

# La catedral de Granada: el altar mayor bajo cúpula<sup>1</sup>

Earl E. Rosenthal  
Emeritus Professor  
The University of Chicago

Fecha de recepción: 1º de septiembre de 2011  
Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2011

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
vol. 23, 2011, pp. 21-30  
ISSN. 1130-5517

## RESUMEN

El texto que aquí se reproduce por vez primera es el leído por su autor con motivo de la conferencia que impartió en el II Curso del Centro de Estudios de Historia de la Arquitectura Juan de Herrera-Juan de Villanueva “El Escorial y el templo centralizado”, celebrado en El Escorial, en el verano de 1986, curso organizado por la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad Autónoma de Madrid y dirigido por Fernando Marías. Supuso un regreso a uno de los temas básicos de su monografía sobre la catedral de Granada, que se cerró en 2005 con su artículo “Del proyecto gótico de Enrique Egas al modelo renacentista de Diego de Siloe”<sup>2</sup>. Sirva esta publicación como un postero homenaje.

## PALABRAS CLAVE:

Renacimiento español. Arquitectura. Diego de Siloé. Liturgia. Eucaristía.

## ABSTRACT

This text is a new transcription of the paper Prof. Rosenthal presented to the II Curso del Centro de Estudios de Historia de la Arquitectura Juan de Herrera-Juan de Villanueva “El Escorial y el templo centralizado” (El Escorial, 1986), organized by the Consejería de Cultura y Deportes of the Comunidad Autónoma de Madrid and directed by Prof. Fernando Marías. It was one of his last contributions to his much beloved topic of the cathedral of Granada before his final article “Del proyecto gótico de Enrique Egas al modelo renacentista de Diego de Siloe” published in 2005.

## KEY WORDS

Spanish Renaissance, Architecture. Diego de Siloé. Liturgy. Eucharisty.

---

Dado el tema de este curso, decidí que el propósito de mi ponencia no podría ser sencillamente “la catedral de Granada revisitada” venticinco años después de la publicación en inglés de mi libro, sino que debía volver a considerar la singularidad de la centralización de su forma arquitectónica y litúrgica. Claro que la catedral tiene una configuración muy distinta de la de El Escorial y de la mayoría de las iglesias centralizadas que se examinarán en este curso. En mi libro relacioné la catedral de

Granada con el tipo de iglesia paleocristiana que consiste en un edificio conmemorativo de forma central y que se une a una basílica por medio de un arco toral, como la iglesia que conmemora el lugar santo de la Natividad de Cristo en Belén. Un octógono cubría la gruta, y después se añadió la basílica de cinco naves para controlar el tráfico de los muchos peregrinos que la visitaban. Otro ejemplo, que existe todavía, aunque muy cambiado y mutilado, es la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén,

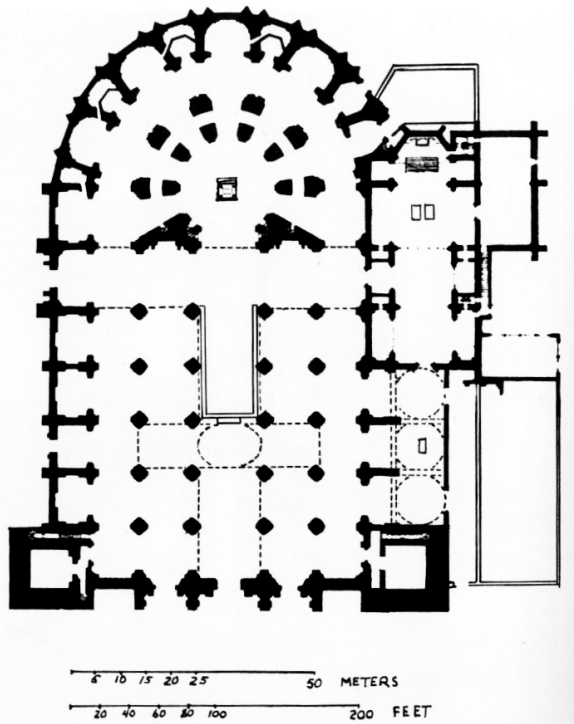


Fig. 1. Diego de Siloé. Planta de la catedral de Granada. 1528 (según E. E. Rosenthal).

que tenía también una basílica de cinco naves. Y reconozco ahora que en mi libro di más atención a los precedentes arquitectónicos que a los precedentes litúrgicos. La frase “y el ideal del altar bajo cúpula” en el título de mi ponencia señala que quisiera rectificar esta inconsecuencia.

En realidad, la catedral de Granada, como fue diseñada por Diego de Siloé en 1528, tenía dos altares bajo cúpula, el altar mayor de la cabecera y el altar del trascoro en la nave (Fig. 1), pero tenemos tiempo solo de hablar del altar mayor, ayudado por un plano de la cabecera y un detalle del grabado de Heylán de 1612 (Fig. 2). Como vemos, el altar original fue un sencillo cubo en vez de la forma alargada, ya usada desde el siglo XI, y no tiene candelabros, ni atril para el misal, ni retablo. El gran ostensorio indica que se representa el altar en un aspecto y momento especial, que sería el de la exposición del Santísimo Sacramento. El altar estaba elevado en una plataforma abalaustrada y cubierto por un baldaquino de madera dorada. Este altar tan insólito ocupaba con precisión el centro geométrico de la gran rotonda catedralicia, que tiene un diámetro de 22 metros y una altura doble y, encima de ella, una cúpula semiesférica. La rotonda da al crucero a través del arco toral y a la girola por medio de siete túneles radiales con una longitud de cinco metros. Como los túneles estaban abiertos y sin rejas y el santuario elevado solo cuatro escalones

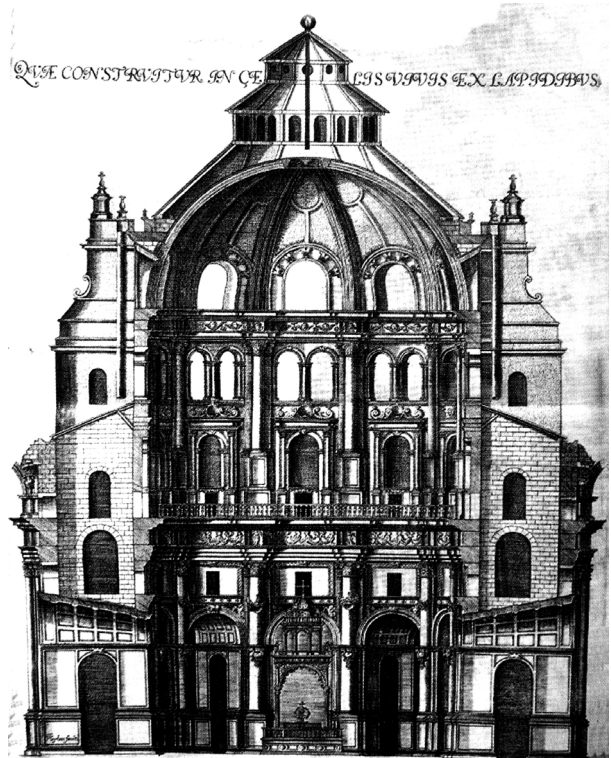


Fig. 2. Francisco Heylan. Capilla Mayor de la catedral de Granada. Estampa, ca. 1612.

sobre el suelo del resto de la catedral, los fieles podrían ocupar la girola, los túneles o el crucero, y así rodear el altar.

Sabemos que era así porque poco después de consagrarse la cabecera en agosto de 1561, los canónigos decidieron añadir una barandilla alrededor del altar, porque la gente llegaba hasta el mismo altar. Más tarde, los túneles fueron provistos de rejas, pero la cabecera retuvo la forma centrípeta de la disposición litúrgica hasta 1926, cuando un arzobispo, de origen catalán [Vicente Casanova y Marzol, 1921-1930], decidió quitar el coro de la nave central e instalarlo en la capilla mayor, cerrando cinco de los túneles. Con este cambio se comprometió la integridad formal de la cabecera<sup>3</sup>. Antes, tenía una relación lógica entre la forma arquitectónica y la forma litúrgica porque las dos formas centrípetas tenían el mismo punto de referencia, que era el altar o más bien el eje vertical desde el altar hasta el *oculus* de la cúpula. La lógica e integridad de la forma realizada por Siloé en la cabecera fue un ideal evasivo al que aspiraban los teóricos y los arquitectos sin alcanzarlo sino muy pocas veces.

Hoy, más que antes, sé cuán rara es esta colocación del altar granadino y también la coincidencia lógica de la forma arquitectónica y la forma litúrgica. En la mayoría de las iglesias en forma de cruz latina se centralizó la forma arquitectónica por medio de una linterna o una

cúpula sobre el crucero, pero se cubría un espacio vacío, no el centro del culto. En mucha de la tradición cristiana, los centros arquitectónicos y litúrgicos o, en otras palabras, los centros físicos y espirituales, son separables.

Por eso a mí me parecía útil, en el contexto del tema de este curso, revisar los pocos ejemplares de altar centralizado bajo una cúpula y compararlos con el granadino y, después, considerar el éxito del concepto de Siloé en Andalucía.

Parece que la primera iglesia congregacional de forma circular con el altar colocado en el centro era la de Santo Stefano Rotondo en Roma, empezada por el papa Simplicio en 468 (Fig. 3). Santo Stefano es considerada una de las primeras “copias” de la Anástasis del Santo Sepulcro por razón del diámetro de 22 metros de su rotonda, el techo cónico de madera y la girola. El altar reemplazó al Santo Sepulcro en el centro de la rotonda, y por esta substitución se reprodujo la coincidencia del centro espiritual con el físico que tenía la Anástasis y otras iglesias conmemorativas. Quizás por ser copia del Santo Sepulcro, la disposición centrípeta de Santo Stefano no fue adaptada en otras iglesias, sino solo en la de Santa Costanza, un mausoleo convertido en iglesia por el papa Libero en 865 y, más tarde, algunas iglesias templarias. Es significativo que cuando el papa Bonifacio IV dedicó el Panteón de Roma a Santa María de los Mártires en 608, puso el altar mayor en el nicho opuesto a la entrada y no en el centro de la rotonda bajo el *oculus*, que se podría haber cerrado con alabastro u otra piedra traslúcida. El Panteón podría ser la primera iglesia en que los cristianos aceptaron la dicotomía de la disposición longitudinal de la liturgia dentro de un edificio de forma central.

La iglesia de Oriente experimentó en los primeros siglos con la colocación del altar en el centro de un edificio cruciforme. Parece que la primera fue la iglesia de los Apóstoles, fundada por Constantino en Constantinopla hacia 337. Según Eusebio, el sepulcro de Constantino y el altar mayor ocupaban el crucero, rodeado por doce pilares, cada uno inscrito con el nombre de un apóstol. Cuando se introdujeron reliquias de tres de los apóstoles en 356, el sepulcro del emperador se trasladó a un mausoleo separado, y la iglesia fue convertida en verdadero *martyrium*. Los estudiosos creen que se construyeron docenas de iglesias cruciformes a fines del siglo IV y a principio del siglo V, muchas de éstas dedicadas a los apóstoles. Algunas de estas iglesias perdidas tenían el santuario en el crucero, y se sabe que Justiniano, cuando reconstruyó la iglesia de Constantino en 527, retuvo el santuario en el centro de su nueva iglesia, también cruciforme, y quedó así hasta mediados del siglo X, cuando el santuario se trasladó al brazo opuesto a la entrada. Pero es más probable que mucho antes la iglesia de Oriente hubiera abandonado el santuario centralizado, porque era

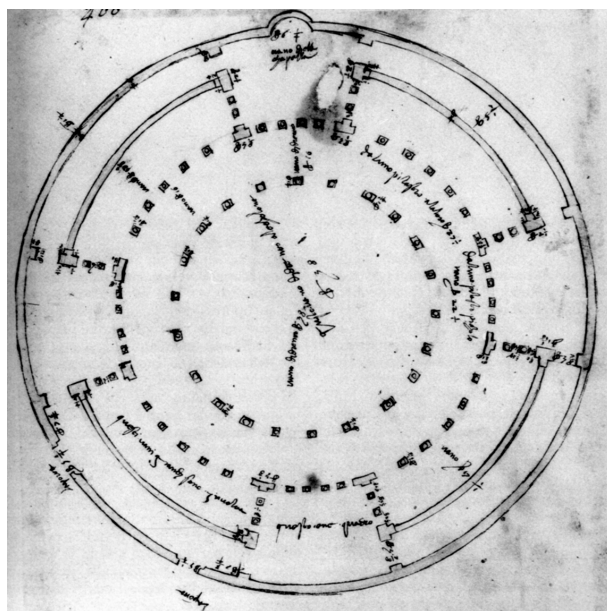


Fig. 3. Según Jacopo Sansovino. *Planta de Santo Stefano Rotondo, de Roma. Florencia, Uffizi, UA 2050, 468.*

contrario a su inclinación de ocultar los actos más sagrados de la misa detrás de cortinas o del iconostasio.

En el Renacimiento italiano, el otro periodo con una preferencia por la iglesia en forma de cruz griega, se edificaron unas sesenta de esta tipología entre 1460 y 1550, y se proyectaron muchas más. Parece que los teóricos, y probablemente los arquitectos, se inclinaron por la ubicación del altar bajo la cúpula central, pero el clero se opuso resueltamente. También tenemos que reconocer que la mayoría de estas iglesias eran capillas sepulcrales o tabernáculos para imágenes milagrosas, como la de Prato de 1485 o la de Montepulciano de 1516, y que no tenían dimensiones suficientes para un altar céntrico. Además, tenían que proteger la imagen y controlar el tráfico de los peregrinos que acudían en gran número.

Solo la gigantesca iglesia-*martyrium* de San Pedro en Roma, como fue proyectada por Bramante y Julio II en 1506, tenía entradas en los cuatro brazos y el altar mayor bajo la cúpula central. Como es bien sabido, la oposición a la planta cruciforme fue expresada desde el principio, y poco a poco, durante el siglo XVI, cerró tres entradas y añadió un pórtico al brazo de la entrada única (como en los planos de Antonio da Sangallo il Giovane y de Miguel Ángel) y, ya en el siglo XVII, Carlo Maderno edificó una nave de cuatro tramos. Con esta nave se recuperó la forma de la cruz latina, considerada en el período tridentino como la más apta para la liturgia católica. Pero en el primer cuarto del siglo XVI los proyectos cruciformes de Bramante significaron una aprobación papal para el altar central, y esos proyectos, bien conocidos, podrían haber influenciado a Siloé y al arzobispo de Granada,

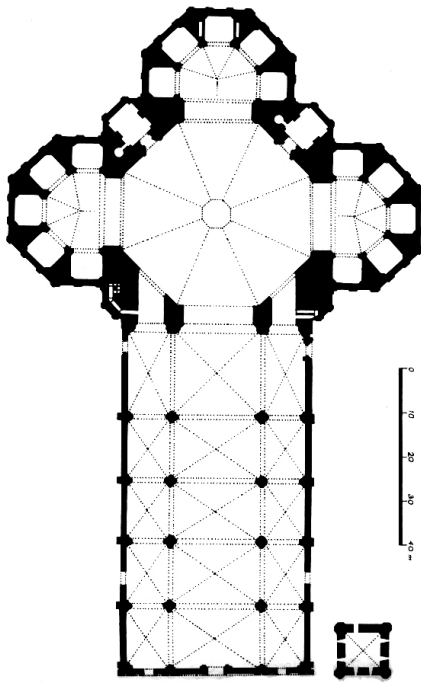


Fig. 4. Planta de la catedral de Florencia, 1366.

Fray Pedro Ramírez de Alba, en su concepto de la cabecera de la catedral de Granada.

El último grupo de los pocos precedentes, algo más cercano a la disposición granadina, se encuentra en unas iglesias toscanas del siglo XIII al XV. El primero ejemplo de este grupo podría ser la catedral de Siena en su estado de hacia 1264, cuando cerraron la cúpula sobre el crucero hexagonal. Con una anchura de 17,50 metros, este crucero era el más amplio hasta aquella fecha, y allí se colocaban el coro y el altar mayor -no todavía el famoso altar de Duccio. Sabemos que el coro y el altar ocupaban una plataforma hexagonal poco elevada, a la que se subía por escalones situados en todos sus lados, acentuando de este modo la disposición centrípeta de los fieles en torno del altar mayor en el crucero.

Esta disposición figuraba también en los proyectos para la ampliación de la catedral de Florencia entre 1294 y 1366. Es claro, al menos en este último momento (Fig. 4), que los florentinos pensaban colocar el coro y el altar mayor bajo la cúpula del crucero octagonal. Después de la terminación de la cúpula por Filippo Brunelleschi en 1437, se construyó un coro octagonal con un enrejado de madera compuesto de parapeto, columnas y entablamento. Sabemos que el coro original tenía esta forma, porque fue delineado en una medalla por Bertoldo de Giovanni, y también mantenido en el enrejado nuevo de mármol empezado a mediados del siglo XVI. Es significativo que este cerramiento florentino seguía el tipo utilizado en la iglesia primitiva de los

Apóstoles de Constantinopla y después en otras iglesias de Oriente, como Santa Sofía.

Brunelleschi quería esta disposición en la iglesia de San Lorenzo en Florencia en 1419, pero solo pudo ejecutarla más tarde en la del Santo Spirito. Por fortuna tenemos un dibujo del siglo XVI que muestra el enrejado cuadrado con el altar al fondo (Fig. 5). Por supuesto, el celebrante al altar era visible desde todos los brazos de la cabecera, que en sí misma tiene la forma de la cruz griega. Después de Brunelleschi, no sé de ningún proyecto de iglesia de forma de cruz latina que tenga el altar y el coro en el crucero. Claro que esta colocación presentaba inconvenientes obvios para los celebrantes, y se perdía algo del misterio y la solemnidad de la misa en un altar más escondido en un ábside.

Si hay estudios que explican esta desviación toscana de la disposición tradicional, no los conozco. Por ser un cambio radical y considerable, creo que se podría tomar el resultado como indicación de su propósito. El traslado del altar mayor desde el recinto clerical del ábside al centro de la iglesia daba a los laicos un mayor sentido de participar en la liturgia y de estar reunidos en torno al altar, en el centro cupuliforme de la iglesia.

Varios investigadores de la sociedad y de la religión de la nueva cultura laica durante la Alta Edad Media, especialmente en Italia, han notado que los reformadores querían democratizar la Iglesia y recuperar la intimidad de la celebración de la misa paleocristiana. Creo que este impulso “democratizante” y reformador explica el altar bajo cúpula en este grupo de iglesias toscanas.

En suma, parece que los pocos ejemplares de altar centralizado bajo cúpula son de tres clases: 1) rotondas, la mayoría “copias” del Santo Sepulcro; 2) iglesias cruciformes que servían como *martirya*, principalmente en el este; y 3) unas iglesias toscanas de forma de cruz latina, con el propósito de volver a la forma litúrgica de la iglesia primitiva.

Creo que podemos concluir que los altares centralizados bajo cúpula no tienen inspiración formal sino programática: ya sea conmemorativa o reformadora.

Y la catedral de Granada es también una iglesia programática. Según mi propia interpretación, su programa iconográfico incluyó no solo todas las funciones que hemos encontrado en las iglesias citadas como precedentes, sino algunas más. El programa granadino es demasiado complejo de explicar aquí, pero debo revisar las varias funciones que, en interacción, formaron la cabecera de la catedral de Granada.

Diego de Siloé no empezó su catedral sobre una *tabula rasa*, porque ya existían el muro exterior y muchos de los cimientos interiores para una cabecera radial, como la de la catedral de Toledo. El impulso inicial a abandonar esos cimientos vino con la decisión de utilizar la capilla mayor como mausoleo para el emperador Carlos V y su

familia (Fig. 2). La función funeraria, a nivel imperial, naturalmente evocó el mausoleo imperial de los romanos, que fue una rotonda cupuliforme, con ocho nichos radiales para los sepulcros. Como tenía que unir esta rotonda a la nave principal, requirió una altura que acomodara un arco toral tan alto como la bóveda del cruce-ro. Una rotonda tan alta con cúpula necesitaba contra-fuerzas radiales y masivos. Otra función que venía con la funeraria fue el altar del Santísimo Sacramento, en que Carlos V solicitó los mismos privilegios de sus abuelos, los Reyes Católicos, en cuanto a su propia iglesia sepulcral, la Capilla Real. La solución formal de Siloé fue la colocación concéntrica de la rotonda dentro de la curva del muro exterior de la cabecera y, por consiguiente, del altar con tabernáculo en el centro común (Fig. 1). Esta era la única colocación congruente con la centricidad del conjunto para un arquitecto del Renacimiento. Más tarde, durante el concurso para la provisión de una nueva maestría de 1577, Juan de Orea defendió esta colocación del altar granadino como la más lógica desde el punto de vista arquitectónico.

Pero este altar tenía que servir no solo para la función funeraria sino también para la cultural. Para abrir el mausoleo imperial al culto, Siloé elevó los sepulcros a los huecos sobre los nichos radiales del mausoleo-santuario y convirtió los nichos en túneles profundos que se abren a la girola. Estos túneles convergentes no solamente dirigieron la atención de los fieles al altar mayor, sino que también definieron rigurosamente una disposición litúrgica centrípeta completamente nueva. Los fieles podrían congregarse en las capillas radiales, la girola y los túneles y, durante los primeros años, llegar a la periferia de la capilla mayor. Tanto Bermúdez de Pedraza, en 1608, como Henríquez de Jorquera, en 1646, admiraron esta disposición que permitía la perfecta vista del altar mayor desde cualquiera de las capillas que lo rodeaban.

Esta disposición litúrgica, sin precedentes españoles, está de acuerdo con el ambiente reformador iniciado en Granada por su primer arzobispo, Fray Hernando de Talavera, y continuado por sus seguidores, que incluyeron a Fray Pedro Ramírez de Alba, el arzobispo que nombró a Siloé como arquitecto de la catedral en 1528, y a Gaspar de Ávalos, que sucedió a Ramírez de Alba. Sabemos que Talavera prometió que fundaría su nueva diócesis sobre “las costumbres apostólicas”. Concretamente, Talavera revivió el uso de la concelebración, que es la comunión de los laicos junto con el celebrante de la misa, una costumbre abandonada después del siglo VIII, y también revivió los responsos congregacionales con las lecciones en español, a pesar de las quejas del clero. La disposición centrípeta de la cabecera granadina inventada por Siloé y Ramírez de Alba sirvió bien al propósito talaverano de una mayor participación laica en la celebración de la misa. Además, es probable que esta dispo-

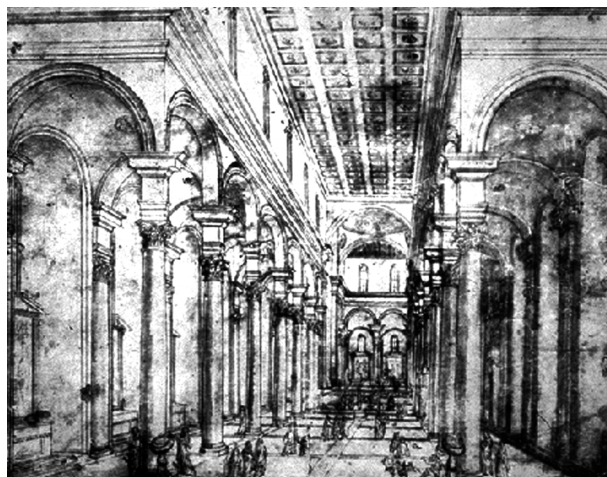


Fig. 5. Según F. Brunelleschi (ca. 1428). Crucero de Santo Spirito de Florencia. Dibujo del siglo XVI.

sición litúrgica haya parecido apta para la catedral de la antigua ciudad de Ilíberis, que se confundía entonces con Granada, porque se creía que allí San Cecilio había fundado la primera diócesis en España. La conciencia de su origen primitivo es evidente en la designación de “iglesia apostólica” en el título de la catedral, y, por eso, es probable que los inventores de la cabecera granadina pensaran que, más bien que reformar, iban a restaurar las prácticas apostólicas en Granada.

El reconocimiento de que restauraba la cristiandad en Granada provocó dos emociones primarias: el júbilo del triunfo de la fe sobre el Islam, por un lado, y, por otro, la vergüenza por la profanación de ese lugar consagrado y el sentido de la necesidad de expiar los ochocientos años de ocupación musulmana. Ambas funciones –celebración y expiación– fueron bien servidas con el altar del Santísimo Sacramento, ya requerido para el mausoleo imperial.

Parece que este altar con funciones tan elevadas, colocado en el centro de una rotonda con girola, evocó en la fantasía de Siloé y Ramírez de Alba una reminiscencia del Santo Sepulcro situado en el centro de la Anástasis de Jerusalén. Todas las asociaciones teológicas con este venerado monumento eran justas. La dedicación de la catedral granadina a la Encarnación y el altar mayor del Santísimo Sacramento se referían a dos creencias principales: que Dios se encarna como Cristo y que Cristo está presente en el Santísimo Sacramento. Este altar eucarístico se cubrió en 1561 con un baldaquino de forma poco común, como sabemos por el grabado de Heylán (Fig. 2); poco común por tener dos pisos, el primero cuadrado y el segundo octagonal, este baldaquino era conmemorativo del primer edículo situado sobre el Santo Sepulcro, como sabemos por sus representaciones en marfiles paleocristianos. Siloé, como arquitecto renacentista, que tenía un

sentido histórico de los estilos arquitectónicos, no podría ignorar el factor “estilo” en su “copia” de la Anástasis existente, aunque muy cambiada con respecto al estado original. Siloé estaba al tanto de la tradicional referencia de copias medievales de una rotonda con girola, en cualquier estilo del tiempo del copista, además del diámetro de aproximadamente 22 metros de la rotonda, pero además tenía que recuperar el estilo romano original de la Anástasis; por ejemplo, el techo cónico de madera con *oculus* se transforma en una cúpula semiesférica y los pilares redondos en el orden corintio vitruviano.

La Anástasis, monumento conmemorativo prototípico de la tradición cristiana, conmemora el lugar del entierro y resurrección de Cristo, pero servía bien, por las demás referencias, al programa iconográfico de la cabecera de la catedral de Granada: la Encarnación, la Transubstanciación, el triunfo, la expiación, la reforma litúrgica -un conjunto de funciones que combinan para formar el programa arquitectónico religioso más complejo del Renacimiento. Sacado principalmente de las formas arquitectónicas y litúrgicas, este programa está confirmado y elaborado por los temas cristológicos de las vidrieras, esculturas y pinturas de la cabecera. A lo largo del eje central, al fondo de la rotonda, las pinturas y vidrieras representan la Encarnación, la Última Cena, la Transfiguración y la Crucifixión de Cristo, y debemos añadir que el Santísimo Sacramento del altar mayor representa la Transubstanciación. Me alegro de que este programa redencionista haya sido confirmado por Víctor Nieto Alcaide en su cuidadoso estudio de las cincuenta y cuatro vidrieras de la rotonda y la girola.

Parece que la cabecera centralizada de la catedral de Granada fue el resultado de unas circunstancias y funciones extraordinarias y, en su conjunto, sin precedentes e irrepetibles. Ninguna otra iglesia española tenía un mausoleo imperial en el santuario mismo y ninguna ciudad tenía un propósito reformador tan profundo y bien definido como Granada. Otras ciudades de Andalucía eran también sedes episcopales primitivas, pero la de Granada se creía ser la primera, y muchas más ciudades fueron liberadas de los moros, pero Granada fue la última, y por eso tenía una significación trascendental. Además, la catedral de Granada fue concebida justamente en los años que Marcel Bataillon identificó como el ápice de la libertad intelectual y religiosa en España, el periodo 1528-1533. En estos años, se podrían relacionar libremente ideas reformadoras, símbolos cristológicos y la lógica formal del Renacimiento.

En vista de la singularidad de la catedral de Granada, no es sorprendente encontrar solo pocas reflexiones en iglesias clasificadas como *siloescas*.

Vamos ahora a considerar las consecuencias de la cabecera granadina, limitándonos a las catedrales andaluzas más *siloescas*, que son las de Guadix, Málaga y

Jaén. Aquí muestro las naves de las dos últimas. En realidad, estas iglesias están clasificadas como “*siloescas*” no por la forma de sus cabeceras, sino por sus naves con pilares cruciformes de orden corintio, que tienen pedestales altos y entablamento. Es probable, también, que las bóvedas de Jaén o Málaga reflejen las bóvedas “a la romana” que Siloé proyectó para la catedral de Granada. Sabemos de éstas porque los tasadores de las bóvedas de crucería en 1614 dijeron que Siloé no había intentado usar crucerías, sino una forma que se caracterizó como “romana”. Podrían haber sido como las sencillas bóvedas vaídas de Jaén o el tipo de casquete rebajado de Málaga, sin ese ornato poco *siloesco* que hoy las define. Mientras que los pilares y bóvedas eran variaciones de la granadina, las tres catedrales citadas no siguieron la elevación granadina de la basílica, sino la de la iglesia de salón, en que las naves laterales llegan casi a la altura de la nave principal y, como veremos, esta diferencia tiene su importancia. Además, ninguna de estas catedrales, ni las otras iglesias de salón *siloescas*, tienen un santuario redondo. Aun así, aparecen algunos reflejos litúrgicos de la cabecera granadina.

Las tres catedrales de Guadix, Málaga y Jaén son contemporáneas, todas empezadas a fines de la década de 1540. Por eso, la cronología entre ellas no tiene demasiada importancia para nosotros y podemos empezar con la catedral más cercana al ideal granadino, que sería la de Guadix.

En torno a 1546, el obispo de Guadix consultó a Diego de Siloé sobre los planos para una nueva catedral renacentista, y al menos el diseño de la cabecera está atribuido a nuestro arquitecto (Fig. 6). Parece que empezó a construir la nueva catedral hacia 1548 y entre 1559 y 1574 la obra fue dirigida por Juan de Maeda, el más capaz y fiel de los seguidores de Siloé.

Se puede caracterizar la catedral como una iglesia de salón con una cabecera de forma radial. Como el santuario de Guadix fue alterado por completo en el siglo XVIII, debemos volver a imaginar la forma original del tercer cuarto del siglo XVI. El altar mayor estaba en el semidecágono delimitado de la girola por una arcada de cinco arcos abiertos (Fig. 7). Es probable que el altar original, como el presente, tuviera tabernáculo, sin retablo, porque este tipo de altar predomina en las catedrales *siloescas* y no es típico del siglo XVIII. Delante del semidecágono hay un tramo cuadrado, y los dos forman la capilla mayor, porque tenían la misma elevación de cinco escalones, no tan altos como los presentes, y se rodean por una baranda de poco más de un metro de altura. El tramo cuadrado se cubre con una cúpula semiesférica con ventanas en su base que dan a la capilla mayor la luz más brillante de todo el interior del templo. Aunque no está colocada justamente sobre el altar mayor, esta cúpula pertenece a la capilla mayor y no al crucero. Se nota

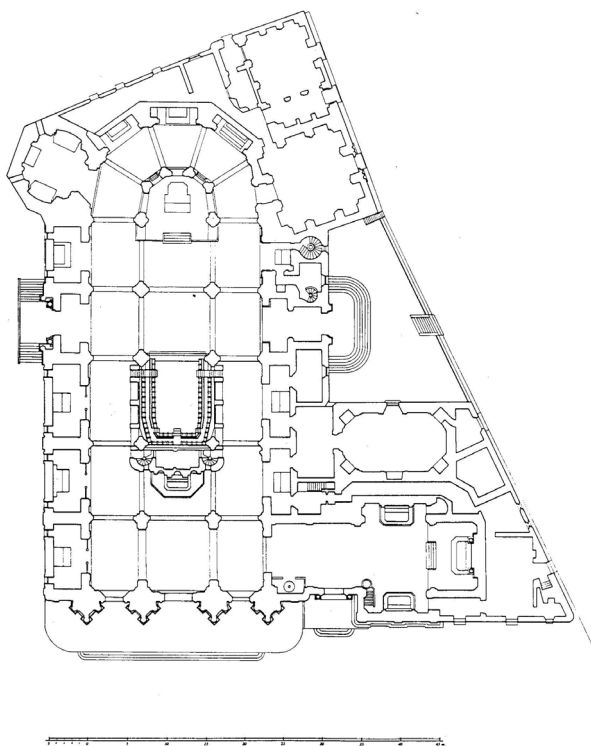


Fig. 6. Diego de Siloé et al. Planta de la catedral de Guadix (ca. 1546).

también que la bóveda del semidecágono y la cúpula son las únicas bóvedas que tienen hojas como motivo decorativo. Es verdad que la forma de esta cúpula no tiene nada que ver con la granadina, pero creo que la idea de darla a la capilla mayor en vez de al crucero refleja la lógica siloesca, que la cúpula debía ennoblecer el centro litúrgico de la iglesia. La catedral de Guadix es la única otra iglesia andaluza, que yo sepa (excluyendo la del Salvador de Úbeda), en que se encuentra la cúpula mayor sobre la capilla mayor.

El centro arquitectónico de la catedral, que es el crucero, tiene una bóveda distinta a todas las demás, que son de crucería. La del crucero es un casquete rebajado sin ventanas, que no rivaliza con la verdadera cúpula de la capilla mayor. En una “iglesia de salón”, en que la cruz latina formada por la nave principal y el transepto no está tan elevada ni marcada como en una basílica, hay una cierta lógica formal en identificar sin acentuar el tramo del crucero.

Además, la gran altura de las naves laterales y de la girola da un sentido de la continuidad fluida del espacio interior. El recinto de la capilla mayor era una continuación del espacio laico de la girola, el crucero y las naves laterales. La baranda de la plataforma de la capilla mayor no impedía el flujo del espacio que une toda la cabecera.

El estado abierto de la capilla mayor cambia también el formato tradicional de la “iglesia dentro de la iglesia”



Fig. 7. Capilla Mayor de la catedral de Guadix (ca. 1546) (Foto Fernando Marias).

o “la iglesia clerical”, que se compone del coro de los canónigos y, al otro lado del crucero, la capilla mayor, normalmente encerrada por rejas altas y densas, y, al fondo, un gran retablo detrás del altar. En la catedral de Guadix, el coro de 1562 está encerrado, como siempre, pero la otra parte, la capilla mayor, está abierta a todos lados, casi sin confines arquitectónicos. Se retuvo una mitad de la iglesia clerical y se cedió la otra mitad al espacio continuo de la iglesia de salón. Se encuentra otra ambigüedad en el traslado de la cúpula desde el centro arquitectónico al centro litúrgico, sin abandonar por completo la importancia del arquitectónico, que es el crucero.

En suma, la cabecera de la catedral de Guadix tiene solo dos aspectos de la granadina: la visibilidad y la accesibilidad del altar desde cualquier punto en torno a la capilla mayor y la colocación de una cúpula sobre ella en vez de sobre el crucero.

Por razón de las semejanzas entre las tres catedrales, nos ocupará menos tiempo la segunda, la de Málaga, una ciudad que tiene una historia muy parecida a Granada y Guadix. Como en Granada, se empezó una catedral de planta gótica diseñada por Enrique Egas y se continuaba con esta planta hasta 1541, cuando un obispo nuevo sus-

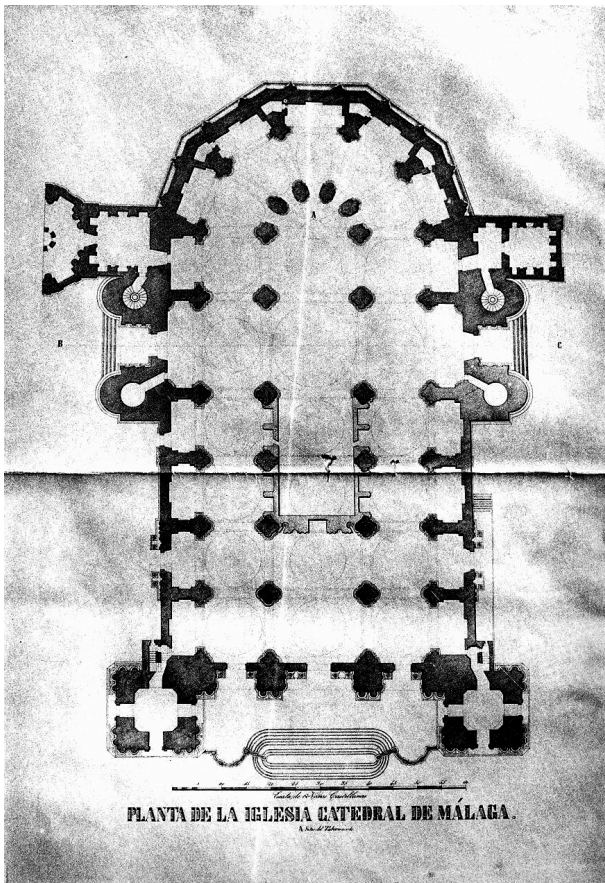


Fig. 8. Diego de Siloé et al. *Planta de la catedral de Málaga* (ca. 1549).



Fig. 9. *Capilla mayor de la catedral de Málaga* (ca. 1549) (Foto Fernando Marias).

pendió las obras y consultó a Siloé sobre un nuevo plan renacentista. A pesar de ello, los únicos planos de que tenemos referencias son los de Diego de Vergara, que vino de Toledo con Egas, y Andrés de Vandelvira, ambos de 1549. Sabemos que el de Vergara le gustó al obispo y quizás a su consultante, Hernán Ruiz el Mozo, porque en 1550 Vergara estaba a cargo de las obras. Aun así, casi todos los eruditos asumen que Siloé participó en las decisiones sobre el diseño de la catedral de Málaga.

La cabecera, consagrada en 1587, tiene forma radial (Figs. 8 y 9), con el altar en su punto focal dentro de un semidecágono, y antes de elevar la plataforma del altar y obstruir la arcada del semidecágono con confesionales, los arcos abrían a la girola. Estos arcos no son tan profundos como los granadinos, pero son también convergentes, dirigiendo la atención de los fieles hacia el altar mayor. Se sabe que este altar con tabernáculo es el tercero, pero, asimismo es probable que siga el tipo original. La capilla mayor malagueña, como la de Guadix, consiste en el semidecágono y un tramo cuadrado, y se unían los dos por nada más que tener las únicas bóvedas doradas y, abajo, se marcaban los confines de la capilla mayor por la elevación común de cinco escalones rodea-

dos por una baranda. El casquete bajito del santuario contrasta con las demás bóvedas de la nave solo por ser dorado y difiere del casquete del crucero por tener un diámetro un poco menor que el último. En la forma y ornato de las bóvedas se ignoró la función especial de la capilla mayor y se suprimió el crucero en favor de la continuidad y unidad del espacio tan típico de la iglesia de salón. De las tres catedrales de que tratamos aquí, la de Málaga es la menos centralizada.

La tercera es la catedral de Jaén, una ciudad conquistada más de dos siglos antes que Granada, Guadix o Málaga, pero donde solo en 1548, después de dos salidas en falso, se empezó la presente iglesia siguiendo el proyecto de Andrés de Vandelvira. La capilla mayor, en un tramo cuadrado de la cabecera rectangular (Figs. 10 y 11), está elevada por cinco escalones y rodeada por una baranda, como las otras catedrales citadas. No se distingue su bóveda vaída, ni tampoco el ornato, de las demás de la nave. Esta capilla mayor parece una isla en el espacio oceánico continuo de la cabecera del tipo salón. Tiene una ligera elevación de la nave principal y el



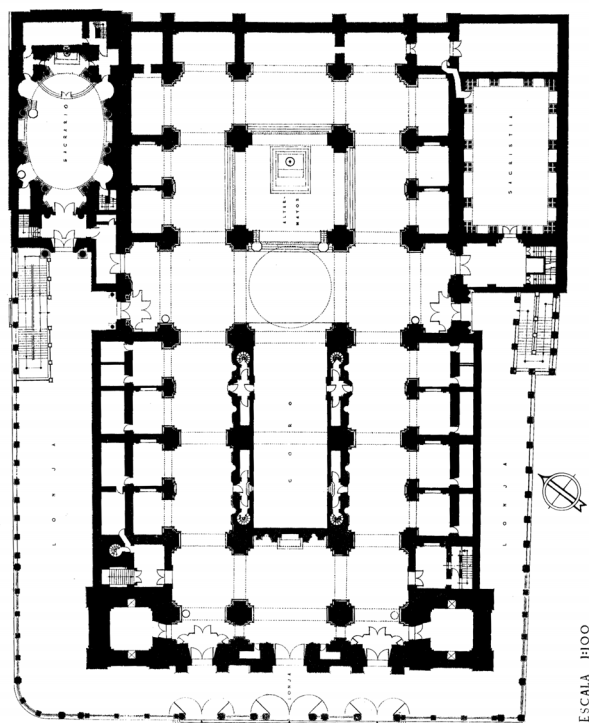


Fig. 10. Andrés de Vandelvira. Planta de la catedral de Jaén (1548).

transepto sobre las naves laterales y la girola rectangular, pero su crucero está acentuado fuertemente con una cúpula sobre un tambor con ventanas. Para Vandelvira era el centro arquitectónico, no el litúrgico, el que debe tener la cúpula, y esta preferencia fue seguida en las catedrales de Valladolid y de Ciudad de México y en la mayoría de las iglesias de fines del siglo XVI. La presente catedral de México, proyectada hacia 1560, seguía la solución de Jaén, al tener un coro encerrado, el crucero con cúpula y la capilla mayor, en su estado original, como una isla, poco elevada y abierta a todos lados.

En todas estas catedrales, la “iglesia clerical” está retenida en la mitad del coro y abandonada en la otra, la capilla mayor, que se une con el espacio de la cabecera. Aunque el medio formal es distinto del rigor centrípeto de la cabecera granadina y de la autonomía de su santuario, resulta también



Fig. 11. Capilla Mayor de la catedral de Jaén (1548) (Foto Fernando Marías).

en cierto sentido de la comunidad de los fieles, aún más unida que en Granada, que se podrían acercar y ver la celebración de la misa en el altar mayor. En estas catedrales silo-escas repetían también el altar con tabernáculo, sin retablo.

Así pues parece que de todas las funciones que contribuyeron a la formación de la cabecera granadina, solo el propósito reformador condicionó los diseños de las catedrales de Guadix, Málaga y Jaén. Incluso estas ciudades andaluzas, que compartieron tanto de sus condiciones históricas, respetaron la singularidad de Granada y también de su catedral, como inimitable e irrepetible. La limitada reflexión de la granadina confirma el origen esencialmente programático de su forma y este origen mantenía a la catedral de Granada aislada en una extraordinaria y majestuosa soledad.

## NOTAS

<sup>1</sup> Texto transcrito y corregido por Miriam Cera Brea. Nota bio-bibliográfica a cargo de Fernando Marías y Miriam Cera Brea.

<sup>2</sup> Earl E[dgar]. Rosenthal (1921-2007)

El 13 de septiembre de 2007 falleció en Santa Barbara (California) el Prof. Rosenthal, cuya contribución al estudio y conocimiento de la arquitectura española y, concretamente, granadina del siglo XVI queda fuera de toda duda. Earl E. Rosenthal había nacido en 1921

en Milwaukee, Wisconsin. Tras obtener su B.A. en la universidad de dicho estado en 1943, hubo de prestar servicio en la reserva naval durante los últimos años de la II Guerra Mundial (1943-1946), como alférez (*ensign*) en el Tank Landing Ship de la US Navy USS LST 278 desde 1943.

Inmediatamente después volvió a dedicarse por completo a la historia del arte en Nueva York, donde estudió junto a Erwin Panofsky y se

graduó en historia del arte. Hacia 1948 comenzó, bajo la dirección del profesor Walter W. S. Cook sus investigaciones, orientadas a la realización de su tesis doctoral –defendida en 1953 y publicada en 1961– sobre la catedral de Granada, estudios que combinó con sus actividades como comisario en el Art Institute de Milwaukee y la Layton Art Gallery. En 1954 fue nombrado Assistant Professor de historia del arte en la Universidad de Chicago, donde permanecería el resto de su carrera. Fue nombrado *associate profesor* en 1960, obteniendo la titularidad en 1958. Su tesis doctoral fue publicada por Princeton University Press en 1961. Recibió en 1963 una beca Guggenheim. El que fuera profesor en la universidad de Chicago durante 38 años, vivió y desarrolló su carrera en estrecho contacto con Europa, en especial con España e Italia. Ya entre 1948 y 1949 disfrutó de una beca de la Junta de Relaciones Culturales de Madrid y sucesivamente, en las dos décadas siguientes, obtuvo una beca Guggenheim, otra por la fundación Archer M. Huntington en Portugal y residió en Italia gracias al programa *Fullbright Scholarship*, que le permitió estudiar en Florencia con Roberto Longhi. Estos primeros estudios, así como los que desarrollaría sucesivamente, cristalizaron en sus publicaciones relativas a la difusión europea del Renacimiento, con especial énfasis en la introducción del clasicismo en España, ámbito en el que llevó a cabo un minucioso análisis iconológico de la simbología imperial, y sus implicaciones en la *Weltanschauung* y la cultura. Sin duda alguna, la ciudad que más le debe es Granada, a la que dedicó algunos de sus mejores trabajos, consagrados a las obras proyectadas en el ámbito del mecenazgo imperial: la catedral, la Capilla Real y posteriormente el palacio de Carlos V, ambos objeto tanto de extensas publicaciones como de más breves comunicaciones y ponencias. En el caso del templo granadino, la aportación de Rosenthal fue enorme, pues, además de exponer y analizar los problemas más importantes que dicha construcción planteó e indagar sus posibles antecedentes, hizo hincapié en la concepción unitaria de la traza original de Siloé, “único dentro de la tradición española”, y en sus referentes históricos. Dos décadas después dedicaría un trabajo de similar envergadura al palacio del emperador. Igualmente trató de reconstruir el proyecto inicial de Pedro Machuca junto a la problemática del mismo, lo cual le llevó a corregir y precisar errores cronológicos, y a proporcionar interpretaciones plausibles tanto de partes individuales de la estructura, como a la simbología del entero conjunto. Rosenthal ha ocupado un lugar de extraordinaria relevancia en el marco de la historiografía arquitectónica europea y concretamente el de la española y la granadina. Su dedicación a esta ciudad y sus vínculos con su universidad justificaron el que en 1994 fuese nombrado Doctor *Honoris Causa* por la misma. Algunas de sus publicaciones más relevantes han sido: “The image of Roman Architecture in Renaissance Spain”, *Gazette des Beaux-Arts*, LII, 1958, pp. 329-346. “A Renaissance ‘Copy’ of the Holy Sepulchre”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, XVII, 1958, pp. 2-11. *The Cathedral of Granada: A Study in the Spanish Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, 1961 [ed. esp. Universidad de Granada, Granada, 1990].

“Michelangelo’s Moses, dal di sotto in sù”, *Art Bulletin*, 46, 1964, pp. 544-50.

“The Lombard Sculptor Niccolò da Corte in Granada from 1537-1522”, *Art Quarterly*, XXIX, 1966, pp. 209-244.

*Diego de Siloé arquitecto de la Catedral de Granada*, Universidad de Granada, Granada, 1967.

“Niccolò da Corte and the Portal of the Palace of Andrea Doria in Genoa”, *Festschrift Ulrich Middledorf*, Berlín, 1968, pp. 358-363.

“Die ‘Reichskrone’, die ‘Wiener Krone’ und die ‘Krone Karls des Grossen’ um 1520”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, XXX, 66, 1970, pp. 7-48.

“Plus Ultra, Non Plus Ultra and the columnar Device of Emperor Charles V”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1971, pp. 204-228.

“El primer contrato de la Capilla Real”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, xi, 21, 1972, pp. 9-38.

“Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xxxvii, 1973, pp. 198-230.

“Plus Oultre: The Imperial Idea of Charles V in His Columnar Device on the Alhambra”, *Hortus Imaginum. Essays in Western Art*, eds. R. Engass y M. Stokstad, Lawrence, 1974, pp. 87-93.

“The lost *Quarto de las Helias* in the Arabic Palace on the Alhambra”, *Miscelánea de estudios dedicados al Profesor Antonio Marín Ocete*, Granada, 1974, II, pp. 933-943.

“The Diffusion of the Italian Renaissance Style in Western Europe”, *Sixteenth Century Journal*, ix, 1978, pp. 33-45.

“A Sixteenth Century Drawing of the West Facade of the Palace of Charles V in Granada”, en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, Granada, 1979, III, pp. 137-147.

“A neapolitan Architectural Motive in the Andalusian Renaissance”, *Familiare '82. Studi per le nozze d'argento Jurlaro Ditunno*, Brindisi, 1982, pp. 163-174.

“El programa iconográfico-arquitectónico del palacio de Carlos V en Granada”, *Seminario sobre Arquitectura imperial*, Universidad de Granada, Granada, 1985, pp. 159-177.

*The Palace of Charles V in Granada*, Princeton University Press, Princeton, 1985 (trad. esp. Alianza, Madrid, 1988).

“Emperor Charles V as Patron of the visual Arts”, *Cuadernos de Arte*, xxiii, 1992, pp. 97-106.

“La singularidad del Renacimiento en España”, en *Discursos pronunciados en el Acto de Investidura como Doctor “Honoris Causa” del Excmo. Sr. Earl E. Rosenthal*, Universidad de Granada, Granada, 1994, pp. 15-29.

“Del proyecto gótico de Enrique Egas al modelo renacentista de Diego de Siloé”, en *El Libro de la Catedral de Granada*, ed. Lázaro Gila Medina, Iglesia Metropolitana de Granada, Granada, 2005, I, pp. 93-127.

<sup>3</sup> Hoy, desde 2000, se ha desvirtuado completamente la imagen original de la rotonda al cerrarse estos túneles, incluso visualmente, y modificarse la iluminación natural de los mismos.