

La fachada de la Catedral de Granada: consideraciones simbólicas

The iconography of the West Front of Granada cathedral

Villanueva Muñoz, Emilio Ángel *

Fecha de terminación del trabajo: julio de 2000.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2000.

C.D.U.: 726.6 (460.357) "16/17"; 7.046.3 (460.357) "16/17"

BIBLID [0210-962-X(2001); 32; 139-157]

RESUMEN

Partiendo de los análisis iconográficos que se han realizado sobre la Catedral de Granada y su fachada principal, se propone una segunda lectura del significado de esta última estudiando una serie de consideraciones simbólicas en torno al misterio de la Encarnación y al tema del Corpus Christi, que conducen a la interpretación del diseño arquitectónico de Alonso Cano materializado en la fachada de la Catedral como un gran arco de triunfo, expresión monumental de la victoria de la Iglesia Católica basada en el culto a la Virgen y a la Eucaristía.

Palabras clave: Diseño arquitectónico; Estructura arquitectónica; Fachadas; Arquitectura religiosa; Arquitectura barroca; Iconografía religiosa; Catedrales.

Identificadores: Catedral de Granada; Cano, Alonso.

Topónimos: Granada; España.

Período: Siglos 17, 18.

ABSTRACT

We take as our starting point previous iconographic studies of Granada cathedral and its west front, and go on to offer a new interpretation of its figures. An analysis is offered of the symbols of the mystery of the Holy Incarnation and the theme of Corpus Christi and their integration in Alonso Cano's architectural design. This is conceived as a great arch, representing the triumph of the Church, as symbolized in the cult of the Virgin and the Eucharist.

Keywords: Architectural design; Architectural structure; Facades; West front; Religious architecture; Baroque architecture; Religious iconography; Cathedrals.

Identifier: Granada cathedral; Cano, Alonso.

Place names: Granada; Spain.

Period: 17th, 18th centuries.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

La obra de Earl E. Rosenthal *La Catedral de Granada*¹ es la investigación más completa realizada sobre el conjunto de la iglesia mayor granadina, incluyendo un estudio de su fachada principal que, a pesar de haberse considerado exhaustivo², no alcanza la profundidad con que el autor analiza los aspectos simbólicos en otras partes del templo, sin duda, porque como especifica el subtítulo del libro, se trata de *Un estudio sobre el renacimiento español*, centrado en la arquitectura del siglo XVI o la derivada directamente de los proyectos de aquella centuria, y la fachada parece quedar un poco lejos de los tiempos e ideales renacentistas.

El análisis del programa iconográfico de la parte más importante de la Catedral, la capilla mayor, llevó a Rosenthal a la conclusión de que su «tema principal» era el Corpus Christi, desarrollado fundamentalmente a través de las vidrieras y las pinturas³. Tema principal que se confirmaba con un altar situado en el centro, formado por «un bloque aislado» que servía de base a una «enorme custodia», «único objeto» que lo presidía, cubierto con un ciborio que permitía su visión «desde todos los puntos que rodean al altar»⁴.

Establecida la estructura simbólica de la capilla mayor en torno al Corpus Christi, Rosenthal dedicó un considerable esfuerzo a documentar el origen del excepcional altar y su ciborio, la forma de la gran custodia, las características de la ceremonia de la exposición de la hostia y el significado de esa exposición tanto para la Catedral como para la ciudad de Granada⁵.

El extraordinario diseño arquitectónico de la capilla mayor que estudia Rosenthal, y su rico y complejo programa simbólico que ha interesado también a otros investigadores⁶, debió tener algún tipo de referencia en la fachada principal, más aún teniendo en cuenta el hondo sentido religioso y cultural que el tema del Corpus Christi tiene en Granada, donde constituye su fiesta mayor, y la importancia que el sacramento de la Eucaristía adquirió después del Concilio de Trento a lo largo de los siglos XVII y XVIII, cuando la fachada se construyó y se completó de imágenes (fig. 1).

Sin embargo, el imafronte del templo catedralicio no presenta ningún elemento iconográfico evidentemente eucarístico, como una custodia o un cáliz, símbolos inequívocos que en cambio muestran respectivamente las fachadas de dos iglesias relacionadas con Alonso Cano, en particular los templos del convento del Santísimo Corpus Christi, la actual parroquia de Santa María Magdalena⁷, y del hospital del Corpus Christi, luego Hospitalicos⁸.

La situación resulta más llamativa si tenemos en cuenta que la segunda entrada en importancia a la Catedral, la Puerta del Perdón, en el extremo norte del crucero, construida por Diego de Siloe, guarda relación con la Capilla Real, y cabría suponer que en los planes de la iglesia mayor se proyectase alguna exteriorización en la fachada de los contenidos simbólicos en torno al Corpus Christi de la capilla mayor, sobre todo teniendo en cuenta que su diseñador, Alonso Cano, conocía bien el significado de la cabecera, como lo demuestran las importantes obras escultóricas y sobre todo pictóricas con las que contribuyó decisivamente a completar su programa simbólico.

Además, durante el Barroco se produce en Granada un fenómeno historicista, destacado por Ignacio Henares Cuéllar, que se caracteriza por la pervivencia a lo largo de los siglos XVII y XVIII de modelos ideológicos y artísticos definidos en el Renacimiento⁹. El historicismo,



1. Fachada principal de la Catedral de Granada.

que es particularmente visible en el diseño arquitectónico, se extiende a otros campos de la producción artística «con el desarrollo de una plástica devocional que reproduce la iconografía y las elecciones expresivas contrarreformistas»¹⁰. En este fenómeno Alonso Cano jugó un importante papel como codificador de un discurso que tiene su origen en el siglo XVI y que él proyectará hacia el futuro¹¹. Obras como «el ciclo pictórico de la Capilla Mayor» muestran, en palabras de Henares Cuéllar, «su comprensión historicista de las relaciones de la figuración con el conjunto arquitectónico», lo que «es válido también para su diseño de fachada, que aportaba además su vinculación con los nuevos usos de lo conmemorativo en las prácticas sociales contemporáneas»¹².

Un primer proyecto de relacionar iconográficamente la capilla mayor y la fachada en base a la advocación de la Catedral a la Encarnación se arrastra desde el siglo XVI. De este tema debió existir un cuadro en la cabecera, hasta que fue sustituido por el de Alonso Cano, y uno de los opositores al concurso celebrado en 1577 para la provisión de la plaza de maestro mayor, Juan de Orea, defendió la conveniencia de colocar una imagen de la advocación de la iglesia mayor en su portada principal¹³. En 1652 Alonso Cano pintó su lienzo de la Encarnación para el centro de la capilla mayor y en 1667 proyectó la colocación de otra imagen con el mismo asunto encima de la puerta principal, que no fue materializada hasta que en 1717 José Risueño la realizó¹⁴. La relación, pues, entre capilla

mayor y fachada se establece en base al misterio de la Encarnación, cuya representación sobre la entrada principal parece estar en principio más enfocada desde la vertiente mariana que desde las conexiones que tiene con el tema eucarístico, como los relieves de la Visitación y la Asunción sobre las puertas laterales se encargan de subrayar¹⁵.

La vertiente mariana del imafrente de la iglesia mayor fue estudiada por Domingo Sánchez-Mesa Martín en un trabajo monográfico sobre el conjunto de la fachada publicado en 1979 con el título de «La portada principal de la Catedral de Granada como el gran retablo barroco de A. Cano»¹⁶, donde, entre otros aspectos importantes analizados, se hace una lectura iconográfica desarrollada a partir de la dedicación del templo «a la Encarnación de Cristo, a María, que destaca en el centro con el altorrelieve de Risueño»¹⁷.

Considerando esta lectura como fundamental en la interpretación iconográfica de la fachada, proponemos un segundo nivel de simbolización más abstracto, pero que consideramos interesante porque al tener como centro la Eucaristía guarda una estrecha relación con el programa iconográfico de la capilla mayor, al mismo tiempo que se inscribe dentro del culto al Corpus Christi que tanta transcendencia tiene para la cultura artística de la ciudad de Granada¹⁸.

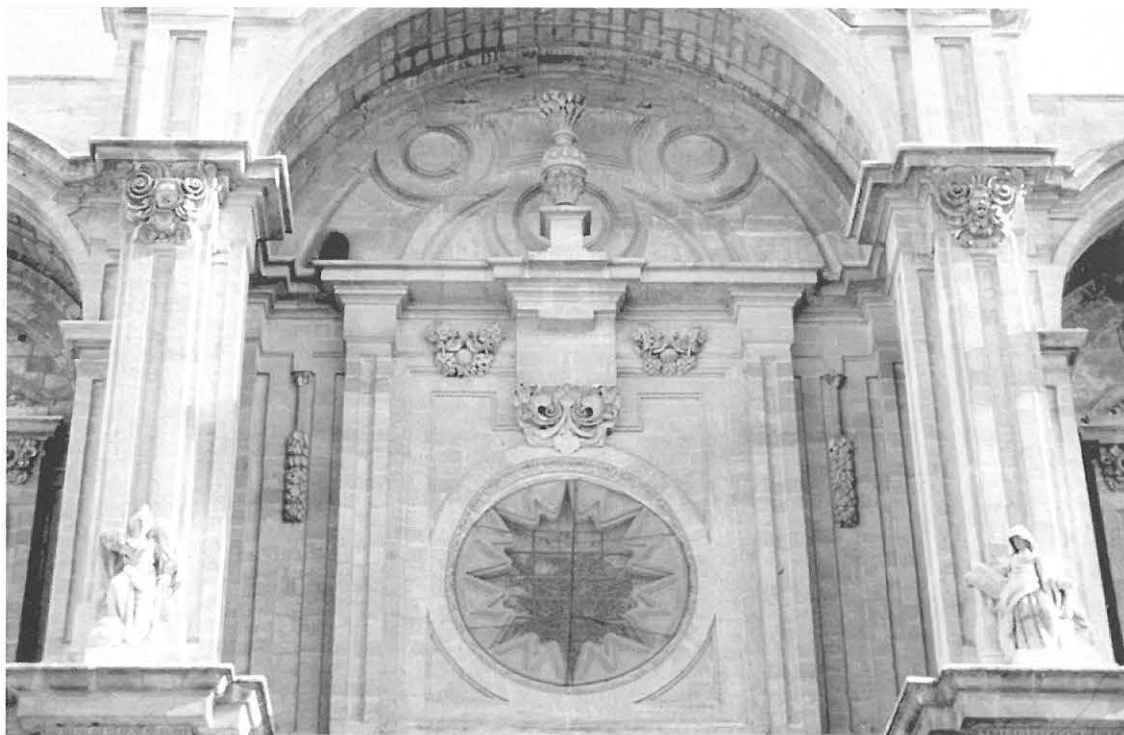
La hipótesis que vamos a desarrollar se centra en la idea de que los símbolos de la Eucaristía no están ausentes de la fachada, sino que se manifiestan en un segundo plano tras el primero representado por una «iconografía con simbología clara y elemental» en torno a la Encarnación¹⁹. En cierto modo ocurre algo parecido a la interpretación simbólica de la cercana fachada principal de la iglesia del Sagrario, donde a primera vista tampoco son evidentes motivos eucarísticos del tipo de la custodia, el cáliz, el racimo de uvas, el cordero, etc., aunque referencias y símbolos eucarísticos los haya tanto en su exterior como en su interior²⁰.

Como punto de partida de nuestra propuesta fijaremos el interés en un elemento importante de la fachada, el gran vano que se abre en el centro del cuerpo superior (fig. 2). Este ventanal, que aparece mencionado en las guías y trabajos de investigación que se han publicado sobre la ciudad y su Catedral, ha recibido diferentes nombres: lumbrera, clara-boya, ventana, etc., siempre acompañados del adjetivo estrellada cuya forma la singulariza²¹.

El gran vano estrellado es el centro de una serie de circunstancias (forma, tamaño, ubicación, encuadre iconográfico, etc.) que apuntan a una interpretación eucarística, que de esa manera exteriorizaría el culto al Corpus Christi en la fachada de la Catedral de Granada.

Formalmente se trata de una ventana con perfil de estrella inscrito en molduras circulares, excepcional en el edificio catedralicio, donde abundan las ventanas puramente circulares, y única en su fachada principal. Este carácter de estrella única la convierte en el símbolo de la estrella por excelencia: el sol.

La evocación solar es bastante precisa. La estrella que singulariza el diseño de la ventana es de 16 puntas, cuatro principales en sus ejes vertical y horizontal, otras cuatro en las bisectrices de los ángulos que aquellos forman y las últimas ocho más pequeñas y secundarias en los espacios intermedios restantes. Esta organización recuerda la representación simbólica del sol, compuesta por un disco del que arrancan 16 rayos, con lo que la ventana no hace referencia a una estrella cualquiera, sino al sol.

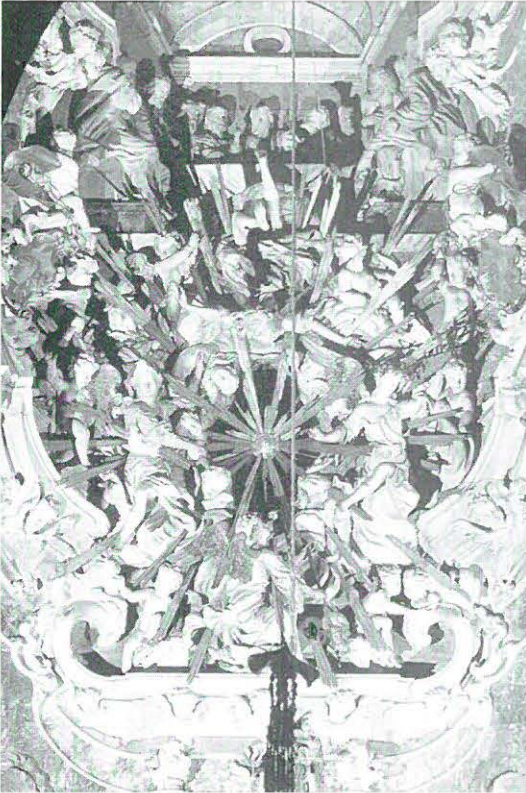


2. Parte central del cuerpo superior de la fachada de la Catedral de Granada.

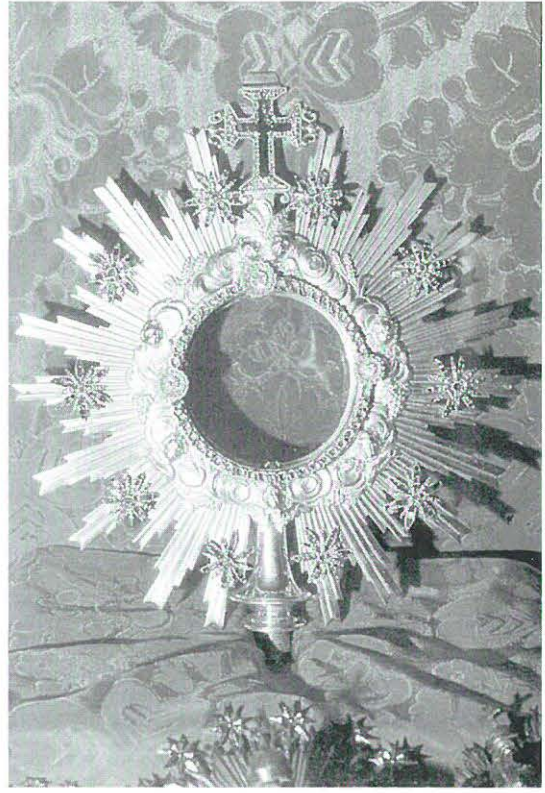
Otra circunstancia significativa es su privilegiada ubicación en el conjunto de la fachada, ya que esta ventana se abre en el eje central del cuerpo superior, es decir, en el espacio jerárquicamente más importante, por encima del tondo con relieve de la Encarnación que se sitúa en el cuerpo inferior y al que supera en diámetro. Aquel es el lugar normalmente reservado durante la Baja Edad Media al rosetón de la fachada principal, que se ha interpretado también como ventana solar, y como tal, símbolo de Cristo.

Desde el origen del cristianismo se produjo ya esa asociación entre Cristo y el sol. «La experiencia religiosa de la Antigüedad tardía —escribe Erwin Panofsky— estaba tan íntimamente vinculada al misticismo astral, y tan profundamente impregnada de fe en la omnipotencia del dios solar, que ninguna nueva idea religiosa hubiera podido difundirse de no revestirse desde un principio de connotaciones solares», por esta razón la «Iglesia misma sancionó esta unión entre Cristo y el sol desde el principio»²².

El sol no es sólo símbolo de Cristo, sino que también, especialmente durante la época del Barroco, lo es de la Eucaristía; con lo que podemos interpretar esta ventana como un sol eucarístico, cuyo referente arquitectónico más conocido sería el Transparente de la Catedral de Toledo. El proyecto de retablo para este monumento preparado por Narciso Tomé presentaba en el cuerpo principal un hueco del que surgían rayos solares en todas direcciones²³, materializado después en la que hoy es «la gloria de rayos dorados y ángeles, que



3. Cuerpo superior del retablo del Transparente de la Catedral de Toledo.



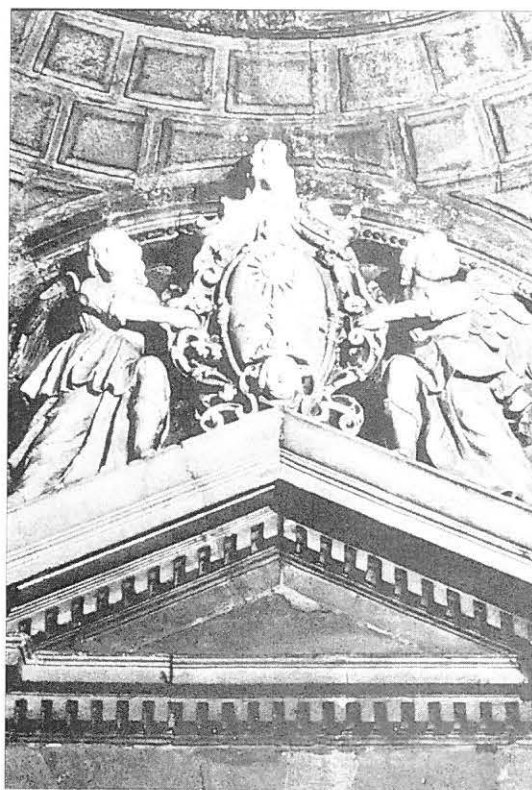
4. Viril de la custodia de la procesión del Corpus Christi de Granada.

indica la posición del Sacramento. El foco de donde emanan los numerosos rayos... es un sol que cubre parcialmente la apertura de vidrio por donde entra la luz al camarín»²⁴ (fig. 3). Aunque la forma y la función de la ventana solar del cuerpo superior de la fachada de la Catedral de Granada y el vano del cuerpo principal del retablo del Transparente de la Catedral de Toledo no son exactamente las mismas, parece claro que los dos responden a la idea de simbolizar la divinidad de la Eucaristía a través de la imagen de un sol radiante, reforzado con los efectos de transparencia y luminosidad.

La forma más frecuente de sol eucarístico es la que adoptan la mayoría de ostensorios o custodias que, dejando aparte las más monumentales del tipo turriforme configuradas como templete en la Baja Edad Media y el Renacimiento, tomaron en España durante los siglos XVII y XVIII, en sus versiones más sencillas y populares, la forma de sol, con un viril o disco transparente central, donde se coloca la hostia, del que emanan los rayos solares. Forma de sol tiene el viril barroco de los siglos XVII y XVIII de la monumental custodia de la procesión del Corpus Christi de Granada²⁵ (fig. 4).



5. Detalle de la fachada de la iglesia de Santa María Magdalena en Granada.

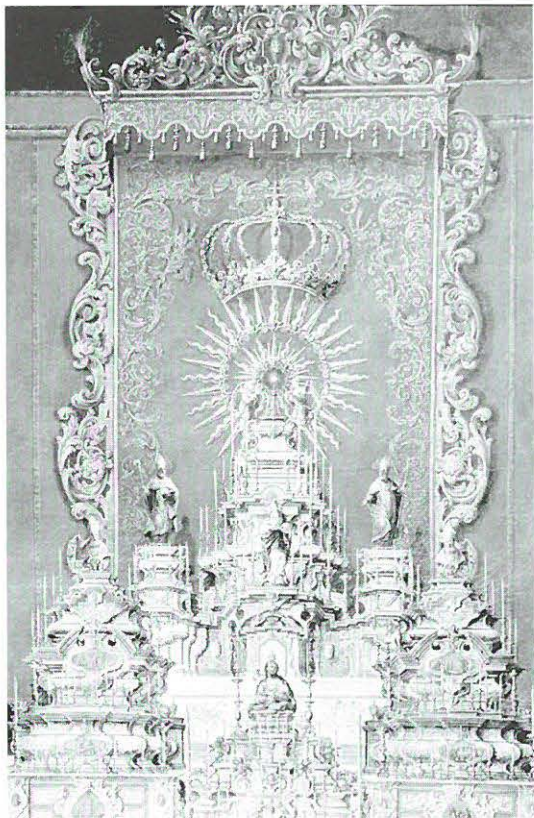


6. Parte superior de la portada de la Sacristía de la iglesia del Sagrario de Granada en el espacio que comunica con la Capilla Real.

Este tipo de custodia representando un sol, formado además por un disco del que arrancan 16 rayos, es el que se utiliza como símbolo de la Eucaristía en portadas de templos granadinos de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, como en la fachada de la antigua iglesia del convento del Corpus Christi, hoy Santa María Magdalena (fig. 5), y en la portada de la sacristía del Sagrario de la Catedral situada en el espacio que lo comunica con la Capilla Real (fig. 6).

El sol como símbolo de la Eucarística aparece representado también en elementos inmobiliarios del interior de los templos asociados al culto del Santísimo Sacramento, particularmente en los tabernáculos, como el trazado por José de Bada en 1746 para la iglesia del Sagrario de la Catedral realizado en los años centrales del siglo XVIII²⁶.

De igual manera, la imagen solar debió ser frecuente durante los siglos XVII y XVIII en los monumentos temporales levantados con motivo de festividades eucarísticas, como el altar desmontable que existe en la Catedral de Sevilla, un trono o retablo de plata cuyo motivo central es un sol del que emanan 16 rayos (fig. 7).



7. Altar desmontable para las festividades eucarísticas en la Catedral de Sevilla.

Los paralelos formales entre la ventana solar y los símbolos de la Eucaristía se refuerzan cuando analizamos el entorno iconográfico, particularmente el formado por las cuatro imágenes situadas en este cuerpo superior de la fachada, sobre la cornisa que le separa del inferior y delante de los contrafuertes, estatuas que ya fueron identificadas por Manuel Gómez Moreno como representaciones del Antiguo y Nuevo Testamento en el centro, y de San Miguel y San Rafael en los extremos²⁷.

La ventana solar flanqueada por imágenes alegóricas del Antiguo y Nuevo Testamento se relaciona con la Eucaristía en una interpretación atribuida al propio Alonso Cano. Se trata del dibujo conservado en la Biblioteca Nacional realizado para algunos investigadores por el artista granadino y considerado como un proyecto para un monumento eucarístico, bien destinado a la construcción de un tabernáculo en la Catedral de Málaga, como pensaba Manuel Martínez Chumillas, tesis por la que también se inclinan Rosario Camacho Martínez y Juan Antonio Sánchez López²⁸, bien para levantar una estructura efímera en Madrid destinada a la exposición del Corpus Christi en la festividad del Jueves Santo, como propone Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, quien

considera que el hueco central sería para la colocación de la custodia con el Santísimo, mientras que las figuras laterales «pudieran representar las alegorías del Viejo y del Nuevo Testamento»²⁹.

Algo parecido ocurre con las esculturas de los arcángeles San Miguel y San Rafael, frecuentemente usadas como imágenes protectoras que encontramos en el mencionado Transparente de la Catedral del Toledo, donde el sol eucarístico aparece rodeado de cuatro arcángeles³⁰, entre ellos los dos que se sitúan sobre la cornisa delante de los contrafuertes extremos de la fachada.

Los problemas cronológicos que plantea ésta interpretación son evidentes, pero no insalvables. Es verdad que la ventana solar debió construirse siguiendo los proyectos de Alonso Cano entre 1670 y 1685 bajo la dirección del arquitecto José Granados de la Barrera como maestro mayor de la Catedral³¹, y que las esculturas que descansan en la cornisa que separa el cuerpo principal del inferior debieron ser realizadas en la década de 1780, cien años después. Pero

no es menos cierto que los proyectos de Alonso Cano y su prestigio se conservaron en la Catedral durante mucho tiempo, y que como observó Sánchez-Mesa Martín basándose en las fuentes publicadas por Gallego y Burín³², dichos diseños no debieron incluir sólo aspectos puramente arquitectónicos, sino también imágenes simbólicas³³.

Por las investigaciones llevadas a cabo por Sánchez-Mesa Martín, parece claro que para la colocación de los relieves y esculturas de la fachada los diseños de Alonso Cano se consultaron por lo menos hasta 1717³⁴. Harold E. Wethey considera que el relieve de la Encarnación «mantiene, sin duda, el proyecto de Cano en cuanto a forma, ubicación e incluso composición de la escena»³⁵. Y René Taylor, uno de los investigadores más críticos con la decoración escultórica de la fachada, escribió que Cano extendió ésta «posiblemente a los alargados paños sobre las puertas laterales también»³⁶, relieves que no se comenzaron a ejecutar hasta 1781.

Pero la noticia más sólida que conocemos en Granada sobre la identificación del sol como símbolo de la Eucaristía entre alegorías del Antiguo y Nuevo Testamento nos la proporciona la escenografía religiosa desarrollada en esta ciudad con motivo de la fiesta del Corpus Christi del año 1786, en una fecha muy próxima a la conclusión de los relieves y esculturas que completaron el discurso iconográfico de la fachada de la Catedral, labrados por Luis Miguel Verdiguier y su hijo Luis Pedro de 1781 a 1783³⁷. Fue seguramente entonces cuando se tallaron las alegorías del Antiguo y Nuevo Testamento, que Sánchez-Mesa Martín considera obras de Luis Pedro³⁸.

La identificación del sol como símbolo de la Eucaristía constituyó el núcleo central del programa iconográfico de la fiesta del Corpus Christi celebrada en Granada el año 1786. La descripción de esos festejos la recoge M^a. José Cuesta García de Leonardo en su libro *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*³⁹, subrayando como a la entrada de la plaza de Bibarrambla se colocó «un 'Sol resplandeciente', símbolo de la Eucaristía», junto a una «clave» escrita que lo relacionaba con el Antiguo y Nuevo Testamento diciendo: «*Si todo nuestro Nuevo Testamento / Fue tantos siglos antes figurado, / Ningun Misterio fue tan anunciado / Como el mas admirable Sacramento. / La ley escrita fue primeramente, / Noche... / Esta noche esperaba el claro dia, / De nuestra Ley de Gracia, y la fortuna / De que el Sol de la Sacra Eucharistia / ... mejor Sol el Señor resucitado / ... hasta el fin quiso quedarse / Bajo Especies de Pan Sacramentado, / ... El Sol del Sacramento... / ... se observe, que en las Escrituras, / Del Testamento Antiguo son notorias / Y repetidas mucho las hystorias, / En que ay mención de Pan, como figuras / Del Pan, materia que es del Sacramento / ... / Expongo de lo antiguo los pasages / Como sombras ò deviles celages / Que antecieron al hermoso Dia / En que amaneciò Sol la Eucharistia*»⁴⁰.

La composición del sol como Eucaristía entre la «noche» del Antiguo Testamento y el «día» del Nuevo se reforzaba en los festejos del Corpus Christi de 1786 con numerosos jeroglíficos pintados al óleo y al temple y acompañados de textos, que se colocaron en las cuatro calles que con arcadas y entoldados se levantaron alrededor de la plaza Bibarrambla, concluyendo con un altar en su centro donde a modo de admirable tabernáculo se colocó la custodia entre imágenes de San Pedro y el sumo sacerdote Aaron, identificados como el Nuevo y el Antiguo Testamento⁴¹.

La ventana solar plasma la idea de que Cristo «Era la luz verdadera que, viniendo a este mundo, ilumina a todo hombre», según palabras del evangelista San Juan (1,9). Esta idea está teológicamente unida al misterio de la Encarnación y al sacramento de la Eucaristía. En este sentido Otto von Simson recuerda que «La teología cristiana tiene su centro en el misterio de la Encarnación, que en el Evangelio de San Juan se percibe como luz que ilumina el mundo. La liturgia de la Iglesia confirió en seguida realidad a esta imagen al celebrar la Navidad, que es la festividad de la Encarnación, en la época del solsticio de invierno. A partir de una fecha no conocida pero que sin duda es anterior al final del siglo XIII, era ya costumbre generalizada el leer al final de cada misa el pasaje inicial del Evangelio de San Juan. Con su sublime teología de la luz, este fragmento llevaba sin duda a los que lo escuchaban una visión del sacramento de la Eucaristía como la luz divina que transfigura las tinieblas de la materia»⁴².

La relación entre el símbolo divino de la luz y la Encarnación aparece también en la metáfora que sirve para explicar este misterio: «Como el esplendor del sol atraviesa el vidrio sin romperlo y penetra su solidez en su impalpable sutileza, sin abrirlo cuando entra, y sin romperlo cuando sale, así el Verbo de Dios penetra en el vientre de María y sale de su seno intacto»⁴³.

Unos años antes de diseñar la fachada, el propio Alonso Cano había desarrollado la idea de Cristo como luz al pintar el cuadro de la Encarnación de la capilla mayor, en un lugar que se corresponde con el que ocupa la ventana solar en el imafronte, situados una y otra en los extremos de un eje central del templo que lo recorre a cierta altura desde la fachada a la cabecera.

Refiriéndose al cuadro de la Encarnación, Francisco Javier Martínez Medina dice que Alonso Cano, conocedor de las escrituras y la Catedral, «no escoge el camino fácil, común a la mayoría de las representaciones sobre la Encarnación; como Cristo es Luz, el Espíritu que lo engendra en las entrañas de María no es como en la mayoría de los pintores una paloma, sino un Rayo de Luz penetrante que se introduce en el regazo de María...»⁴⁴. De la ventana solar podría decirse lo mismo, Cano no recurre a la común utilización de un relieve o una escultura que sea la imagen de Cristo, sino que lo simboliza como rayo de luz que fluye de una ventana singular.

De esta manera Alonso Cano reproducía en la fachada la estructura simbólico-plástica de la capilla mayor; en ésta los temas de la Vida de la Virgen están representados en pintura y los asociados a Cristo-Luz en las vidrieras de las ventanas⁴⁵. En la fachada los temas marianos se expresarían en formas escultóricas, mientras que Cristo-Luz se simbolizaría en la ventana solar, no a través de la imagen representada en una vidriera, sino mediante un hueco con forma de sol.

La idea de Cristo como luz ha sido un componente importante del diseño de algunas obras eucarísticas, y como tal estudiado desde el Transparente de la Catedral de Toledo hasta ejemplos granadinos como son la iglesia del Sagrario de la Catedral⁴⁶ o la capilla del Sagrario de la Cartuja, en este caso incluso recordando que «el himno de la festividad del Corpus, *Sacris Solemnis* repite esta idea, señalando cómo Jesús habita en ella»⁴⁷.

El carácter jerárquico de la ventana solar, incluso su simbología divina, fueron reconocidos cuando los huecos del lado oeste de la Catedral se dotaron de vidrieras en 1884. Las piezas, hechas por la casa Mayer de Munich, son en total nueve, de las cuales ocho representan a «santos y beatos, que vivieron en esta ciudad ó fueron sus obispos», la novena «con el Espíritu Santo»⁴⁸ del que fluye un rayo de luz, se colocó en la que venimos denominando ventana solar, con lo que adoptó un interesante parecido con la gloria de rayos luminosos que Bernini diseñó sobre la Cátedra en San Pedro en la basílica vaticana de Roma, obra que pudo ser fuente de inspiración para el Transparente de la Catedral de Toledo⁴⁹.

Si del detalle puntual de la ventana solar pasamos a la composición general de la fachada, nos encontramos con un rasgo importante en el que la mayoría de los especialistas están de acuerdo: su estructura de arco de triunfo. Esta consideración tiene interesantes fundamentos. Por una parte está la herencia de Siloe estudiada por Rosenthal y en especial la obra ya realizada en cimientos y arranque de muros y contrafuertes anterior al proyecto de Alonso Cano, por otra, la experiencia de este artista en obras como el innovador arco que diseñó en 1649 para la entrada solemne en Madrid de la reina Mariana de Austria, además del conocimiento profundo que terminaría adquiriendo del simbolismo triunfalista del templo en sus años de trabajo en y para la Catedral.

La estructura de arco de triunfo de la fachada nos conduce al tema de la Eucaristía, subrayando la interpretación que venimos proponiendo. El culto al Santísimo Sacramento que inició su desarrollo en la Baja Edad Media, muy pronto adquirió un sentido triunfalista. «Como atestiguan los documentos de las primitivas representaciones —escribe Santiago Sebastián—, el Corpus Christi tuvo un carácter triunfal»⁵⁰, particularmente —especifica Rosenthal— «como expresión de júbilo por la victoria sobre los enemigos de la Fe»⁵¹.

El tema del Corpus Christi en la capilla mayor de la Catedral ha sido asociado por este último investigador a la idea de triunfo que se expresa en la estructura arquitectónica de la cabecera, pero también de otras partes de la Catedral, y la exposición de la hostia en su altar mayor simboliza, en su opinión, «la Victoria de Cristo, Dios Encarnado», que «se conmemora por medio de los recordatorios y de las representaciones pictóricas y escultóricas»⁵².



8. Baldaquino de la capilla mayor de la Catedral de Lugo.

Cuando Rosenthal estudia esta ceremonia de la exposición de la hostia en Granada, la relaciona con la exposición permanente del Santísimo que tenía lugar en la Catedral de Lugo (fig. 8) con una doble interpretación de victoria, por una parte mostraba la divinidad de la Eucaristía frente a los herejes que la negaban, y por otra, recordaba que la ciudad de Lugo no fue conquistada por el Islam, de lo que se deduce que una exposición semejante en Granada podía ser correlativa, como última ciudad de la Península conquistada a los musulmanes⁵³ y la defensa que a partir de entonces se hizo desde aquí de la fe católica.

La idea de triunfo de la Eucaristía estuvo muy arraigada en la Granada barroca, como pone de manifiesto el importante número de obras, fundamentalmente pinturas, realizadas con este tema. La más conocida es el fresco de Antonio Palomino en la cúpula de la capilla del Sagrario de la Cartuja⁵⁴, pero a ella hay que sumar otras creadas en cuadros de gran formato por artistas como Juan de Sevilla o José Risueño, e incluso series enteras como la encargada a este último por el arzobispo Martín de Ascargorta⁵⁵ o la pintada por Domingo Chavarito en la iglesia del convento del Corpus Christi (Santa María Magdalena)⁵⁶.

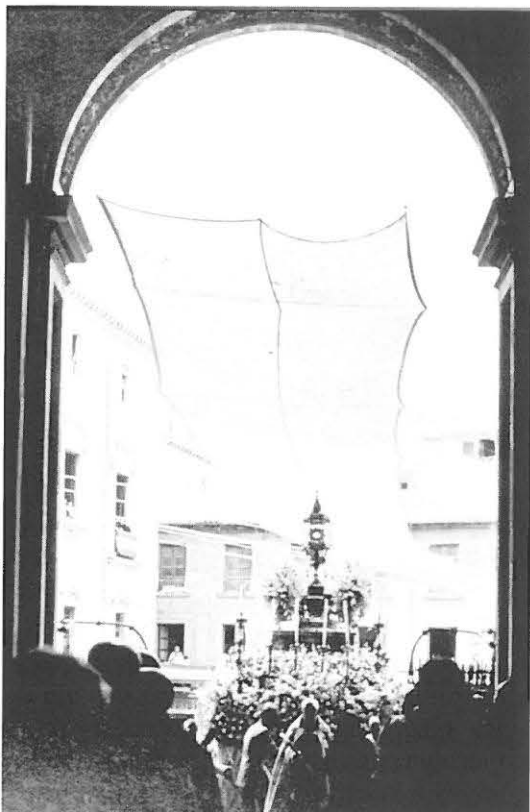
Pero, sobre todo a nivel popular, el triunfo de la Eucaristía se expresó en Granada durante la época barroca a través de la importancia que adquirió —y sigue manteniendo hoy— la procesión del Corpus Christi, que además de sus contenidos religiosos, se manifestaba como un verdadero cortejo triunfal, con toda su escenografía de entoldados, alfombras vegetales, fachadas engalanadas, construcciones efímeras, altares, estandartes, palio, incienso, repicar de campanas, incluso textos y pinturas, en las que participaban destacados artistas granadinos, como los casos de Pedro Atanasio Bocanegra y Juan de Sevilla que nos refiere Palomino⁵⁷.

Manuel Trens recuerda que este sesgo triunfal lo tenía la procesión del Corpus desde sus orígenes, pues ya se lo dio en 1264 el papa Urbano IV, destacando como con el tiempo el «cortejo se transformó en un verdadero *Triunfo*, al estilo de los que organizaron los humanistas italianos»⁵⁸.

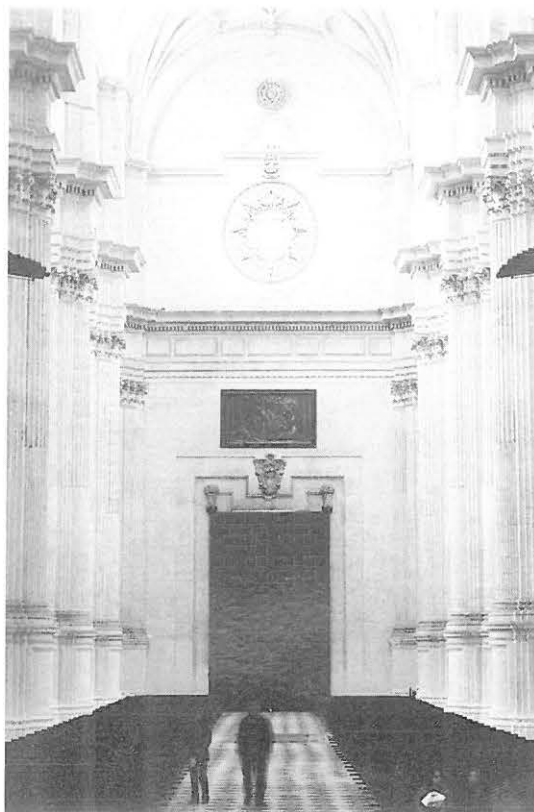
La procesión del Corpus Christi en Granada lleva el Santísimo, sobre una monumental custodia, desde su ámbito triunfal específico de la capilla mayor de la Catedral, a recorrer las principales calles y plazas de la ciudad. La construcción de un gigantesco imafronte permitiría que el cortejo triunfal en torno al Corpus Christi saliera y entrara de la iglesia mayor pasando bajo el gran arco de triunfo de su fachada monumental (fig. 9).

Un gigantesco arco triunfal que en su reverso, hacia el interior del templo, tiene colgados tres grandes lienzos pintados por Risueño, cuyos temas no pueden ser más expresivos en relación con el significado del muro occidental de la Catedral y la procesión del Corpus Christi. Se trata de los cuadros *El Triunfo de la Iglesia y de la Eucaristía* y *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía* que flanquean el conjunto de las tres entradas, y *El triunfo de la Eucaristía sobre la Idolatría*⁵⁹ encima de la puerta principal (fig. 10), temas inspirados en los pintados por Rubens sobre tablas como cartones para tapices de las Descalzas Reales de Madrid⁶⁰.

De los tres grandes lienzos, los dos de los extremos están compuestos sobre la idea del cortejo triunfal, mostrando la Eucaristía transportada sobre un carro clásico o una engalanada carroza, evocando la grandiosa procesión del Corpus Christi en la que el Santísimo,



9. Procesión del Corpus Christi entrando en la Catedral de Granada.



10. Puerta principal de la Catedral de Granada desde el interior.

pasando por debajo de la tercera de las pinturas, sale de la Catedral a recorrer la ciudad igualmente transportado en una monumental custodia, en la que es la celebración religiosa más importante de Granada.

El esquema de arco de triunfo de la fachada y su ventana solar no son elementos disociados desde el punto de vista histórico-artístico. Muy al contrario, ambos forman parte de una misma estructura simbólica y de una parecida composición arquitectónica desde la época del gótico, cuando las fachadas de las catedrales con tres puertas y un rosetón encima se asociaron a los arcos de triunfo romanos. Estos edificios, además de su valor sacral, eran considerados *puertas del sol*. La colocación del rosetón o ventana solar sobre los pórticos con el significado de Cristo-Sol, reforzó el simbolismo de la fachada del templo como *puerta del cielo* al estar irradiada por «el sol divino»⁶¹.

El enfoque eucarístico permite una reinterpretación de otros elementos iconográficos de la fachada, empezando por el altorrelieve de Risueño. El tema de la encarnación de Cristo

dentro del cuerpo de María tiene notorios paralelismos con la encarnación de Cristo en cuerpo y sangre en el sacramento de la Eucaristía. El primero marca el inicio de la vida del Hijo de Dios en este mundo, el segundo consagra su permanencia entre los hombres.

Martínez Medina, refiriéndose al lienzo de la Encarnación de Alonso Cano situado en la capilla mayor, explica que cuando «María asintió a los planes de Dios sobre ella según el anuncio de Gabriel, se convierte gracias a la encarnación obrada en ella por el Espíritu Santo en el primer tabernáculo humano del Santísimo»⁶², idea eucarística de la Encarnación que es aplicable al relieve de Risueño situado sobre la puerta central de la fachada (fig. 11).

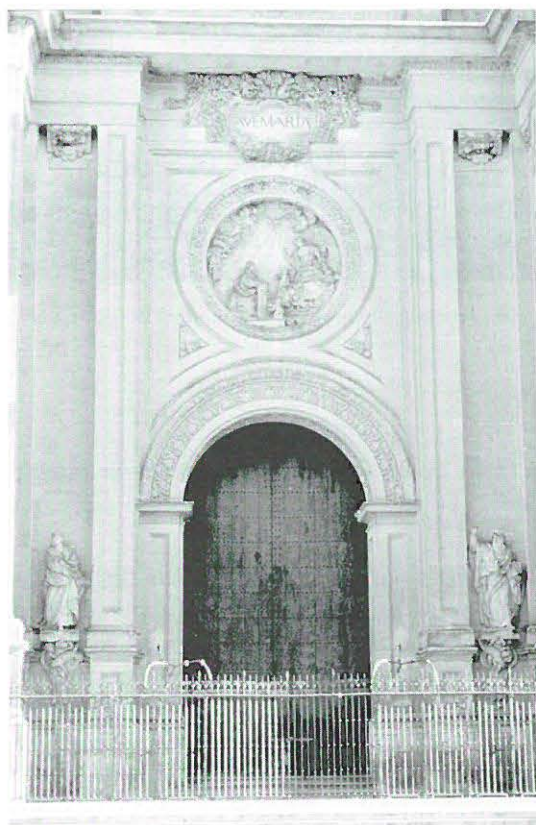
La colocación de la Encarnación debajo de la ventana solar e inmediatamente encima de la puerta más importante de la Catedral subraya el carácter de la Virgen como abogada entre su Hijo y los hombres, repitiendo los esquemas simbólicos que se producen en la cabeceira⁶³. Los dos pasajes de la Vida de la Virgen que se representan sobre las puertas laterales, la Visitación y la Asunción, son ambos posteriores al momento de la Encarnación, y ocupan

en la fachada partes bajas y próximas a los fieles, reiterando la función de la Virgen como mediadora entre Dios y los hombres.

Las esculturas de San Pedro y San Pablo se encuentran a uno y otro lado de la puerta principal porque «son los guardianes del máximo tesoro de la Iglesia»⁶⁴: la Eucaristía. «Y así —afirma Trens— los vemos aparecer en frontales, altares portátiles, retablos, cálices, etc. Ellos son la garantía y custodia del Santísimo Sacramento»⁶⁵. Con la misma función volvemos a encontrar a los dos santos a uno y otro lado del gran arco triunfal que da acceso a la capilla mayor.

Sánchez-Mesa Martín, analizando los relieves de los evangelistas, escribe: «Plásticamente, la portada se define por los cuatro grandes pilares salientes, a los que se les da la simbología de los cuatro evangelios, al colocar, en el lugar de los capiteles, elementos que, en la simbología del templo desde la antigüedad, era el destinado a unir la obra del hombre, el pilar, con la bóveda que representaba el cielo. Son las efigies de S. Mateo, S. Marcos, S. Lucas y S. Juan, las que cumplen simbólicamente esta función de conexión de la tierra con el cielo»⁶⁶.

La estratificación de la fachada en un espacio terrenal en la parte baja y celestial cu-



11. Relieve de la Encarnación y puerta principal de la Catedral de Granada.

bierto con bóvedas en la alta, con la colocación intermedia de la Encarnación y el eje central destinado a este misterio y a la Eucaristía, se aproxima bastante al esquema de espacios simbólicos y eje iconográfico-eucarístico de la capilla mayor propuesto por Martínez Medina⁶⁷.

Desde una perspectiva eucarística, los evangelistas pueden adoptar también el sentido de los cuatro cronistas de la institución del Santísimo Sacramento, como los representó Risueño en el cuadro *La Eucaristía y los Evangelistas* de la capilla del Palacio Arzobispal de Granada⁶⁸. Para Trens «Ellos son los que en sus escritos nos han conservado las palabras omnipotentes de la Consagración, han descrito los pormenores de la Última Cena y redactado la parte esencial del Canon de la Misa»⁶⁹.

La relación de los cuatro evangelistas con la Eucaristía tiene una extraordinaria importancia para la simbología de la fachada, porque la convierte en una interpretación tardía de las más clásicas portadas de las grandes catedrales medievales. Trens, comentando precisamente el cuadro pintado por Risueño, puntualiza: «La escena es una transposición humanista del tema del Cristo de Majestad, rodeado de los símbolos de los cuatro Evangelistas, tan a menudo representado en los sitios más triunfales del templo, pero poco menos que incomprendible para los cristianos del siglo XVII o XVIII»⁷⁰.

El cuerpo superior de la fachada, bajo las bóvedas, es el cielo donde se manifiesta el triunfo de la Eucaristía, como en las apoteosis pintadas de la época, entre símbolos celestiales como los arcángeles, de los que San Miguel, «el eterno militante..., dentro de la Iglesia ha sido venerado como protector especial de la Eucaristía»⁷¹.

Teniendo en cuenta que las figuras del cuerpo superior ya las hemos comentado, queda el jarrón de azucenas situado sobre la ventana solar, «blasón de esta iglesia y símbolo de la pureza de la Virgen»⁷², inadecuado para algún especialista por considerar que se aparta del proyecto de Cano⁷³, pero del que consta documentalmente el acuerdo de su realización en 1783, formando por tanto parte de los relieves y esculturas que a partir de 1781 completaron el programa iconográfico de la fachada de la Catedral⁷⁴. Desde su profunda significación mariana, el jarrón de azucenas viene a ser el colofón de una primera lectura del imafronte de la iglesia mayor.

Siguiendo, en una segunda lectura, con nuestro punto de vista eucarístico, lo normal en el siglo XVIII fue que los monumentos dedicados al Santísimo Sacramento se coronaran con la figura de la Fe, o que ésta ocupara un lugar preponderante. En la fachada de la iglesia mayor no fue así. Pero la idea de culminar un monumento a la Eucaristía con un jarrón con azucenas no es extraña en la Catedral, como puso de manifiesto un primer proyecto de José de Badà para el tabernáculo de la iglesia del Sagrario coronado por una jarra, proyecto que fue sustituido por un segundo y definitivo que situó en lo más alto una estatua de la Fe⁷⁵.

Por encima sólo quedan las grandes bóvedas que, apoyadas en los contrafuertes, evocan la imagen del arco de triunfo produciendo los efectos de grandes hornacinas que caracterizan la fachada de la Catedral de Granada y a las que Fernando Chueca Goitia no encontraba justificación⁷⁶. En términos muy generales las bóvedas son símbolos del cielo, y en este caso definirían como celestial el cuerpo superior de la fachada. Desde la interpretación eucarística que proponemos, la bóveda central podía considerarse un baldaquino que cubre



12. Altar y escenografía de la plaza Bibarrambla en la fiesta del Corpus Christi de 1760.

los símbolos de la Eucaristía, una función que defendía Lázaro de Velasco, el más fiel seguidor de Diego de Siloe, en el concurso de 1577 para la plaza de maestro mayor de la Catedral, aunque su propuesta no tenía un carácter eucarístico, sino de servir de palio o baldaquino para colocar los sitiales de los reyes y prelados a la entrada de la iglesia mayor⁷⁷. La idea de cubrir la custodia con un arco o una bóveda tiene paralelos, además de en los ciborios y tabernáculos frecuentes en los templos de Granada, en la arquitectura efímera creada con motivo de las festividades del Corpus Christi, como pone de manifiesto, entre otros, el altar que se levantó en la plaza de Bibarrambla en 1760⁷⁸ (fig. 12).

Como conclusión, la ausencia de temas profanos, evidentes en la Puerta del Perdón, convirtieron a esta fachada principal en una imagen de triunfo exclusivamente religiosa, que en el contexto del pensamiento contrarreformista establecido en el Concilio de Trento y en la defensa de los ataques del protestantismo contra el Santísimo Sacramento y María, expresa la victoria de la Virgen y de la Eucaristía y, en definitiva, el triunfo de la Iglesia Católica.

El gran arco triunfal de la fachada de la Catedral de Granada vendría a ser la proyección sobre la ciudad de la exposición de la Eucaristía como victoria de la Iglesia, todo un símbolo que cerraría el gran programa triunfalista iniciado tras la conquista y materializado de forma magistral en su iglesia mayor. Culminaba así el proceso de cristianización que caracterizó la cultura granadina durante el Antiguo Régimen, con la fachada de su Catedral convertida en la máxima expresión simbólica y arquitectónica de la «Victoria de Cristo, de Dios Encarnado».

NOTAS

1. ROSENTHAL, Earl E. *The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance*. Princeton: University Press, 1961. Las citas las haremos a través de su traducción: *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el renacimiento español*. Granada: Universidad/Diputación, 1990.
2. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983, p. 184, n. 208.
3. ROSENTHAL, Earl E. *La Catedral...*, pp. 127 y 131.
4. *Ibidem*, p. 150.
5. *Ibid.*, pp. 150-167.
6. Como Victor Nieto Alcaide que ha estudiado las vidrieras haciendo hincapié en su iconografía (NIETO ALCAIDE, Victor. *Las vidrieras de la Catedral de Granada*. Granada: Universidad, 1973) o Francisco Javier Martínez Medina que ha analizado el significado iconológico en el contexto de la cultura religiosa granadina del Renacimiento y del Barroco (MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*. Granada: Universidad/Facultad de Teología, 1989, pp. 177-213).
7. René Taylor estudió esta iglesia como proyectada y construida por el arquitecto José Granados de la Barrera, durante los años en que ejerció como maestro mayor de la Catedral y dirigió la edificación de su fachada siguiendo el proyecto de Alonso Cano (TAYLOR, René. «El arquitecto José Granados de la Barrera». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XII (1975), pp. 5-23).
8. FÉLEZ LUBELZA, Concepción. «La huella de Alonso Cano en varias portadas granadinas». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada: Ministerio de Educación y Ciencia/Patronato de la Alhambra y Generalife, 1969, pp. 204-205.
9. HENARES CUÉLLAR, Ignacio. «Arte». En: *Granada*. Granada: Anel, 1981, IV, pp. 1215 y ss., y 1281 y ss.
10. *Ibidem*, p. 1281.
11. *Ibid.*, p. 1258.
12. *Ibid.*, p. 1259.
13. En los debates que tuvieron lugar durante la oposición, Juan de Orea «dixo que encima de la puerta principal avía de aver un encasamento principal para la advocación de la iglesia» (ROSENTHAL, Earl E. *La Catedral...*, p. 233; también p. 136, n. 49).
14. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad, 1972, pp. 209-211.
15. Rosenthal ya puso de manifiesto que los temas marianos juegan un papel subordinado en la capilla mayor, pero que cobraban más importancia en el resto de la Catedral y particularmente en las puertas (ROSENTHAL, Earl E. *La Catedral...*, p. 132).
16. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «La portada principal de la Catedral de Granada como el gran retablo barroco de A. Cano». En: *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada: Universidad, 1979, III, pp. 307-322.
17. *Ibidem*, p. 320.
18. Véase BERTOS HERRERA, M.^a del Pilar. *El tema de la Eucaristía en el Arte de Granada y su provincia*. Granada: Universidad, MCMLXXXVI [1986].
19. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «La portada...», p. 320.
20. «Uno de los rasgos más extraños del Sagrario de la catedral de Granada —escribe René Taylor— es la ausencia, tanto en la fachada como en el interior, de toda referencia iconográfica a la Eucaristía» (TAYLOR, René. «Símbolo y teurgia en el Sagrario de la Catedral de Granada». En: *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada: Universidad, 1979, III, p. 437). Encarnación Isla Mingorance identificó símbolos eucarísticos en el tabernáculo (ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*. Granada: Diputación, 1977, p. 166), pero también en la fachada principal, presidida por la estatua de «San Pedro en el centro como Sumo Pontífice..., San Juan Nepomuceno, obispo..., y San Ibón, sacerdote, cuya vida fue sobresaliente en la devoción a la Eucaristía,...» (ISLA MINGORANCE, Encarnación. *El Sagrario de la Catedral de Granada*. Granada: Obra cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1979, s/p.).

21. Manuel Gómez Moreno se refiere a la ventana como lumbreira estrellada (GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892. Las citas a esta obra las haremos a través de su edición facsímil, Granada: Universidad, 1982, p. 261) y Antonio Gallego y Burín la denomina «claraboya estrellada» (GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Guía de Granada*. Suplemento a *Cuadernos de Arte*, VII-IX (1942-1944), p. 517, y *El Barroco Granadino*. Granada: Universidad, 1956, p. 71). Camón Aznar se fijó en los «picos» que la adornan preguntándose si «¿serán el origen de este tema en el posterior barroco singularmente americano?» (CAMÓN AZNAR, José. «Los estilos de Alonso Cano». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada: Ministerio de Educación y Ciencia/Patronato de la Alhambra y Generalife, 1969, p. 25).
22. PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979, p. 277.
23. PRADOS, José María. «Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la Catedral de Toledo». *Archivo Español de Arte*, XLIX (1976), p. 393, fig. 1 y p. 398, fig. 8.
24. AYALA MALLORY, Nina. «El Transparente de la Catedral de Toledo (1721-1732)». *Archivo Español de Arte*, XLII (1969), p. 268.
25. BERTOS HERRERA, M^a. del Pilar. *La Custodia del Corpus Christi de Granada (Siglo XVI al XX)*. Granada: Gráficas Alhambra, 1992, p. 28.
26. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada...*, pp. 168-169 y *El Sagrario...*, s/p.
27. GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía...*, p. 261.
28. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. «Alonso Cano y el Barroco en Málaga». En: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentina, 1999, p. 339.
29. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. «Alonso Cano y el retablo». En: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentina, 1999, pp. 266-268.
30. Los arcángeles que aparecen en torno al sol eucarístico del Transparente de la Catedral de Toledo son San Miguel, San Gabriel, San Uriel y San Gabriel (AYALA MALLORY, Nina. «El Transparente...», p. 268 y PRADOS, José María. «Las trazas...», p. 408).
31. TAYLOR, René. «El arquitecto...», p. 6.
32. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *El Barroco...*, p. 129.
33. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «La portada...», p. 318.
34. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño...*, pp. 337-338.
35. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano...*, p. 99.
36. TAYLOR, René. «El arquitecto...», p. 9.
37. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *El Barroco...*, pp. 71-72 y 129-130.
38. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «La portada...», pp. 318-319.
39. CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M^a. José. *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*. Granada: Universidad/Diputación, 1995.
40. *Ibidem*, p. 344.
41. *Ibid.*
42. SIMSON, Otto von. *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*. Madrid: Alianza, 1980, p. 74.
43. GRODECKI, L. «Fontions spirituelles». En: *Le vitrail français*. Paris, 1958, p. 40, citado por NIETO ALCAIDE, Victor. *La luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*. Madrid: Cátedra, 1978, p. 48. También citado por MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura...*, p. 195.
44. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura...*, p. 211.
45. *Ibidem*, pp. 195 y 202.
46. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *El Sagrario...*, s/p.
47. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y GALERA ANDREU, Pedro. «La arquitectura en la Alta Andalucía». En: *El arte del Barroco*. Historia del arte en Andalucía, VI. Sevilla: Gevers, 1989, p. 199.
48. GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía...*, p. 280.
49. AYALA MALLORY, Tina. «El Transparente...», pp. 272-273.

50. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Iconografía Medieval*. Donostia: Etor, 1988, p. 348.
51. ROSENTHAL, Earl E. *La Catedral...*, p. 159.
52. *Ibidem*, p. 137.
53. *Ibid.*, pp. 161-162.
54. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1947, pp. 732-735, y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. «Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada». En: *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada: Universidad, 1979, III, pp. 103-106.
55. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño...*, pp. 248-251.
56. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Las alegorías eucarísticas de Domingo Chavarito, una interesante evocación de los diseños de Rubens». En: *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada: Universidad, 1979, I, pp. 229-235.
57. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo...*, pp. 1044 y 1070.
58. TRENS, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymá, 1952, p. 156.
59. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño...*, pp. 248-251.
60. TRENS, Manuel. *La Eucaristía...*, pp. 241-244; p. 247, figs. 174 y 175; y p. 248, fig. 177.
61. HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1983, pp. 80-81.
62. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura...*, p. 211.
63. *Ibidem*, p. 202.
64. TRENS, Manuel. *La Eucaristía...*, p. 92.
65. *Ibidem*, p. 97.
66. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «La portada...», p. 320.
67. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura...*, p. 337, fig. 4.
68. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño...*, pp. 248-249.
69. TRENS, Manuel. *La Eucaristía...*, p. 235.
70. *Ibidem*.
71. *Ibid.*, p. 226.
72. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Guía...*, p. 517.
73. Rosenthal atribuye a una desviación del proyecto de Cano el «inadecuado jarrón de lirios como símbolo de la pureza de María» (ROSENTHAL, Earl E. *La Catedral...*, p. 58).
74. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *El Barroco...*, p. 130.
75. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada...*, p. 171.
76. CHUECA GOITIA, Fernando. «Alonso Cano y su influjo en la arquitectura barroca». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada: Ministerio de Educación y Ciencia/Patronato de la Alhambra y Generalife, 1969, pp. 120-121.
77. ROSENTHAL, Earl E. *La Catedral...*, p. 227.
78. OROZCO PARDO, José Luis. *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600*. Granada: Diputación, 1985, p. 198 y CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M.^a José. *Fiesta...*, p. 424.

