra fue dirigida por Juan Luis Ortega, constructor de El Angel Custodio, aquí tropezamos con objeciones todavía más patentes. Ortega no pudo haber intervenido en la edificación de este templo por la sencilla razón, que cuando se comenzó a levantar, ya había muerto⁴⁸. Tampoco hay la menos justificación para atribuirle la traza, ya que éste siempre figura como perito constructor y nunca como proyectista.

Todo este enredo procede de un error por parte de D. Manuel Gómez-Moreno González. Al redactar su famosa Gufa de Granada de 1892 confundió las dos iglesias del Santísimo Corpus Christi⁴⁹. Juan Luis Ortega intervino no en la que ahora nos concierne sino en la del Hospital del mismo nombre⁵⁰. Es la que hoy en día suelen llamar "Los Hospitalicos". Gállego y Burín ya sospechó que había alguna incompatibilidad en las fechas al tratar de la iglesia de las Angustias en su libro sobre el barroco granadino⁵¹, pero no se aventuró a contradecir tan prestigiosa figura como la de D. Manuel Gómez-Moreno padre.

Las referencias a José Granados, en cambio, aunque parcas, son explícitas. Aparecen en las cuentas del convento entre las partidas de data correspondientes a los años 1681-1682 y son típicas de aquellas pequeñas pero delicadas atenciones que las monjas suelen tributar a los que las sirven. Se limitan a dos, que reproducimos textualmente: "Henero de 1681 - Zinquenta R^s q̄ costo Dorar un portalico, del nacimiento de Xpto Sor N^{ro} para el m^o Mayor de la obra D. Joseph de Granados..." "Agosto de 1682 - Treinta R^s de una poca de seda p^a unas zintas q se dieron a D. Joseph de Granados M^o de la obra..."⁵²

No cabe duda que Granados no sólo llevó la dirección de la obra sino que la había proyectado también. Las analogías estilísticas con otras de sus obras son demasiado evidentes para admitir otra cosa.

La iglesia de las monjas marca la introducción en la arquitectura granadina del tipo

de iglesia cripto-colateral con un portico a los pies, que era corriente en Madrid (figs. 8 y 9). Como ha señalado Kubler, el modelo fue la iglesia del Colegio Imperial de los Jesuitas en la capital, proyectada por el hermano Pedro Sánchez en 1622 y terminado por el hermano Francisco Bautista⁵³. Sin embargo, dista mucho de ser una mera imitación servil.

Tanto por fuera como por dentro la iglesia está articulada en toda su extensión por pilastras. Esto es poco frecuente en la región granadina. Aquí no se buscaba tanto la correspondencia entre las dos partes del edificio, con el fin de lograr una completa integración, como el contraste entre ellas, característica que se ha achacado a la persistencia de influencias islámicas. Encontramos como norma que los exteriores, animados a lo sumo por una portada, son extremadamente sobrios. Se reserva todo el énfasis para el interior, que a veces es de deslumbrante riqueza. La iglesia contemporánea de la Virgen de las Angustias es de este tipo. Es de sospechar que también lo fuera la de El Angel Custodio, que casi siempre se menciona en relación con la que nos ocupa por el solo hecho de que también lucía un rico revestimiento interior. Sin embargo, aparte de este rasgo que tenían en común, dudamos que la relación fuese tan estrecha como se ha pretendido. En la iglesia de Cano, la entrada principal también era porticada, pero no estaba situada a los pies de la fábrica sino en uno de los lados⁵⁴. Correspondiente a ésta, en el lado opuesto, había otra puerta secundaria. Encontramos esta misma disposición en la iglesia de la Virgen de la Victoria, en Málaga⁵⁵, cuyo anónimo arquitecto posiblemente tuviera conocimiento de la de El Angel Custodio.

La planta de la iglesia de Granados consiste en una sucesión de tramos o cruñas, alternativamente anchos y estrechos, que desembocan en un crucero cupulado, seguido a su vez de una cabecera de forma rectangular. El tramo inicial corresponde a un amplio nartex portificado. Este elemento está flanqueado por dos torres cuadradas exactamente como en el aludido templo madrileño, que con toda seguridad el arquitecto conoció de primera mano.

No creemos que sea necesario analizar el exterior de este edificio, ya que ha sido ampliamente comentado por otros⁵⁶. Nos limitaremos a señalar que el estilo de Granados se reconoce en varias partes, pero sobre todo en la fachada (fig. 10). La monumentalidad de sus formas y el vigor de los salientes se ven anunciados en el tabernáculo de los Padres de Gracia (fig. 6) y en el retablo de Cabra (fig. 7). El empleo del arco rebajado en las dos entradas secundarias y en la parte central de la cornisa tiene su precedente en las mismas obras. Las tres cartelas (fig. 5) del pórtico son indudablemente suyas. Tienen un fuerte parecido a algunas de la fachada de la catedral (fig. 4) y la del retablo de Cabra (fig. 7), si bien resultan menos apretadas que estas últimas.

En la nave, como ha notado Kubler, el arquitecto reprodujo el arco triunfal de la fachada (fig. 11 y fig. 8). La repetición dentro del edificio de motivos que aparecen fuera sirve para lograr la integración total del conjunto. Pero en este caso la alternancia de tramos y huecos de tamaño desigual crea al mismo tiempo un notable efecto rítmico. Desgraciadamente en la actualidad este efecto queda en gran parte viciado por la intrusión de la inútil tribuna a los pies del templo que se construyó algunos años atrás. En aquel mismo tiempo se llevó a cabo la desdichada pintura simulando

diversos mármoles y se dieron los numerosos toques de purpurina que tanto afean el alzado.

En el crucero los cuatro machones que sustentan la cúpula quedan marcadamente achaflanados. Pilastras, o mejor dicho pseudo-pilastras, refuerzan las líneas de los ángulos. Una insólita novedad aparece en las pechinas: la incorporación en ellas de un óculo calado, coronado por una arista de escarpado perfil (fig. 12).

Se ha ponderado mucho la razón por la presencia de óculos en este punto. Kubler ha señalado su papel paradójico, puesto que no parecen tener justificación. Sin embargo, no creemos que se trate de un elemento introducido aquí por mero capricho. Granados, en contraste con su seguidor Aguirre, no parece haber sido muy dado a la fantasía. Por tanto hay que admitir la posibilidad de que se proyectaron con un fin concreto. Este sería, a nuestro parecer, el de iluminar una cúpula distinta a la actual.

Es de sospechar que en un principio Granados proyectase una cúpula más baja, probablemente semi-esférica, sin luces pero coronada de una linterna. Cúpulas de este tipo son bastante corrientes en Granada. Luego, quizás por considerar que desentonaba con la magnificencia del resto del templo, se decidió darle su forma actual, reduciendo a inutilidad los referidos óculos.

Que hubo algún cambio parece quedar corroborado por la documentación. En las cuentas conventuales de 1686 se hace referencia a pagos por ciertas pinturas, dentro de sus correspondientes guarniciones, que estaban colocadas en el interior de la media naranja. Estas pinturas fueron ejecutadas por un tal Pedro Tomás, que también hizo las santas agustinas que todavía subsisten en las pechinas (fig. 12)⁵⁷. Pero en contraste con estas últimas, las obras que realizó para la cúpula han desaparecido totalmente. No queda aquí el menor vestigio de decoración pictórica. Es posible que se intercalaron los óculos en las pechinas con el propósito de iluminar los cuadros de Tomás, que posteriormente se suprimieron al variarse la cúpula.

Tampoco parece probable que la cubierta actual de la cúpula fuera la que se ideó en un principio. Sabemos por las cuentas de fábrica de la catedral que el cabildo autorizó la venta al convento del Corpus Christi de varios quintales de enchapadura de plomo, que no se necesitaban⁵⁸. Es de suponer que esta transacción se efectuaría con la intervención de Granados, que dirigía las obras de ambas entidades. Además, en 1691 las monjas tuvieron que comprar plomo y clavos para reparar la linterna debido a que recalaba agua⁵⁹. Otras reparaciones tuvieron lugar en el curso de los años 1705, 1709 y 1718, algunas de bastante envergadura⁶⁰. Todo ésto parece indicar que originalmente la cúpula entera estaba revestida de plomo de acuerdo con las recomendaciones de Fray Lorenzo de San Nicolás en el segundo tomo de su *Arte y Uso de Arquitectura*⁶¹. Esta solución concordaría con el acusado madrileñismo del conjunto. Pero por desgracia esta índole de cúpula, por apropiada que fuera en Madrid y sus cercanías, no resistía el clima de otras partes más calurosas del país, señaladamente el de Andalucía. Como es sabido, el plomo absorbe con facilidad los rayos solares. Debido a esto se producía en las cúpulas con este tipo de revestimiento una concentración de temperaturas muy altas dentro de un espacio relativamente reducido, lo que reseca el armazón de madera hasta dejarlo casi carbonizado. Mientras tanto, con el tiempo, el forro de plomo se deterioraba y se tornaba poroso, permitiendo que

la lluvia filtrara en el interior. La acción conjunta del calor y el agua terminaba paulatinamente con la estructura entera.⁶² En la actualidad la cúpula de esta iglesia no es del tipo encamonado sino que está cubierta de tejas.

La ornamentación del interior de la iglesia, ejecutada en yeso, se caracteriza por el empleo de golpes de follaje sobrepuestos a las placas y los pinjantes del estilo geométrico. Por su estilo debe ser de hacia 1680 a 1690, o sea distanciada unos cinco lustros de la de El Angel Custodio. Con toda probabilidad se debe a las gubias del tallista José Matías Sánchez. En 1686 éste había ejecutado las guarniciones de las desaparecidas pinturas de Pedro Tomás, que estaban en la media naranja⁶³, y en 1691 hizo el hermoso cancel a los pies del templo⁶⁴. A él también se deben las yeserías del interior de "Los Hospitalicos", realizadas por esos mismos años⁶⁵, en las que aparecen varios de los motivos que vemos aquí, como los roleos y festones de las pechinas. Estos motivos son ajenos a todo lo que hasta ahora conocemos de Granados. Además, algunas de las cartelas ostentan un grado de complicación que tampoco hallamos en él. Es de suponer que las trazas del arquitecto incluyeron varios "caprichos" de estilo canesco, pero que el ejecutante se encargó de aumentarlos en número, volumen y exuberancia.

El progresivo deterioro de la situación política y económica de España en las últimas décadas del siglo XVII inevitablemente repercutió en la catedral de Granada. Debido a la escasez de fondos, el cabildo se vió obligado con creciente frecuencia a atenuar el ritmo de las obras o a pararlas del todo. No cabe duda que al principio Granados pudo llevarlas, tanto por dentro del edificio como por la parte de afuera, con cierta continuidad, pero a partir de 1675 debió sufrir no pocas frustraciones debido a la incertidumbre e inseguridad que prevalecían. En 1677, a la muerte de Juan Luis Ortega, obtuvo el cargo de veedor del arzobispado⁶⁶. Esta circunstancia fue bastante mal recibida por los capitulares. Temieron que, en deferencia al prelado, tendrían a cada rato que conceder permiso al arquitecto para permitirle cumplir con las obligaciones de su nuevo cargo, en perjuicio de la catedral. Apenas es necesario decir que eso fue precisamente lo que ocurrió. Además, como hemos visto, intervino en obras incluso fuera de la provincia. Con el tiempo sus ausencias se hicieron más frecuentes y prolongadas, rebasando en mucho los días de permiso que le fueron concedidos. Bajo las circunstancias no es de sorprender que las relaciones entre el cabildo y su arquitecto se fueran enfriando. Se trató de frenar sus andanzas fuera de Granada reteniéndole el salario los días que estuviera ausente sin licencia, pero al final el cabildo cedió y se lo pagaba "reconociendo...quan necessario es para el gobierno de esta obra"⁶⁷.

En septiembre de 1681 Granados solicitó al cabildo un mes de permiso para cobrar ciertos dineros que se le debían en Cabra e Iznajar⁶⁸. Tres meses más tarde proyectó la cúpula ovalada que había de cubrir la bóveda del trascoro⁶⁹, pero debido a la crisis económica sólo se llegó a construir el anillo⁷⁰. En abril del año siguiente el cabildo le rebajó el salario en 100 ducados en vista de que no tenía apenas nada que hacer⁷¹. En octubre obtuvo licencia de nuevo para "ir a Cabra y otros lugares".⁷² Esta vez, resentido quizás por la disminución que había sufrido en sus ingresos, se marchó para no volver a trabajar más en la catedral de Granada. Sería entonces que se desplazó a Sevilla para proyectar el alzado de la Colegiata de El Salvador (fig. 13)⁷³. En mayo de 1683 el cabildo le rebajó el salario a la mitad por haberse ausentado más

de cuatro meses ⁷⁴ y a principios del año siguiente se lo quitaron del todo ⁷⁵. Incluso se habló de declarar vacante la plaza de maestro mayor ⁷⁶.

En febrero de 1684 encontramos al arquitecto de nuevo en Granada. En esta ocasión se abstuvo de hacer contacto con el cabildo. Fue directamente a ver al arzobispo, a quien le expuso las razones de su larga ausencia. Al mismo tiempo se quejó de las decisiones tomadas por el cabildo en contra suya. Todo esto motivó al prelado a aconsejar a los capitulares que procedieran con cautela en este asunto para evitar pleitos y otros inconvenientes ⁷⁷. En agosto de aquel mismo año el arzobispo dirigió una carta al maestro mayor, que se hallaba de nuevo ausente, para que regresara a Granada con el fin de resolver sus discordias con el cabildo acerca de su cargo y la suspensión de su salario ⁷⁸. Al parecer el arzobispo tenía interés en reanudar la construcción de la cúpula del trascoro y no quería confiarla a ningún otro perito. Pero a pesar de los esfuerzos del prelado, no volvió.

Por la Actas Capitulares del Ayuntamiento de Córdoba sabemos que en ese mismo mes Granados había llegado a aquella ciudad. Se le había llamado para reconocer el estado ruinoso del puente mayor y dictar las condiciones para repararlo ⁷⁹. La misma fuente nos revela que en octubre se había confiado la reparación a los maestros mayores José Granados y Luis de Rojas ⁸⁰, pero que la falta de fondos entorpecía la marcha de la obra ⁸¹. El 12 de enero de 1685 los diputados del puente mandaron a Granados que reconociera la ruina acaecida al murallón que protegía las casas frente al río y diera su dictamen acerca de un proyecto que se había hecho para reconstruirlo ⁸².

Las esperanzas del arquitecto de participar en la reparación del puente de Córdoba se vieron disipadas a causa del problema de siempre, la penuria de los tiempos. De realizarse, pudo haber sido una obra de envergadura, de la que seguramente hubiera podido sacar un buen beneficio económico. Pero en lugar de eso quedó enfrascado en menudencias como la de tener que dictaminar sobre proyectos ajenos. Parece que al fin decidió reincorporarse a su cargo en Granada, pero ya era demasiado tarde. En aquel mismo día, el 12 de enero de 1685, se leyó al cabildo catedralicio una carta del arquitecto en la que pedía que se le pagaran los atrasos de su salario, pero su petición fue denegada por ya "no ser nezdho m m en dha obra y esta fabrica hallarse muy pobre y alcanzada" ⁸³.

Estas son las últimas referencias que tenemos al arquitecto en vida. Debió morir unos pocos meses más tarde, aunque no sabemos si en Córdoba o Granada. Los papeles de las monjas agustinas del Santísimo Corpus Christi consignan un terminus ante quem. Las cuentas de agosto de 1685 incluyen la partida siguiente: "3 R^s a un sacerdote por una Misa de Requiem q canto por D. Joseph de Granados" ⁸⁴. A pesar de sus prolongadas ausencias, las monjas no habían olvidado a su arquitecto ⁸⁵.

A juzgar por los datos que hasta el presente hemos podido reunir sobre él, Granados no produjo una obra muy copiosa. Sin embargo, es una figura que tiene su importancia. Constituye el eslabón entre Cano y Melchor de Aguirre, el arquitecto más importante de esta región durante el último cuarto del siglo XVII, cuya personalidad nos ocupará próximamente. Además, en la iglesia de las monjas agustinas, Granados dejó una de las obras maestras de la arquitectura andaluza.

NOTAS

1. Esta tendencia llega a su apogeo en el volumen titulado "Estudios", que se publicó en Granada en 1968, a expensas del Patronato de la Alhambra, con motivo del III centenario de la muerte de Alonso Cano.
2. Antonio Gallego y Burfín, "El barroco granadino", Granada, 1956, págs. 71, 124, etc.
3. Esta información, procedente del archivo notarial de Córdoba, fue facilitada al autor por el difunto investigador D. Rafael Aguilar Priego, aunque no dió la referencia exacta.
4. Archivo de la catedral, Granada, "Actas capitulares", tomo 16, fol. 219, 12 de noviembre de 1666. Los examinadores fueron el Racionero Alonso Cano, el Hermano Francisco Díaz del Rivero de la Compañía de Jesús, y Miguel Durán.
5. Ibid., fol. 223 v., 7 de diciembre 1666, y fol. 231 v., 11 de enero 1667.
6. Ibid., fol. 245 v., 22 de marzo 1667. En esta ocasión los examinadores fueron Alonso Cano, Díaz del Rivero, Juan Luis Ortega, maestro del arzobispado, y Juan de Páramo, aparejador de la catedral.
7. Ibid., fol. 252, 4 de mayo 1667, y fol. 291, 4 de septiembre 1667.
8. Ibid., fol. 294, 12 de septiembre 1667, y fol. 306 v., 12 de octubre 1667. Gaspar de la Peña estuvo trabajando en la catedral de Granada de 1664 hasta 1666. En este último año fue nombrado maestro mayor del Buen Retiro en Madrid. Ibid., fol. 208, 28 de septiembre 1666.
9. Ibid., fol. 308 v., 19 de octubre 1667.
10. Ibid., fol. 394 v., 27 de abril 1668.
11. Durante este período Granados también dirigió la construcción de las demás partes de la catedral que todavía faltaban por hacer. Hay, por ejemplo, dos ventanas suyas en el lienzo de muro que mira hacia el Sagrario, aunque difícilmente se pueden ver desde la calle.
12. Archivo de la catedral, Granada, "Allegationes ecclesiae granatensis", libro IV, fol. 166 y siguientes. El texto lo reproduce Earl E. Rosenthal, "The Cathedral of Granada", Princeton University Press, 1961, pág. 217, Núm. 248. En las Actas capitulares de 1680 (tomo 18, fol. 98 v., 16 de julio) hay una referencia al "arco central de la fachada, ya que no se cerraron los arcos de esta parte de la catedral hasta después de la muerte de Granados Harold Wethey en su libro "Alonso Cano", Princeton, New Jersey, 1955, pág. 214, documento Núm. 21, publica este extracto de las Actas como si tuviera algo que ver con la fachada de Cano.
13. Véase Nota 23.
14. Se inició en 1653.
15. Francisco Javier Sánchez Cantón, "Fuentes literarias para la Historia del Arte español", Madrid, tomo V, 1941, pág. 511, extractos del libro de Fray Tomás de Montalvo titulado "vida de... Sor Beatriz de Jesús", Granada, 1719.
16. Loc. cit.
17. Eugenio Llaguno y Amirola, "Noticia de los arquitectos y arquitectura de España", Madrid, 1829, tomo IV, págs. 42-43.
18. Francisco Javier Sánchez Cantón, op. cit., tomo II, 1933, págs. 387-388, extractos del manuscrito de Díez del Valle titulado "Epilogo y nomenclatura de algunos artifices...", 1656-1659.
19. Harold Wethey, op. cit., pág. 99.

20. Este rasgo proviene del retablo mayor de la catedral de Córdoba, proyectado en 1618 por el Hermano Alonso Matías, obra que Cano debió de conocer de primera mano.
21. Cada una de las cuatro cartelas sobrepuestas a los capiteles de las pilastras del cuerpo superior incorpora una cartela distinta. Melchor de Aguirre fue bastante dado al empleo de semejantes elementos grotescos; por tanto es muy posible que estas cartelas sean suyas. Lo que sí es cierto es que él hizo el jarrón de azucenas que queda inmediatamente debajo del arco central. "Actas capitulares", tomo 20, fol. 282, 2 de mayo 1699.
22. Rosenthal ha sido el único en expresar sus reservas acerca de la terminación de esta fachada y ciertos de sus elementos decorativos (op. cit. págs. 45-46).
23. "Actas capitulares", tomo 19, fol. 340, 26 de septiembre 1692: "Se la obra de esta Santa Yglesia Comisión a el Sr Rozas En la Partizion (sic) de Melchor Aguirre M^o Mayor de la obra de esta Santa Iglesia en que dice que abiendo ajustado la obra y zerrar los arcos de la Portada Principal arreglandose a el diseño y rregla que ttenia echa Dⁿ Joseph Granados queda imperfecta y zircular y no de la ermosura por parecer le que quedando en planta llana estara mas fixa la obra y mas hermosa y de seguridad y fortaleza para dha obra y auendosi ttratado se acordo se da Comissⁿ a los S^{tes} Rozas y Serna para que reconociendo la dha obra lo ajusten con dho Melchor de Aguirre en la mejor forma q sea posible y que se aga lo que estubiere mejor".
24. Con toda probabilidad se trataba de un dibujo en el que iban marcados en detalle todos los cortes de las piedras.
25. De lo contrario podemos estar seguros que Aguirre hubiera acusado a su predecesor de apartarse del proyecto fundamental de Cano.
26. Véase Nota 30.
27. Ya habrfa persuadido a los miembros de la Junta de Obras de la necesidad de añadir el ático, pero necesitaba la aprobación del cabildo en pleno para introducir tan importante novedad.
28. "Actas capitulares", tomo 17, fol. 426 v., 17 de agosto 1677: "Y asimismo de las piedras de lo(s) poyales que sear de sentar ahora en la fachada se acordo se abran y labren abajo y que los caprichos q sean de labrar en las piedras que estan asentadas también se prosigan y que se de quenta a el cabildo antes de ajustarlo".
29. Ibid., fol. 436, 28 de noviembre 1611: "Se trato de los caprichos quien los abia de labrar y se acordo se pongan cedulas y pregones Se llame para rreconocer los artifices en el dibujo y labor y para ber quien los labra por menos cantidad y se llebe a los señores de la junta".
30. En 1717 el cabildo encargó al escultor José Risueño un proyecto del Misterio de la Encarnación para este 'tondo'. Mas antes de resolver sobre este punto comisionó al Canónigo Tesorero que examinara el proyecto de Cano y diera su parecer. Esto indica sin lugar a dudas que, por someramente que fuera, Cano habfa incluido el referido Misterio en su proyecto. Domingo Sánchez-Mesa Martín, "José Risueño", Granada, Universidad, 1972, págs. 337-338.
31. Wethey ha sugerido ("The Art Bulletin", "Alonso Cano's Drawings", New York, 1952, tomo 34, núm. 3, págs. 228-229) que el dibujo de un relieve circular de la Virgen de las Benditas Animas, antes existente en la Colección Stirling-Maxwell, Keir, Escocia, es copia de un seguidor de Cano, hecha para la decoración de la fachada de la catedral de Granada. El relieve encuestión estaría destinado a estar colocado o encima del rosetón central en la parte alta o donde ahora se hallan los relieves de los Evangelistas. Sin embargo, el tema de Animas no parece muy apropiado para su inclusión aquí. En segundo lugar, dada su proporción y el número de figuras, apenas se distinguiría el asunto desde el nivel del suelo. Además, el dibujo incluye un águila con las garras extendidas, situada en eje inmediatamente debajo del círculo del relieve. Wethey silencia el significado y el papel de este motivo en la composición.
32. Aunque en 1664 el arquitecto Gaspar de la Peña se habfa obligado a trazar y construir esta torre como parte integrante del proyecto de la fachada (Archivo de la catedral, Granada, "Actas capitulares",

tomo 16, fol. 44, 20 de junio 1664), no parece que llegó a realizarlo. Por otra parte sabemos positivamente que el proyecto de Cano incluía esta torre y la efigie que lo remata (Ibid...legajo 200, pieza 5, papel suelto). Según este documento, en 1667 se escogió la figura del Ángel, dibujada por el escultor Lucas González, para que éste la llevara a cabo por ser la que tenía mayor "semejanza a la que esta en la traza del Sr R^{ro} Alonso Cano..."

33. Ilustrado en Manuel Martínez Chumillas, Alonso Cano, Madrid, 1948, lám. 384, y Harold Wethey op. cit., lám. 13.
34. Archivo de la catedral, Granada, "Actas capitulares", tomo 17, fol. 336, 22 de noviembre 1675.
35. Antonio Gallego y Burfín, op. cit., pág. 209.
36. Tuvo lugar el 9 de octubre.
37. Archivo parroquial, Cabra, "Cuentas de fábrica", legajo 3, años 1610-1699, "Libro de autor referentes a la obra del crucero, retablo mayor, torre y sacristia, 1697", especialmente los fols. 23-25 v. El retablo costó 26,000 reales de vellón.
38. En 1697, según una declaración de Francisco Hurtado Izquierdo, maestro mayor del cardenal Salazar y la diócesis de Córdoba, había llegado a la altura de la primera cornisa (Archivo notarial, Cabra, "Juan Cobos", 22 de mayo 1697). Allí se quedó parada hasta 1715, en cuyo año se reanudó la construcción ("Cuentas de fábrica", legajo 4, años 1716-1724, fols. sin numerar). El capítulo no se añadió hasta 1755.
39. Archivo del convento del Santísimo Corpus Christi, Granada, manuscrito titulado "Fundación de Granada", tratado noveno, pág. 74, y "Quadernos de algunas noticias extraordinarias", 1738, págs. 13-14.
40. Ibid., manuscrito sin título que comienza "-Año de 1666...", fol. 3: "este Año de 1677 a quatro de febrero (sic) entramos en la casa que tomamos para la iglesia..."
41. Loc. cit.: "en este mismo año de 1677 a 26 de abril se comenzaron a abrir los cimientos de la Yglesia Lunes".
42. Loc. cit.: "Y a 8 de maio sabado a las 6 de la tarde dia de San Miguel se puso la primera piedra..."
43. Ibid., fol. 7: "Año de 1686 a 9 de junio se abrió la yglesia dia de la SS^{ma} Trinidad a las 6 de la tarde. Assistio el cabildo de la yglesia (sic) maior y llebo la custodia el señor dean martin de escargorta..."
44. Esto se deduce del texto de un manuscrito, con fecha del 25 de enero 169-, titulado "Testamento rimado de D. Lucas de Aguilar", fol. sin numerar.
45. Ibid., manuscrito titulado "Libro segundo de Data y Gasto que empieza el año de 1673", fols. sin numerar: Agosto de 1680 - treinta y zinco R^s de siete libras de colación q̄ se trajerō para los M^{os} de la obra para el dia q̄ se acabarō los Arcos torales 1190 mrs"
 Octubre de 1680 - Zinquenta R^s de vna poca colacion para los maestros el dia q̄ se acabaron los segundos Arcos torales 1700 mrs"
46. Ibid., fol. sin enumerar: "Henero de 1681 - treinta R^s de seis libras de colacion, q̄ se dieron a el q̄ fue a procurar la madera de baza para la obra de la Yglesia 1020 mrs"
47. Ibid., fol. sin numerar: "Julio de 1681 - Zinquenta y tres R^s, q̄ se gastaron en la fiesta q̄ se hizo cuādo se puso la cruz y la beleta, en la Capilla Maior 1802 mrs"
48. Murió el 22 de julio de 1677.
49. Manuel Gómez-Moreno González, "Gufa de Granada", Granada, 1892, pág. 393.
50. Archivo de la Hermandad del Santísimo Corpus Christi, Animas y Misericordia, "Libro de entradas

- de hermanos", 14 de octubre 1658, fol. sin numerar.
51. Antonio Gallego Burfn, "El barroco granadino", pág. 72, Nota 47.
 52. "Libro segundo de Data y Gasto que empieza el año 1673". fols. sin numerar.
 53. George Kubler, "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", "Ars Hispaniae", tomo 14, Madrid, 1957, pág. 90.
 54. Francisco Javier Sánchez Cantón, op. cit., tomo V, pág. 511.
 55. "Málaga por la Virgen de la Victoria", Málaga, 1943, lám. 3. Este ejemplo también incorpora una entrada a los piés.
 56. Harold Wethey y George Kubler, loc. cit., Antonio Gallego y Burfn, "Gufa de Granada", pág. 291, y Concepción Felez Lubelza, "La huella de Cano en varias portadas granadinas", "Centenario de Alonso Cano, Estudios", pág. 205.
 57. Libro titulado "Año de 1655. Gasto pormayor para descargo de los rezibos", abril de 1686, fol. sin numerar.
 58. Archivo de la catedral, Granada, legajo 174, "Cuentas de fábrica", fol. sin numerar.
 59. "Libro del gasto donde se asientan las partidas por maior en tre(s) año(s) p^a memoria, noviembre de 1691, fol. sin numerar.
 60. Por ejemplo, el "Libro tercero de Data y Gasto que empieza el Año de 1705", fol. sin numerar, trae la partida siguiente "Julio de 1705 hasta Junio de 1706 Obra de la linterna. Mas se ã gastado Donze mill seissientos y sesenta y siete R^{ls} en la obra de la Linterna de la Yglesia, hazen mrs. 43.678".
 61. Edición de 1663, pág. 189-195.
 62. En relación con toda esta cuestión son de gran interés las observaciones que en 1738 hizo el arquitecto Alonso del Castillo, maestro mayor del obispado de Huesca y posteriormente de la Real Intendencia de Granada, sobre la prosecución del nuevo Sagrario de la catedral, proyectado en 1705 por Francisco Hurtado Izquierdo (Archivo de la catedral, Granada, legajo 88, pieza 3). Llamado por el cabildo para reconocer la raja que se había producido en el pedestal de uno de los soportes centrales por la caída de una piedra grande desde lo alto de la obra, arremetió en su parecer contra José Gallego, maestro mayor de la catedral de Jaen, por recomendar que se rematara el conjunto con una cúpula del tipo de Fray Lorenzo en lugar de con la que había proyectado originalmente. "En otro capítulo de su contenido dize", escribió Castillo refiriéndose al informe de Gallego, "que se deve cubrir el cuerpo de luzes siguiendo una demonstazion de el referido Autor Fr. Lorenzo en su segundo tomo Cap. i fl. 194 para madera enchapada de plomo. Lo que no es de mi dictamen semejantes enchapados de plomo ni linternas de madera por fallezer estas antizipadamente con el summo calor que se le introduze de la fuerza de el sol como la esperienzia nos lo a manifestado en todas las obras de esta Ciu^d que a los pocos años de su creazió en fallezido en la que se hizo en Sto. Domingo, Torres de N^{ra} S^a de las Angustias, y otras, que yo mismo e tocado y visto en varias Ciu^{ds} de el Reyno de Aragon, y Castilla, y con espezialidad en aquel gran Santuario de el templo de N^{ra} S^a de el Pilar de Zaragoza en donde de zinco zimbórios o medias naranjas se levantaron el plomo de las dos mas deterioradas, y por que no se acabaran de arruinar fue preziso cubrirlas con almodaillados de azulexos como ya es comun en barias partes como en Alcalá de Henares, Malaga y algo en esta Ciu^d". Serfa interesante saber exactamente de cuando data la actual cubierta de la cúpula de las agustinas, puesto que el parecer todavía en 1738 no se había generalizado en Granada el uso de azulejos y tejas vidriadas o corrientes para este fin.
 63. Archivo del convento del Santfsimo Corpus Christi, libro titulado "Año de 1655. Gasto pormayor paradescargo de los rezibos", abril de 1686, fol. sin numerar.
 64. Libro titulado "Libro del gasto donde se asientan las partidas por maior en tre(s) año(s) p^a memoria abril de 1691.

65. Archivo de la Hermandad del Santísimo Corpus Christi, Animas y Misericordia, "Cuentas de fábrica", 1690-1691.
66. Archivo de la catedral, Granada, "Actas capitulares", tomo 17, fol. 436 v., 28 de noviembre 1677.
67. Ibid., tomo 18, fol. 9v., 21 de febrero 1679.
68. Ibid., tomo 18, fol. 170 5 de septiembre 1681. No parece haber tenido obras en Iznajar.
69. Ibid., tomo 18, fol. 189 v., 5 de diciembre 1681.
70. Ibid., tomo 18, fol. 237, 11 de septiembre 1682.
71. Ibid., tomo 18, fol. 213, 14 de abril 1682.
72. Ibid., tomo 18, fol. 242, 23 de octubre 1682.
73. No nos ocuparemos aquí de esta obra puesto que ha sido detenidamente analizada por Antonio Sancho Corbacho ("Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII", Madrid, 1952, págs. 64-68). Además, como hace resaltar Sancho, tiene más puntos de contacto con el estilo de Leonardo de Figueroa, el maestro que llevó la obra a cabo, que con el de Granados. La cúpula, por ejemplo, se parece poco en forma y construcción a la del Santísimo Corpus Christi en Granada (figs. 9 y 13).
74. Archivo de la catedral, Granada, "Actas capitulares", tomo 18, fol. 275 v., 21 de mayo de 1683.
75. Ibid., tomo 18, fol. 323 v., 11 de enero 1684.
76. Ibid., tomo 18, fol. 324, 14 de enero 1684.
77. Ibid., tomo 18, fol. 329, 22 de febrero 1684.
78. Ibid., tomo 18, fol. 354, 25 de agosto 1684.
79. Archivo del Ayuntamiento, Córdoba, "Actas Capitulares", 3 de agosto 1684.
80. Ibid., 11 de octubre 1684: "...y hecha la dha Proposición por dho S^r D. Diego se exisieron las declaraciones hechas en virtud de auto del S^r Correx^{or} por D. Joseph de Granados y Luis de Rojas aduictectos y Maestros Mayores a cuió cargo corre la obra del Puente que su SS^a mando se leiesen; por ellas parece declaran el estado de la obra i de los reparos que precisãmente necesitan los Arcos desde lo jundido hasta la Calaorra y los demás hacia la entrada desta Ciu^d sus fechas de cinco y once deste mes..."
81. Loc., cit.
82. Ibid., 12 de enero 1685.
83. Archivo de la catedral, Granada, "Actas capitulares", tomo 18, fol. 377, 12 de enero 1685.
84. "Libro segundo Data y Gusto que empieza Año de 1673 - Agosto de 1685. En septiembre la viuda de Granados presentó una petición al cabildo de la catedral de Granada reclamando el salario de su difunto marido ("Actas capitulares", tomo 18, fol. 407, 7 de septiembre 1658), pero parece que al final se lo denegaron (Ibid., fol. 414 v., 10 de noviembre 1685).
85. Al morir Granados la dirección de la obra de la iglesia quedó en manos de un sacerdote llamado D. Juan de Mantilla, personaje totalmente desconocido hasta ahora, a quien la comunidad hizo diversos agasajos, e.g., maior en tre(s) año(s) p^a memoria", fol. sin numerar: (Diciembre de 89 - Sr. D. Juⁿ de mantilla = Mas ciento y setenta i cinco R^s de vna sotana y ropilla que le hizo al Sr D J^un de Mantilla p^a regalarle la Pascua por lo mucho que se le debe de la asistencia de la Obra de nr̄a iglesia.



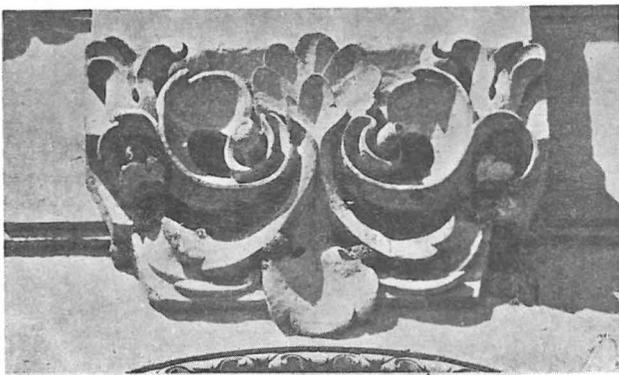
1



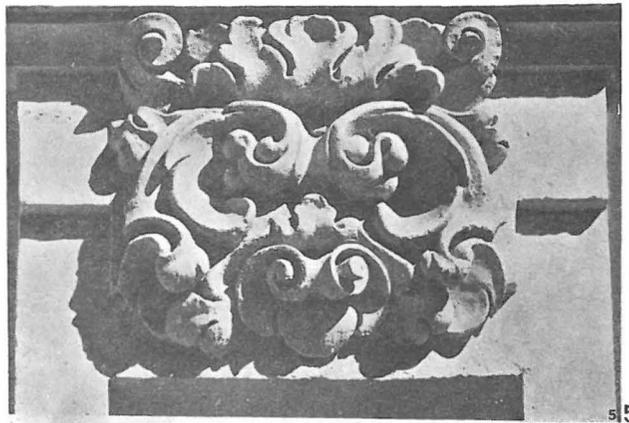
2



3



4



5

Fig. 1: Alonso Cano. Granada. Fachada de la Catedral. Fig. 2: Andreas III. Betschneider. Cartela de estilo "auricular". *Neuws Com-
pertament*, 1621. Fig. 3: Alonso Cano. Proyecto de retablo (detalle). Kunsthalle, Hamburgo. Fig. 4: Granada. Fachada de la Catedral.
Cartela. Fig. 5: Granada. Iglesia del Santísimo Corpus Christi (La Magdalena). Fachada. Cartela.

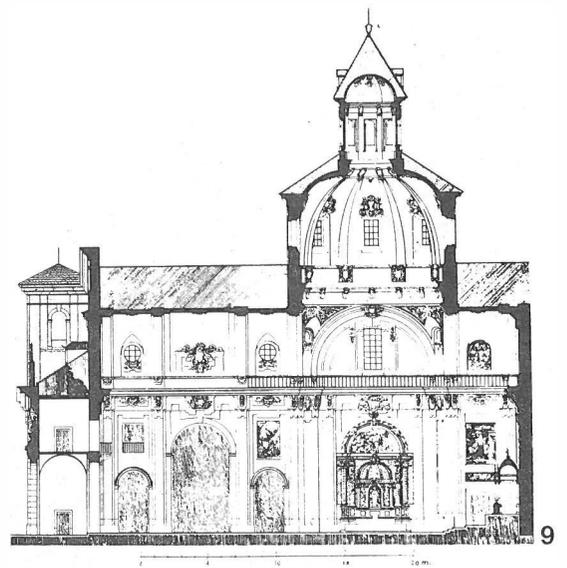
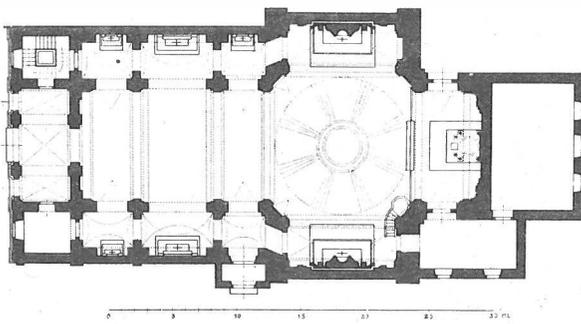


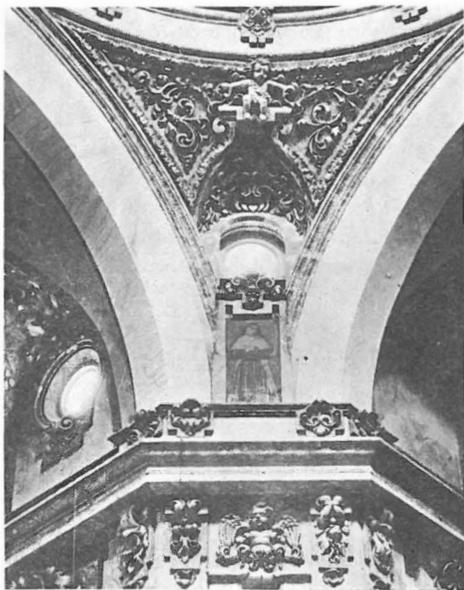
Fig. 6: José Granados de la Barrera. Granada. Iglesia de los Trinitarios de Gracia. Tabernáculo. Fig. 7: José Granados de la Barrera. Cabra (Córdoba). Iglesia parroquial. Retablo mayor. Fig. 8: José Granados de la Barrera. Granada. Iglesia del Santísimo Corpus Christi (La Magdalena). Planta (según Otto Schubert). Fig. 9: José Granados de la Barrera. Granada. Iglesia del Santísimo Corpus Christi (La Magdalena). Corte longitudinal (según Otto Schubert).



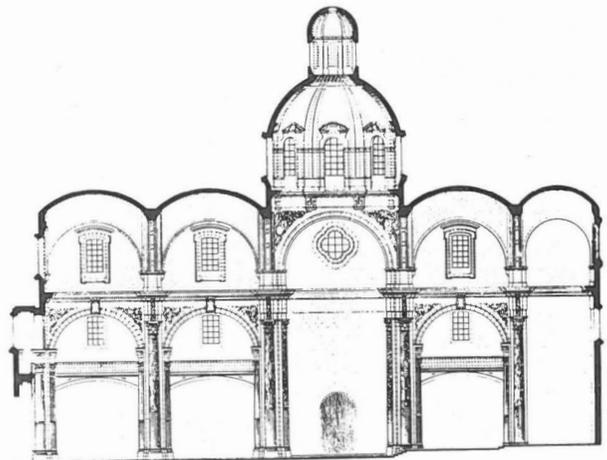
10



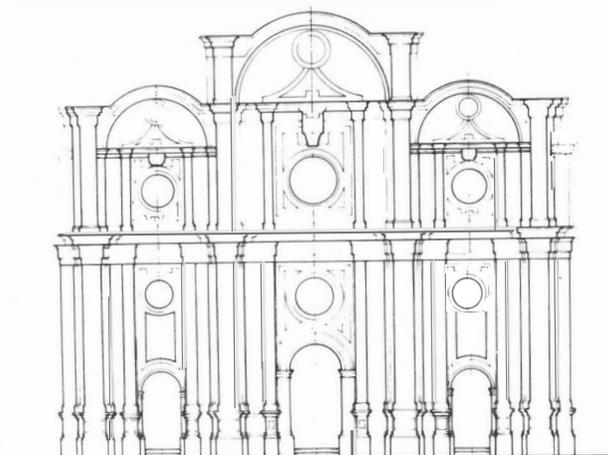
11



12



13



14

Fig. 10: José Granados de la Barrera. Granada. Iglesia del Santísimo Corpus Christi (La Magdalena). Fachada.
Fig. 11: José Granados de la Barrera. Granada. Iglesia del Santísimo Corpus Christi (La Magdalena). Interior.
Fig. 12: José Granados de la Barrera. Granada. Iglesia del Santísimo Corpus Christi (La Magdalena). Pechina.
Fig. 13: José Granados de la Barrera, y otros. Colegiata del Salvador. Sevilla. Corte Longitudinal.
Fig. 14: Alonso Cano. Granada. Fachada de la Catedral. Alzado.