

LA CATEDRAL GÓTICA DE JAÉN*

THE GOTHIC CATHEDRAL OF JAÉN

BEGOÑA ALONSO RUIZ
Universidad de Cantabria, España
begona.alonso@unican.es

Después de más de un siglo de la consagración de la mezquita aljama de Jaén, se acometía la construcción del primer templo cristiano, un edificio *ex novo* que mantenía esa estructura derivada de la antigua mezquita. En 1492 se iniciaba una nueva etapa en la construcción del templo marcada por la llegada de maestros del tardogótico castellano. Estas líneas se ocupan de rastrear la historia “accidentada y desdichada” de ese templo anterior al proyecto renacentista a través de los personajes que participaron en su proceso constructivo (obispos y arquitectos), para tratar de aportar luz sobre las relaciones artísticas que marcaron su definición dentro del contexto general de la arquitectura castellana del período.

Palabras clave: Nicolás de Biedma, Luis de Osorio y Acuña, Alonso Suárez de la Fuente el Sauce, Pedro López, Enrique Egas.

The construction of the first Christian temple of Jaen was beginning more than one century later than the consecration of the mosque. It was a new building that was supporting the structure derived from the mosque. A new stage was beginning in 1492 in the construction of the temple marked by the arrival of masters from the Castilian lategothic. This research is about the “rugged and unhappy” history of this temple previous to the Renaissance project of Vandelvira, across the prominent figures who took part in this constructive process (bishops and architects), to clarify its artistic relations to the general context of the Castilian architecture of the period.

Key words: Nicolás de Biedma, Luis de Osorio y Acuña, Alonso Suárez de la Fuente el Sauce, Pedro López, Enrique Egas.

* Una primera versión de este trabajo fue presentada en el Congreso Internacional “*La catedral de Jaén en el 350 aniversario de su consagración*”, (Jaén, 2010). Agradezco a sus organizadores dicha invitación, así como las sugerencias y ayuda para su elaboración, en especial a los profesores Pedro Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella. Este trabajo también se ha visto enriquecido con las aportaciones de Miguel Ángel Castillo Oreja y Ricardo Nunes Da Silva. La investigación se enmarca en el Proyecto *Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e Intercambios* (ref. HAR2011-25138).

1. EL PRIMER TEMPLO GÓTICO

Al poco de su conquista por Fernando III, la ciudad de Jaén se había transformado en obispado con el traslado de la sede episcopal de Baeza en 1249 y se convertía en núcleo estratégico para la articulación de los territorios fronterizos¹.

Según la *Crónica General de España*² fue el rey don Fernando el que entró en procesión e hizo levantar un altar en la mezquita mayor, cantando misa el entonces obispo de Córdoba, don Gutierre Ruiz de Olea. Se siguió a partir de este momento una afianzada tradición de coexistencia que duraría 123 años entre el edificio islámico y los nuevos usos cristianos, tal y como ocurriera en Sevilla, Granada o Málaga³. De este proceso de adecuación se sabe que se mantuvieron el número de naves, aunque se invirtió el eje del templo, se edificarían dependencias como la sacristía y el alminar se trocaría en campanario⁴.

El nuevo edificio gótico se comenzaba por el obispo don Nicolás de Biedma durante su pontificado (1368-78, 1381-83), iniciando la obra en torno a junio de 1369. La historiografía destaca del prelado sus esfuerzos para acrecentar las donaciones destinadas a las obras, convirtiendo a la fábrica en heredera de sus bienes, y en depositar en el nuevo templo la reliquia del Santo Rostro, elemento que se convertirá en clave para el resurgir económico del templo en la segunda mitad del siglo XV⁵.

Pese a que no se cuenta con referencias documentales conservadas sobre los primeros momentos del proceso constructivo de este nuevo templo gótico⁶, para

¹ Bula de Inocencio IV, dada en Lyon el 14 de mayo de 1249. Cit. CABALLERO VENZALÁ, Manuel: "Historia de la diócesis de Jaén", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 155, 1995, p. 10.

² Citada por JODAR MENA, Manuel: *Arquitectura en tierra de fronteras. Reformas urbanas en la ciudad de Jaén a finales del siglo XV*. Tesis doctoral dirigida por P. Galera Andreu, Universidad de Jaén, 2011, p. 150. Consultada en ruja.ujaen.es/bitstream/10953/369/6/9788484396703.pdf (Consultado 2-07-2013). También JÓDAR MENA, Manuel: "De la aljama a la primitiva construcción gótica. Reflexiones a propósito de la catedral de Jaén en época bajomedieval" [en línea]. En *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, Nueva época, 1 (2013). (Consultado 2-03-2014)

³ JODAR MENA, Manuel: *Arquitectura en tierra de fronteras...*, op. cit., p. 153. El autor también señala la controversia en torno a la posibilidad de que la mezquita aljama podría ser la que se encontraba en el barrio de la Magdalena y no donde luego se levantara la catedral gótica, pero también afirma que no existen argumentos para decantarse por una ubicación u otra (p. 156).

⁴ *Ibidem*, p. 160.

⁵ *Ibidem*, p. 165.

⁶ Para el análisis de las fases de la catedral giennense anteriores a la intervención de Vandelvira, son fundamentales: GALERA ANDREU, Pedro: *La catedral de Jaén*. Barcelona, Lunweg, 2009; GÓMEZ-MORENO, Manuel: "La sillería de coro de la Catedral de Jaén", en *Arte Español, Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, Madrid, nº 13,

su conocimiento se cuenta con una fuente gráfica de vital importancia: la planta realizada sobre pergamino en el siglo XVII por el entonces maestro de la obra Juan de Aranda Salazar con la intención de dejar constancia “de las cosas memorables que se remueven para que en todo tiempo conste”⁷ antes de proceder a su derribo definitivo y completar la obra renacentista que se había iniciado tiempo atrás. Este plano fue descrito en 1794 por el deán ilustrado Martínez de Mazas y publicado en 1947 por Fernando Chueca Goitia⁸ (Figura 1). El dibujo reproduce, por tanto, el templo definitivo antes del diseño renacentista, siendo su planta el resultado de las sucesivas intervenciones de diferentes promotores a lo largo de los siglos XIV a XVII (Figura 2).

Este primer templo cristiano fue descrito como “obra reducida”⁹. Encajonada por el Sur en un ángulo de la muralla, esta nueva catedral debía estar levantada en ladrillo y cubierta con armadura de madera como se recoge en la documentación del sínodo de 1492¹⁰. Esta frágil estructura motivaría que apenas un siglo más tarde se acometiese su reforma. Su plan era “un edificio regular según la forma de otras catedrales”¹¹. Tenía unas dimensiones de 185 pies de longitud (unos 51,5 m) por 116 de ancho (32,3 m) con cinco naves sobre pilares de base rectangular, siendo más ancha la central que las laterales y contaba con capillas entre contrafuertes, uniformes en el muro de muralla pero irregulares en el muro

1941, pp. 3-9 y MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: “*Novam ecclesiam egregia structura facere*. Documentos episcopales y pontificios para la construcción de la catedral de Jaén I (siglos XV-XVI)”, en *Giennium*, vol.2, 1999, pp. 337-394. Para Chueca “La historia de la construcción de este templo desde que, en la segunda mitad del siglo XIV, el obispo Nicolás de Biedma empezó el derribo de la antigua mezquita, que hasta entonces servía al culto, no puede ser más accidentada ni desdichada; las obras se suceden y ninguna llega a buen fin. Lo hecho, al cabo de los años se derriba y se vuelve a empezar. Es sólo Vandelvira el que llega a imponer su plan, a empezarlo con bríos y a conseguir que se continúe después de su muerte sin nuevos vaivenes” (CHUECA GOITIA, Fernando: *Andrés de Vandelvira*. Madrid, 1954, p. 19).

⁷ GALERA ANDREU, Pedro: *La catedral de Jaén...*, *op. cit.*, p. 23.

⁸ Sobre el plano MARTÍNEZ MAZAS, José: *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén*, (Primera edición, 1794), Barcelona, 1978, Capítulo VII, pp.145 y ss. y CHUECA GOITIA, Fernando: *La catedral de Valladolid*. Madrid, 1947, pp. 181-182.

⁹ MARTÍNEZ MAZAS, José: *Retrato al natural...*, *op. cit.*, p. 170. En general, para más detalles sobre esta primera catedral, véase JODAR MENA, Manuel: *De la aljama a la primitiva construcción gótica...*, *op. cit.*

¹⁰ “esta nuestra iglesia de Jaén está edificada de madera en la techumbre della, e que en muchas partes de ella la dicha techumbre está para se caer e asaz peligrosa”. Cit. MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: *Novam ecclesiam...*, *op. cit.*, p. 345. Gómez-Moreno habla de arcos en esta iglesia de Biedma; añade que sobre los pilares apeaban arquerías “algo a modo de mezquita, aunque no lo fuese”, Cit. GÓMEZ-MORENO, Manuel: *La sillería de coro...*, *op. cit.*, p. 4.

¹¹ MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: *Novam ecclesiam ...*, *op. cit.*, p. 345.

norte. Además, tenía coro, capilla mayor y claustro abierto en su lado Norte sobre el antiguo patio de la mezquita, al igual que en Sevilla¹². Posiblemente también se reaprovecharía el alminar de la mezquita o una torre de la muralla que pasaría a ser conocida como la “Torre del Reloj”. En el lado Norte se abrían dos puertas (una de ellas llamada “Puerta del Álamo”) a un claustro que no figura en el dibujo; la puerta más oriental de este lado no estaba enfilada con el crucero sino que se afrontaba con el primer tramo de trascoro. Este trascoro ocupa en el dibujo del siglo XVII tres tramos de la nave central y se comunica por la vía sacra con un presbiterio que suponemos enfilado con las otras capillas. De hecho parece que la capilla mayor de Biedma no era un espacio muy desarrollado a diferencia de lo que ocurrirá en tiempos posteriores. Ahora sabemos que “el altar mayor que ahora es arco principal por do entran a la capilla mayor”, fue el escenario del asesinato del condestable don Miguel Lucas de Iranzo en 1473¹³. Mayor desarrollo debía tener el espacio del crucero situado entre el coro y el altar mayor, ya que en la misma crónica que relata los hechos de la vida del condestable se cita este espacio como escenario de bodas o de celebración de funerales¹⁴. Entonces aún no contaba con cimborrio, elemento que se construirá más tarde, como veremos. El resultado era una planta muy similar al gótico desarrollado en la comarca: iglesias basilicales separadas por pilares, variando en Jaén el número de naves al tratarse de un templo-catedral; también en la zona se encuentran ya en estos momentos del gótico cabeceras escasamente desarrolladas, incluso con testero plano, como demuestra San Pablo de Baeza.

A los pies, la fachada principal presentaba tres puertas; la central (llamada “Puerta del Perdón”) daba acceso a la nave principal y las laterales a las naves colaterales más extremas. El edificio en general resultaba oscuro; el coro en 1457 se describe como “oscuro como toda la Iglesia”¹⁵, ya que además en el lado del mediodía no se abrían ventanas al impedirlo el lienzo de muralla. En el interior existían abundantes capillas dedicadas a San Lucas, Sagrario, San Antón, Santiago y la capilla de Carlos de Torres, además de la conocida como Capilla del Cabildo. El espacio intermedio entre la Puerta del Perdón y el trascoro (con

¹²Según MARTÍNEZ MAZAS, José: *Retrato al natural...*, *op. cit.*, pp. 145 y ss. Recogido en MORALES GILA, Paula: “La catedral de Jaén en época del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo (1460-1473)”, en *Actas del XIV Congreso del CEHA, Correspondencia e Integración de las Artes*, Málaga, 2003, p. 337.

¹³ Por la crónica del Condestable sabemos de su boda en este templo en 1461 y sus habituales visitas al templo en las fiestas de Pascua, Navidad, Año Nuevo o Reyes, día que se celebra el cumpleaños del rey y “se cantaba el *Te Deum Laudamos* con el órgano de la iglesia mayor”. CONTRERAS VILLAR, Angustias: “La corte del Condestable Iranzo. La ciudad y la fiesta”, *En la España Medieval*, vol. 10, 1987, p. 315.

¹⁴ MORALES GILA, Paula: *La catedral de Jaén...*, *op. cit.*, p. 337.

¹⁵ *Ibidem*. p. 340.

sus dos portezuelas y el altar de Nuestra Señora de la Consolación) se denominaba “claustra”¹⁶, denominación que se mantiene incluso en el plano de 1635 y que describe Martínez de Mazas como de 78 por 116 pies¹⁷. Esta inercia en el uso (incluso en la terminología) de este espacio catedralicio giennense será una constante hasta el edificio renacentista. La inercia también puede explicar las licencias de esta planta de Jaén, eco último de las reminiscencias de la sala de oración de la mezquita, como ya analizó Chueca¹⁸. Tal y como explicaba Rodrigo Gil de Hontañón en las páginas del manuscrito de Simón García que le corresponden, “por vía de geometría” un templo de cinco naves debía ser trazado manteniendo una proporción sesquiáltera en las dimensiones de sus naves, (la nave central mide –según Mazas– 27 pies y las colaterales 18), pero el templo giennense incumple cuestiones básicas de trazado como las explicadas para hallar la anchura del templo, la situación central de su crucero o la alineación de puertas y naves, a la vez que resulta reducida en sus dimensiones en relación a otras fábricas catedralicias¹⁹.

2. LOS OBISPOS DEL PROYECTO DE FINALES DEL SIGLO XV

La situación fronteriza de Jaén entre 1228 y 1485 hizo que muchos de sus preladados se ocupasen más de su labor como caudillos militares que como eclesiásticos, residiendo poco tiempo en la ciudad y dedicando todos sus esfuerzos a las tareas del reino. Obispos como Rodrigo Fernández Narváez (1383-1422), Gonzalo de Estúñiga (1423-1456)²⁰, Alonso Vázquez de Acuña (1457-1474) o Iñigo Manrique de Lara (1476-82)²¹, no han dejado gran huella en la historia constructiva de la catedral de Jaén.

¹⁶ Recogido así en la crónica de Iranzo, Cit. MORALES GILA, Paula: *La catedral de Jaén...*, *op. cit.*, p. 342.

¹⁷ El edificio de Vandelvira recoge también esta herencia terminológica ya que en 1582 se cita este espacio como “claustra”. Cit. MORALES GILA, Paula: *La catedral de Jaén...*, *op. cit.*, p. 343.

¹⁸ CHUECA GOITIA, Fernando: *Andrés de Vandelvira...*, *op. cit.*, p. 38, nota 26.

¹⁹ MARTÍNEZ MAZAS, José: *Retrato al natural...*, *op. cit.*, p. 176 “...la Iglesia tenía cinco naves, la mayor de 27 pies de latitud y cada una de las otras de 18 y que toda la longitud del templo era de 185 pies, y su latitud 116 pies, que tenía 16 Capillas entre grandes y pequeñas...” En Valladolid, la colegiata de los cinco maestros contaba con unas dimensiones de 28-40-61-40-28 pies; Salamanca será de 27-37-50-37-27 pies. En Sevilla la proporción era de 26-40-60-40-26 pies.

²⁰ Consigue la propugnación de una bula papal en 1458 para otorgar indulgencias a los que visitasen y colaborasen económicamente con las catedrales de Baeza y Jaén “ad reparationem et restorationem dictarum ecclesiarum”. Cit. JODAR MENA, Manuel: *Arquitectura en tierra de fronteras...*, *op. cit.*, p. 171.

²¹ Manrique de Lara celebró el primer sínodo catedralicio en 1478 en una capilla del claustro y reformó y actualizó las constituciones sinodales y capitulares. MARTÍNEZ

A diferencia de ellos, será el siguiente obispo de la diócesis giennense –don Luis de Osorio y Acuña (1483-1496)–, quien inicie con su tarea una nueva tipología de obispo que armonizará “el ya consabido carácter militar de los obispos de Jaén con unos rasgos distintivos que en gran medida resultaban inéditos y originales hasta entonces para el episcopado giennense”²². Uno de estos rasgos diferenciadores será su interés por la obra catedralicia, con el inicio de la construcción de un nuevo templo. Don Luis pertenecía a la vieja nobleza castellana al ser hijo de Conde de Trastámara, era además capellán del príncipe don Juan, miembro del Consejo Real, deán de la catedral de León y un activo apoyo para los monarcas castellanos en la última fase de la conquista de Granada, razón esta última que estaría detrás de su nombramiento como obispo de Jaén. Tiempo después será fundamental su papel en el matrimonio de las hijas de los reyes: primero en 1490 acompañando a la primogénita a Portugal para casarse con don Alfonso, el heredero al trono portugués, tras celebrar la boda por poderes en Sevilla. Cuatro años más tarde moría en Flandes a donde había llegado formando parte del cortejo de doña Juana que abandonaba Castilla en 1496²³.

Su labor en el obispado giennense resulta fundamental; “Todo el tiempo que el obispo de Jaén tobo aquella cibdad (Jaén), siempre la mantuvo en mucha paz y justicia”²⁴. Su labor en el obispado giennense se centró en la aprobación de unas nuevas constituciones sinodales y capitulares, tras lo que inició la reforma del templo²⁵. El acopio de dinero para la fábrica se inició en dicho sínodo, ordenando por un lado que en cada templo de la diócesis existiese un bacín para recoger las limosnas para la nueva obra y, por otro, la impresión de unas bulas en Sevilla destinadas a indulgencias de difuntos –conocidas como “Verónicas”²⁶–, siguiendo el

ROJAS, Francisco Juan: “Anotaciones al episcopologio giennense de los siglos XV y XVI”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 2001, nº 177, pp. 286-293. En el referido sínodo de 1478 se recoge una referencia a una armadura de madera en la nave central y colgadzios en las laterales. JODAR MENA, Manuel: *Arquitectura en tierra de fronteras...*, *op. cit.*, p.189.

²² MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: *Anotaciones al episcopologio giennense...*, *op. cit.*, pp. 286-293.

²³ MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan.: *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 303. Véase nota 75.

²⁴ Crónica de Valera, cit. MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 297.

²⁵ MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 300 cit. a XIMENA JURADO, Martín: *Catálogo de los Obispos de las Iglesias Catedral de Jaén y Anales Eclesiásticos de este Obispado* (1652). Granada: Edición facsímil, a cargo de José Rodríguez Molina y M^a José Osorio Pérez, 1991, p. 436.

²⁶ Gestoso habla de un primer documento de estas características fechado el 14 de marzo de 1492 (GESTOSO, José: *Noticias inéditas de impresores sevillanos*. Sevilla, 1924, p. 5), siendo de las más tempranas bulas de indulgencias impresas en España

sistema habitual de financiación de este tipo de obras y según el que se pretendía conseguir un monto total de 25.000 reales para la obra de la catedral²⁷.

Respecto a la obra catedralicia, parece que el primer paso fue el derribo de la capilla mayor y del crucero, así como el volteo de las bóvedas en piedra ya que el propio obispo en el citado sínodo de 1492 recogía que “(la techumbre) agora nuevamente avemos mandado edificar de boveda”, añadiendo “El qual edificio será somptuoso”²⁸. Debe destacarse además que se resalta como función fundamental del nuevo edificio el de servir de relicario al Santo Rostro²⁹, tema que incide en la reforma de la cabecera como veremos más adelante.

La gran novedad de esta intervención radica en la altura del cierre de las bóvedas en piedra, creando un sistema de iglesia pseudo salón: nave central ligeramente más alta y colaterales a la misma altura, con contrafuertes hacia el interior³⁰. Es significativo destacar como este planteamiento en altura rompe con el plan basilical tradicional para templos catedral y pervivirá en el edificio renacentista.

El plan ya se encontraba presente en iglesias de la diócesis como San Nicolás de Úbeda con la que parece que comparte además maestro constructor al ser el promotor de algunos de sus elementos el próximo obispo don Alonso Suárez y haberse vinculado con las obras Pedro López, el maestro de la obra de Jaén³¹. Sin embargo, resultaba innovador en el contexto catedralicio castellano ya que hasta ese momento sólo había sido impuesto en la obra de la catedral de Sevilla, el referente geográficamente más cercano³². Los frustrados intentos de convertir la fábrica de la catedral de Astorga en una iglesia salón o la remodelación a partir de 1490 de la Seo de Zaragoza con sus cinco naves a similar altura y hornacinas más bajas³³, son experiencias lejanas a la realidad de Jaén. Sin embargo, no

(LÓPEZ-VIDRIERO, Luisa y CÁTEDRA, Pedro M.: *El libro antiguo español: actas del segundo coloquio internacional*. Madrid, 1992, p. 500).

²⁷ MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: *Novam ecclesiam...*, *op. cit.*, p. 350.

²⁸ *Ibidem*, p. 345.

²⁹ JODAR MENA, Manuel: *Arquitectura en tierra de fronteras...*, *op. cit.*, p.195.

³⁰ GALERA ANDREU, Pedro: *La catedral de Jaén...*, *op. cit.*, p. 25.

³¹ La portada meridional de la iglesia de San Nicolás y la de San Isidoro, también en Úbeda, (con el escudo del obispo giennense) denota la presencia de un maestro versado en el tardogótico castellano, que conoce a la perfección: pilares recambiados, remate con cresterías, cornisa de pomas, etc. Véase GILA MEDINA, Lázaro: *Arquitectura religiosa de la baja Edad Media en Baeza y Úbeda*. Universidad de Granada, 1994, pp.143, 152 y ss.

³² La sección de las naves de la catedral hispalense era visible desde los años 50, si bien las últimas compras de loza quebrada para las jarjas de las bóvedas son de 1498. JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: “Las fechas de las formas” en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, p. 84.

³³ Sobre el modelo de *Hallenkirchen* en el tardogótico castellano, ALONSO RUIZ, Begoña: *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*. Santander, 2003, pp. 107-138.

consta vinculación alguna entre el entonces maestro de la obra de Jaén (en 1494 un desconocido llamado Pedro López) y el sevillano (entonces Juan de Hoces), del mismo modo que ese Pedro López no consta entre las nóminas de canteros de Sevilla. Pero fuese quien fuese el autor del proyecto sobre las alturas en Jaén tenía muy claro que el sistema redundaba en beneficio de la seguridad del templo, como se expone en 1523 con motivo de la polémica suscitada acerca de las alturas con que se debían cerrar las naves de la catedral nueva que se levantaba en Salamanca.

Por la documentación publicada por Gómez Moreno³⁴ consta también que en ese año de 1494 se abrían cimientos (“alíçaces”) y se labraban pilares moldurados, dos tareas que parecen cuanto menos atemporales y que ratifican que se trabajaba en diferentes partes del edificio y en diferentes estadios constructivos a la vez. Pedro López cobraba entonces un jornal de 40 maravedies pero no consta un salario anual como cualquier otro maestro catedralicio³⁵, y era ayudado por un número variable de oficiales que iba de tres a ocho (uno de ellos era Pedro de Guerra)³⁶: escaso sueldo y escasa cuadrilla para realizar un nuevo edificio, pero suficiente para una remodelación y tareas de mantenimiento del edificio gótico.

Así las cosas, el obispo moría dos años más tarde. Se deduce de lo expuesto que la intervención del obispo Osorio en la obra de la catedral se redujo a tareas relacionadas más con criterios de seguridad, como el voltear en piedra las bóvedas, que con la existencia de un programa constructivo de un nuevo templo. No existía proyecto (puede que quizá una intervención en la cabecera que llegó a realizarse quizá por la muerte del obispo) pero no existía organigrama constructivo para emprenderle.

Dos años más tarde la sede giennense continuaba vacante. Para cubrirla en febrero de 1498 el papa Alejandro VI nombraba al dominico don Diego de Deza. No existen indicios de que residiese en la diócesis andaluza los dos años en que fue su obispo hasta su nombramiento como prelado de Palencia el 7 de febrero de 1500. En el momento en que llega a Jaén, su carrera episcopal le había llevado a ser obispo de Zamora y Salamanca y posteriormente lo será de Palencia y Sevilla, no pudiendo tomar posesión de esta última al morir poco antes. A estos cargos se unieron el de preceptor del príncipe Juan (1486), Inquisidor General (1498), confesor de los Reyes Católicos, limosnero mayor y Canciller de Castilla.

Por el papel que jugó en relación a las obras arquitectónicas en la catedral de Palencia y el hecho de que no existen indicios de su residencia en Jaén, nos llevan

³⁴ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *La sillería de coro...*, *op. cit.*, pp. 3-9.

³⁵ Las cuentas publicadas por Gómez Moreno desaparecieron tiempo después; de haber existido constancia del pago de un salario anual, suponemos que don Manuel Gómez Moreno lo hubiese hecho constar al igual que hizo constar el número de ayudantes de López.

³⁶ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *La sillería de coro...*, *op. cit.*, p. 4.

a deducir que la obra giennense no sufriría importantes cambios, continuando el maestro Pedro López al cargo de la misma durante este breve obispado³⁷.

El año de 1500 resulta determinante para el edificio catedralicio: la llegada de un nuevo obispo y la presencia en Jaén de un arquitecto de talla nacional, Enrique Egas, hechos sin duda relacionados. El nuevo obispo de la diócesis desde febrero de 1500, don Alonso Suárez de Fuente el Sauce (1500-1520), ha pasado a la historia por su destacado papel como precursor del Humanismo en Jaén y promotor artístico, faceta vinculada por algunos historiadores a su magnificencia³⁸. Don Alonso llegaba a Jaén en 1500 también con una larga trayectoria a sus espaldas; había sido obispo de Mondoñedo (1443-1495) y de Lugo (1496-1500); en 1494 fue nombrado Inquisidor General por la reina Isabel pero llevaba trabajando para el Tribunal desde los años ochenta (primero en Toledo y luego en Burgos); en 1496 fue nombrado Comisario de la Santa Cruzada y en 1499 obispo electo de Málaga (sede que no llegó a ocupar al estar vacante la de Jaén), gobernador de los reinos hasta la llegada del regente don Fernando de Aragón y en 1506 Presidente del Consejo de Castilla, obligaciones que explican que la administración de sus diócesis recayera de manera efectiva en la figura del bachiller Martín de Ocón, su sobrino³⁹.

Parece sin embargo que, pese a ausencias puntuales debidas a sus cargos, don Alonso residió en su diócesis de Jaén gran parte de su prelatura, realizando una importante labor como promotor artístico. Esta labor le ha valido el calificativo de prelado “constructor”⁴⁰ como han resaltado numerosos autores que vinculan estas obras además con el maestro de la catedral, el ya varias veces mencionado Pedro López. Su promoción en el obispado se vincula con muchos conventos de los que nada queda⁴¹, pero aún hoy día podemos observar la coherencia de algunas de sus

³⁷ MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: *Novam ecclesiam ...*, *op. cit.*, p. 308. MONTIJANO CHICA, Juan: *Historia de la Diócesis de Jaén y sus obispos*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1986. De este período es el Misal editado por la diócesis giennense en 1499 (CABALLERO VENZALÁ, Manuel: *Historia de la diócesis de Jaén...*, *op. cit.*, p. 14). Sobre don Diego de Deza puede consultarse YARZA LUACES, Joaquín: “Dos Mentalidades, dos actitudes antes las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca (1500-1514)”, en *Jornadas sobre la Catedral de Palencia*, Universidad de Verano “Casado del Alisal”, Valladolid, 1989, pp. 119-122.

³⁸ Calificado de “magnífico obispo” en MARTÍNEZ MAZAS, José: *Retrato al natural...*, *op. cit.*, p.172.

³⁹ MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 314. MONTIJANO CHICA, Juan: *Historia de la Diócesis de Jaén y sus obispos*. Excm. Diputación Provincial, Jaén, 1986, pp. 115-116.

⁴⁰ GALERA ANDREU, Pedro y RUIZ CALVENTE, Manuel: *Corpus documental para la Historia del Arte en Jaén. Arquitectura del siglo XVI (I)*. Jaén, 2006, p.31.

⁴¹ XIMENA JURADO, Martín: *Catálogo de los Obispos de las Iglesias Catedral de Jaén y Anales Eclesiásticos de este Obispado* (1652). Granada: Edición facsimil, a cargo de José Rodríguez Molina y M^a José Osorio Pérez, 1991.

portadas en iglesias parroquiales, en las que la historiografía artística giennense ha visto la mano del maestro Pedro López⁴². Así, Pedro López continuaría su trabajo en la catedral bajo la prelatura del nuevo obispo y ampliaría su labor a gran número de las iglesias de la diócesis, siendo un arquitecto fundamental para entender la arquitectura de comienzos del siglo XVI en estas tierras⁴³.

Tampoco se ha conservado documentación sobre esta etapa de la obra gótica que nos ayude a comprender este complicado proceso; las escasas referencias sobre los dos maestros que figuran relacionados con esta obra –López y Egas– proceden de esas actas capitulares consultadas por Gómez Moreno y hoy desaparecidas. No podemos, por tanto, saber si los pagos al maestro de la obra eran continuos y si iban asociados a la existencia de un taller de cantería organizado al modo de otros muchos talleres de cantería catedralicios, o si, por el contrario, esta inexistencia de proyecto constructivo se reflejaba en la contratación puntual de cuadrillas de canteros para determinados trabajos. Sin embargo, por esas escasas referencias podemos notar el contraste con las condiciones económicas suscritas en 1553 por Andrés de Vandelvira como maestro de la obra en las que se habla de salario anual, jornal, casa, aparejador y criados⁴⁴, condiciones que reflejan una férrea organización del taller de cantería básica para enfrentar la obra del nuevo templo y que parece que no existe aún en época de don Alonso Suárez.

La fábrica durante este período se va perfilando a trompicones aunque su remodelación marcaría los ejes del templo renacentista. Su reforma se centra en dos puntos vitales para el edificio gótico: su cabecera –con un friso decorativo, una escalera y una gran capilla funeraria– y el nuevo cimborrio. Desde 1500 aparece documentado Pedro López como maestro que continúa en el cargo, cargo

⁴² Un resumen de todas las actuaciones edilicias del obispo en ALMANSA MORENO, José Manuel: “Arquitectura en Jaén durante el obispado de Alonso Suárez de la Fuente el Sauce (1500-1520)”, en ALONSO RUIZ, Begoña (Ed.): *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, 2011, pp.185-195. Se vincula al obispo con la construcción de la iglesia parroquial de la Encarnación en Bailén, la portada de San Pedro de Sabiote, las portadas meridionales de San Isidoro y San Nicolás de Úbeda, la portada sur de San Pablo, también en Úbeda, el claustro de Santa María de los Reales Alcázares, el templo de San Andrés en Baeza, posiblemente alguna intervención en la catedral de Baeza, la reforma en la casa de los Obispos en Baeza, la finalización del palacio episcopal de Begíjar y la construcción del puente en esa misma localidad.

⁴³ Además del trabajo anteriormente citado de Almansa Moreno, véase GILA MEDINA, Lázaro: *Arquitectura religiosa de la Baja Edad Media en Baeza y Úbeda*. Granada: Universidad, 1994; JODAR MENA, Manuel: *Arquitectura en tierra de fronteras... op. cit.*, pp. 201-202; MORENO MENDOZA, Arsenio; ALMANSA MORENO, José Manuel y JÓDAR MENA, Manuel: *Guía artística de Jaén y su provincia*. Sevilla: Fundación Lara, 2005.

⁴⁴ GALERA ANDREU, Pedro: “El contrato de Andrés de Vandelvira con la Catedral de Jaén”, en *Homenaje a Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, pp. 401-413.

que compaginará con el de “Cantero de la ciudad” y “Fiel de la ciudad”⁴⁵. Se documenta en diciembre de 1500 la intervención de Enrique Egas como tasador de la fábrica y echando “la cinta de la moldura” que se identifica con el friso gótico que recorre el muro oriental del templo hacia la calle Valparaíso⁴⁶. De este momento serían también la escalera interior de caracol en el ángulo suroriental –con acceso desde la capilla de San Fernando– y la ventanita de dicho muro oriental, elementos que demuestran que el buque gótico alcanzaba la altura de esa segunda cornisa donde hoy terminan los contrafuertes exteriores, altura luego aumentada con la obra renacentista (Figura 3).

Esta cabecera se cimienta en recto como muchas otras iglesias de Baeza (la propia catedral y el Salvador ya levantadas a comienzos del XIV) o Úbeda (San Andrés), siguiendo todas ellas unos esquemas planimétricos muy similares, pero adaptadas a iglesias de tres naves. Los cimientos previos de las mezquitas preexistentes y, en el caso concreto de Jaén, el declive del terreno en este lado oriental, dificultarían el desarrollo de una cabecera diferente.

Al igual también que en Sevilla, en la catedral de Jaén esta cabecera recta no será la definitiva. En Sevilla, se dibuja una capilla real a finales del XV⁴⁷ y en Jaén se remodela con una gran capilla mayor a partir de 1509. Aunque contaba ya con una capilla abierta en la nave dedicada a San Ildefonso y que donaría a su sobrino⁴⁸, don Alonso se hizo construir una nueva abierta en la cabecera. Según Navascués entre 1509 y 1510 se transformó la capilla mayor como capilla funeraria del obispo⁴⁹. Estas fechas podrían trasladarse unos años teniendo en cuenta el dato aportado por el comendador Sebastián Rodríguez de Biedma que indica que en 1515 el obispo rompió la muralla de la ciudad “y labró la Capilla Mayor grande y le dio la entrada por debajo del arco grande que servía de capilla y altar mayor, e los púlpitos se quedaron en el sitio que antes estaban”⁵⁰.

⁴⁵ En febrero de 1505 en relación al derribo de un adarve. En abril consta como maestro cantero. Cit. GALERA ANDREU, Pedro y RUIZ CALVENTE, Manuel: *Corpus documental...*, op. cit., pp. 270-271, 303.

⁴⁶ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *La sillería de coro...*, op. cit., p. 2.

⁴⁷ En la traza de la catedral de Sevilla localizada en Bidaurreta, al dibujo de la planta fechable en los años 80 del siglo XV se añadió a finales del siglo unas líneas a modo de ochavo que perfilaban la nueva capilla real. Véase ALONSO RUIZ, Begoña y JIMENEZ MARTÍNEZ, Alfonso: *Traça de la iglesia de Sevilla*. Sevilla, 2009, p. 46.

⁴⁸ Contaba con un retablo de mazonería dorado con 125 bultos de imaginaria, cerrada con reja dorada y labrada con imágenes de la “generación del mundo y de Nuestra Señora e Sant Ildefonso” a quien dedica la capilla. LÁZARO DAMAS, M^a Soledad: “La catedral de Jaén según el libro de visitas de 1539”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n^o 170, 1998, p. 113.

⁴⁹ NAVASCUÉS, Pedro: *La catedral en España. Arquitectura y liturgia*. Lunwerg, Barcelona-Madrid, 2004, p. 241.

⁵⁰ JODAR MENA, Manuel: *Arquitectura en tierra de fronteras...*, op. cit., p. 209.

Esta obra debió suponer la primera transformación de esa “cinta de moldura” realizada nueve años atrás. Ahora un gran espacio rectangular sobresale del muro de la cabecera gótica y crea una capilla mayor muy profunda al interior, que conocemos por el dibujo de Pedro de Aranda y que según Martínez de Mazas alcanzaría unas dimensiones de 48x38 pies⁵¹ (Figura 4). A ella se accede por unas gradas, está cerrada con reja y tiene puerta directa al exterior en su lado Norte y un estrecho pasillo en el Sur comunica con una de las antiguas capillas enfiladas de la cabecera, quizá haciendo las funciones de sacristía, entonces inexistente. Llama la atención de esta capilla el espacio tras el altar mayor concebido como estrecho deambulatorio: dos puertas a ambos lados del altar dan acceso a sendas escaleras, creando un espacio de tránsito quizá relacionable con el culto al Santo Rostro que en ese momento se custodiaba en la capilla del “Vulto Santo”⁵² y que puede que se pensase en su traslado a esta ubicación más preferente. Este espacio estaría en sintonía con otra experiencia similar, pero de diferente función. Se trata del espacio que, tras el retablo mayor, comunicaba la capilla mayor de la catedral de Toledo con el destinado a reserva de “Sacramento” o camarín, situado en alto. En la catedral primada de Toledo este camarín estaba concluido en 1509, y por el trabajo de Pérez Higuera sabemos que obligó a partir de 1503 a la modificación del diseño del retablo de la capilla mayor con la inclusión de una “torre eucarística” o custodia⁵³. Ambos elementos, el camarín y la custodia, formaban parte del proyecto de Cisneros para destacar la “reserva eucarística” de tradición medieval; en este proyecto esa escalera cumpliría una función vital por lo que se presupone que existiese desde esas fechas y fuese realizado por el entonces maestro de obras catedralicio, el mismo Enrique Egas.

Por el libro de visitas de 1539 sabemos que el obispo se hizo enterrar en una sepultura en el lado del Evangelio, en una tumba de madera pintada con los escudos de sus armas y “en la dicha capilla encima de la dicha sepultura un capello pendiente en un hilo de hierro con sus bordones y borlas de seda verde”⁵⁴. Esta capilla fue derribada en abril de 1635⁵⁵ y la sepultura fue trasladada a un arcosolio del lado del Evangelio de la definitiva nueva capilla mayor en 1664⁵⁶.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² ARAGÓN MORIANA, Arturo: “Aportaciones para el estudio del retablo de la capilla mayor de la catedral de Jaén”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 182, 2002, p.52

⁵³ Véase PÉREZ HIGUERA, M^a Teresa: “El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo”, en *Anales de la Historia del Arte*, nº 4, 1994, pp. 471-480. Agradezco al Prof. Castillo Oreja que me pusiese en la pista del ejemplo toledano.

⁵⁴ LÁZARO DAMAS, M^a Soledad: *La catedral de Jaén ...*, op. cit., p. 118.

⁵⁵ GALERA ANDREU, Pedro: *La catedral de Jaén...*, op. cit., 2009, p. 82.

⁵⁶ ARAGÓN MORIANA, Arturo: *Aportaciones para el estudio del retablo...*, op. cit., p. 52.

En 1512 aún era López el maestro de la obra⁵⁷. En 1516 las obras debían ir muy avanzadas; el obispo otorga una nueva bula aduciendo “la necesidad que (la catedral) tiene para sus obras y ornamentos”, pero al hablar del dinero dice que éste irá destinado “para hacer y labrar un edificio donde se ponga y esté la sancta verónica en mucha veneración y limpieza y seguridad e assi mismo para ayudar a la obra que se haze en la capilla de nuestra señora que está a las espaldas de la yglesia del bienaventurado Sant Ildefonso donde tan alto misterio acaesció”⁵⁸. Es decir, en 1516 la obra del templo ya no es una necesidad urgente como en las bulas de 1493, mientras que ahora la prioridad es el culto a la Verónica. Probablemente la explicación se encuentre en que el resultado final de las obras del templo estaba cerca. Tres años después, en 1519, se cerraba el crucero con su cimborrio⁵⁹ “en la mejor tradición del gótico flamígero”⁶⁰ dando por finalizada la obra gótica. La inclusión del cimborrio en la fábrica preexistente provocaría daños estructurales que motivarían su derribo seis años más tarde, reflejando una vez más la inexistencia de un proyecto global y el diseño de la catedral a saltos. Pero en este punto conviene resaltar que la decisión de incorporar un cimborrio al perfil de la fábrica catedralicia se encuentra en perfecta sintonía con lo que estaba ocurriendo en las obras catedralicias castellanas, como se verá más adelante.

Durante el obispado de don Esteban Gabriel Merino, (1523-35, presente en Jaén, 1525-29), se sitúa el reconocimiento “de los pilares que sostenían el cimborrio o media naranja, que estaban rajados y demolidos y llamaron a Pedro de Guerra y a Francisco del Castillo, maestros canteros en esta ciudad, quienes declararon estar muy gastados y abiertos por muchas partes y que no los tenían por seguros. Lo que resultó de aquí fue pensar echar por tierra no solo el Cimborrio, sino también la Capilla que llamaban del Obispo, o del Señor Suarez (...) pero faltaban fondos para costear la nueva obra”⁶¹. El derrumbe del cimborrio se produjo el 13 de junio de 1525⁶² y Camón Aznar añade que Quijano y Diego Martínez dieron unas nuevas trazas, mientras los esfuerzos del obispo y del cabildo se concentraban en conseguir financiación para la obra. En 1529 una Bula papal autoriza la continuación de la obra tras la exposición del estado ruinoso en que se encontraba la catedral gótica.

Se suceden los informes de maestros como Machuca, Quijano y Vandelvira, hasta que en 1551 se coloca la piedra de un nuevo templo y dos años más tarde

⁵⁷ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *La sillería de coro...*, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁸ MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: *Novam ecclesiam...*, *op. cit.*, p. 355.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 353.

⁶⁰ GALERA ANDREU, Pedro: *Andrés de Vandelvira*. Madrid, 2000, p. 104.

⁶¹ MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: *Novam ecclesiam...*, *op. cit.*, p. 357.

⁶² Nota de archivo citada por HIGUERAS MALDONADO, Juan: “La catedral de Jaén: algunos datos sobre su construcción (s.XVI)”, en *Giennium*, n° 6, 2003, p. 450.

Andrés de Vandelvira es nombrado maestro mayor⁶³. Se comienza la obra renacentista por el ángulo Nororiental, manteniendo en uso el viejo buque gótico, tal y como lo dibujó Aranda en 1635. También es referencia en este punto la vista de la ciudad realizada en 1567 por Anton van den Wyngaerde en la que desde un punto de vista elevado, el artista recoge los hitos urbanos principales. La catedral aparece en obras, con grúas sobre su estructura y una única torre rematada en chapitel. Una torre cuadrangular figura en primer término conteniendo la letra “A”, lo que puede favorecer su identificación errónea como un cimborrio ya derruido años atrás⁶⁴ (Figura 5).

Convivieron la iglesia vieja y la nueva durante largo tiempo. Francisco de Bertaut en 1659 escribía que “Lo que hay allí de notable es una Santa Verónica que está en la iglesia vieja, y una iglesia nueva que el arzobispo de Toledo, que lo fue antes de Jaén, había hecho comenzar. Dicen hasta que será más hermosa que la Toledo. Pronto dirán misa en la mitad que está hecha”⁶⁵.

3. LOS ARQUITECTOS DE LA OBRA TARDOGÓTICA

Esta es la historia de la catedral gótica de Jaén hasta donde alcanzan las fuentes documentales. Una historia hecha de reformas, transformaciones y remodelaciones sobre esa primera obra gótica del obispo Biedma, que mantiene sus características fundamentales hasta incluso la obra renacentista: condiciona el proyecto de Vandelvira hasta el punto de mantener el eje del templo, la cabecera recta, su uniformidad de alturas, etc.

De sus arquitectos, como ya se ha visto, apenas quedan varias referencias documentales que no nos permiten conocer con detalle las características de su trabajo en Jaén. Sin embargo, por otras referencias, se deduce que ese maestro de la obra, Pedro López, era un arquitecto lo suficientemente valorado como para intervenir en edificios clave dentro del Tardogótico del Sur como son la Capilla Real de Granada y la Catedral de Sevilla. En efecto, en 1509 (mientras

⁶³ Bula del papa Julio III (14 de julio de 1553) en la que extiende una anterior de Clemente VII en que éste otorga indulgencia plenaria y otras gracias por visitar las catedrales de Baeza y Jaén. También se aprueba la cofradía de 20.000 hombres y mujeres para costear las obras de la catedral de Jaén. Cit. HIGUERAS MALDONADO, Juan: “Bulario del archivo-catedral de Jaén, siglos XIV-XX”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 128, 1986, p. 22.

⁶⁴ KAGAN, Richard L. (Dir.): *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Ed. El Viso, Madrid, 1986, pp. 263-265. Sobre este dibujo en concreto también CUESTA AGUILAR, M^a José y MOYA GARCÍA, Egidio: “Una mirada a la imagen urbana de Jaén en el siglo XVI”, en *Exedra: Revista Científica*, nº 5, 201, pp. 103-116.

⁶⁵ Cit. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Junta de Castilla y León, tomo III, Salamanca, 1999, p. 415.

se comienza la gran capilla del Obispo en Jaén) López acompaña al maestro mayor de la catedral de Sevilla, Alonso Rodríguez, y a dos maestros de Úbeda de los que no se recoge su nombre, a Granada. En las cuentas reales se descarga un pago de 13.413 maravedíes “porque venyeron a traçar la capilla real” en el marco de los problemas surgidos por las críticas vertidas por el conde de Tendilla al trabajo de Enrique Egas⁶⁶. También visitaron la obra Cristóbal Adonza, Alonso Rodríguez, Lorenzo Vázquez y Pedro Morales a los que se les pagan 300.770 maravedíes “de su salario quando venyeron a ver la capilla a trezar el cimborrio”. Aunque desconozcamos los detalles del proyecto de López y sus compañeros para la Capilla Real, nos interesa ahora destacar la vinculación del maestro con tan relevante edificio en el marco de la primera reforma al proyecto de Egas que incluirá significativamente un cimborrio en el templo, tal y como pretendía Tendilla (el cimborrio “es una cosa que da mucha vista y ahermosea en gran manera la capilla y hase el edificio real y magnifico que agora no lo es”⁶⁷) y como se construirá después en Jaén.

Cuatro años más tarde López participará en la otra gran obra gótica del Sur, la *magna hispalense*, ahora acompañando a Enrique Egas. Por las cuentas de la obra sevillana consta que a finales de abril de 1512 se acuerda enviar un peón a Granada “a llamar a maestre Enrique y a otros maestros” para que informen sobre la reconstrucción del cimborrio tras su ruina en diciembre de 1511. La visita se produce en mayo y consta en la documentación que Pedro López acompañó en la inspección a Egas; López es citado como maestro mayor de la catedral de Jaén y cobra en Sevilla idéntico sueldo que el maestro de obras reales Enrique Egas, 30 ducados⁶⁸. De nuevo, un cimborrio unía a Egas y López. López volverá a Sevilla en 1524 para realizar unas “muestras” de la obra de cantería de la Sacristía de los Cálices⁶⁹.

⁶⁶ El descargo dice: “*que dio e pago al dicho maestro mayor de sevylla e al maestro de jaen e a los maestros de hubeda porque venyeron a traçar la capilla real treze myll e quatrocientos e treze maravedies*”. AGS. CMC-I. Leg. 267, fol. 27 vto. Cit. ALONSO RUIZ, Begoña: “Un nuevo proyecto para la capilla real de Granada”, en *Goya*, 2007, n° 318, pp. 131-140.

⁶⁷ GÓMEZ-MORENO, Manuel: “Documentos referentes a la Capilla Real de Granada”, en *Archivo Español de Arte*, II, 1926, doc.I.

⁶⁸ “(Al margen) *Maestre Enrrique/Pedro López maestro de Jahen. Item por mandamiento del cabildo fecho a xv de mayo de mdxii años di a Maestre Enrique maestro mayor de Toledo treinta ducados de oro por que vino a por la obra de la Yglesia la segunda ves y a Pedro López maestro mayor de la Yglesia de Jahén otros treinta ducados por que así mismo vino a la dicha visitación*” (ACS. LF 28, folio v.). Sobre los avatares del cimborrio sevillano: ALONSO RUIZ, Begoña: “El cimborrio de la *magna hispalense* y Juan Gil de Hontañón”, en *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Volumen I, Madrid, 2005, pp. 21-33.

⁶⁹ RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: *Los canteros de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1998, p. 422.

Algunos años más tarde, Pedro de Morales y Enrique Egas “maestros mayores de obras que estan en Granada” eran llamados por el cabildo de la villa de Loja para que informasen sobre el remedio de la obra del puente tras la caída de un arco. El problema parecía ser que el maestro del puente, Pedro López desde 1512, había descimbrado el arco antes de tiempo, provocando su ruina y siendo encarcelado por ello⁷⁰. Egas parece que no acudió a Loja y en su lugar lo hizo otro maestro que trabajaba en Granada, Juan García de Pradas. Se encarga a Pedro López la reconstrucción del puente pero en junio de 1520 se le busca en Baena para que concluyese la obra, que finalmente fue terminada por el propio García de Pradas⁷¹.

La última referencia documental acerca de una colaboración conjunta entre López y Egas se produce el 29 de marzo de 1528 cuando ambos aprueban la traza y señalan la superficie que debía ocupar la cabecera de la catedral de Málaga⁷². El documento del Archivo de la Catedral de Málaga refiere como ese domingo se reunieron el provisor y el cabildo con el “maestro Enrique, maestro mayor de la Yglesia de Toledo” y Pedro López, citado como cantero. Tras explicar el provisor que “quería hazer començar a edificar la yglesia mayor desta çibdad, para lo qual él ha hecho hazer una de muestra e traça” (de la que no se cita el autor), los citados maestros “dizen que la dicha traça era muy buena y el tamaño de la yglesia es muy buena y han señalado donde la dicha yglesia se edifique”. “...E luego todos los dichos señores començaron a platicar muy largamente con los dichos maestros, preguntándoles que tanta largura, anchura y altura habia de tener la dicha yglesia y quantas navadas –naves– y quantas capillas y que tan gran cada una; y los dichos maestros dando cuenta y razón a cada cosa que les hera preguntada. Y después de muy largamente aver praticado en ello fue acordado por todos los dichos señores que la yglesia se comience conforme a la traça y manera que los dichos maestros allí mostraron, la qual se firmó del dicho provisor y de los dichos maestros”⁷³. La primera piedra se colocaba a finales de junio y se encarga del comienzo de los cimientos y parte del alzado de la cabecera el propio Pedro López que figura como maestro hasta su muerte a comienzos de 1539⁷⁴.

⁷⁰ Este dato parece que encaja con el hecho de que figure en Jaén sólo hasta 1512.

⁷¹ GALERA MENDOZA, Esther: “La construcción de un puente sobre el Genil en Loja a comienzos del siglo XVI”, en *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, n° 26, 1995, pp. 366-367.

⁷² GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Las águilas del Renacimiento español*. (1ª ed. CSIC, Madrid, 1941). Madrid, 1983, p.75.

⁷³ SUBERBIOLA MARTÍNEZ, Jesús: *Fuentes para la historia de la construcción de la catedral de Málaga (1528-1542)*. Universidad de Málaga, 2001.

⁷⁴ Véase CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: “De mezquita a templo cristiano: etapas en la transformación y construcción de la catedral de Málaga”, en *Retrato de la gloria. Restauración del Altar Mayor de la catedral de Málaga*. Barcelona, 1999, pp. 15-34. Sobre Egas en Andalucía, una recopilación en ALONSO RUIZ, Begoña: “Enrique Egas en

De esta sucesión de hechos se extrae que López es un maestro fuertemente vinculado a Egas: en todas sus intervenciones importantes aparece junto al maestro toledano, primero informando en Granada –quizá a favor de Egas–, y después en Sevilla y Málaga. En Loja, significativamente, es Egas el que no acude a informar negativamente sobre López. Su papel en Jaén parece circunscribirse a la sombra de Egas y su visita de inspección en 1500. Estaríamos ante un nuevo ejemplo de un sistema de funcionamiento muy común en estas fechas del gótico: arquitecto que traza y supervisa y maestro que construye, como ocurre por ejemplo con Juan Guas y Martín Ruiz de Solórzano en Santo Tomás de Ávila, Juan Guas y Juan de Ruesga en la Catedral de Segovia o poco después el propio Egas en las obras reales de Granada con Pedro de Morales. López está documentado en la obra de Jaén al menos desde 1494 –no sabemos si antes–; es el maestro que conoce la fábrica y posiblemente proceda de haberse formado en Úbeda o Baeza, donde la actividad constructiva en piedra a esas alturas del siglo había consolidado importantes talleres de cantería.

En este marco, la llegada de un nuevo obispo en 1500 permitió la presencia en Jaén de un arquitecto de la talla de Egas. Su llegada en diciembre de 1500 parece estar en relación con la de Fuente el Sauce meses atrás como nuevo obispo con responsabilidades en la administración de los Reyes Católicos, muy cercano a los monarcas. Es lógico suponer su intención de conocer el estado del templo catedral, contando para ello con la presencia de un arquitecto como Egas, maestro mayor de la sede primada de Toledo y maestro de los monarcas castellanos desde que se hace cargo de la obra de San Juan de los Reyes tras la muerte de Juan Guas en 1496⁷⁵. Entre esa fecha y su llegada a Jaén, el maestro Enrique estará ocupado en la obra de San Juan; aún en 1500 se le pagaba a él y a su hermano Antón Egas por ciertas obras en la iglesia y el claustro, trabajando también en la construcción de un cuarto real, la sacristía y la portería, así como el refectorio y un segundo claustro que sería tasado ya en 1517. Esta es la referencia inmediata a su llegada a Jaén para tasar la obra y hacer esa “cinta de la moldura”: de hecho es en Toledo donde podrían estar las referencias estilísticas para el friso gótico conservado en el muro oriental de la catedral. Su estado actual presenta una división por seis contrafuertes que marcan al exterior las naves interiores, y por él corre a una altura de casi 3 metros un potente friso formado por tres molduras, una inferior semicircular decorada con elementos vegetales (trigo, vides y

Andalucía”, en RUBIO, Julio (Coord.): *Proyecto Andalucía. Tomo XXXV, Serie Arte. Arquitectos (I)*. Sevilla, 2001, pp. 128-161.

⁷⁵El nombramiento de Egas para el monasterio toledano de San Juan de los Reyes se firma en el puerto de Laredo (Cantabria) el 2 de agosto de 1496 coincidiendo con el embarco de doña Juana rumbo a Flandes, acompañada del obispo de Jaén. (ARRIBAS ARRANZ, Filemón: “Noticias sobre San Juan de los Reyes”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1963, pp. 43-72).

la granada relacionada con los monarcas), la franja central más ancha está decorada con remates de arquerías y figuras humanas en su parte central, el friso se remata con un modillón liso⁷⁶.

El conjunto ha tenido una lectura simbólica relacionada con la Resurrección⁷⁷ y Chueca Goitia lo interpretaba como un elemento de contención ya que en esa zona oriental del templo el pavimento interior está a una altura mayor que el terreno, que cae en declive⁷⁸. Recientemente se indicaba que su colocación actual no debía de ser la original, sino que respondería a un homenaje o recuerdo a esa etapa constructiva gótica que el cabildo estaba interesado en recordar, y sería reorganizado por el maestro Juan de Aranda cuando resolvió la nueva cabecera a partir de 1635⁷⁹.

La disposición actual de ese muro oriental denota una reubicación de buena parte de las piezas del friso gótico; a la inexplicable presencia de gárgolas que no desaguan en su posición actual, se unen detalles de encaje de piezas que evidencian su no-correspondencia (Figuras 7-8). Estaríamos ante piezas utilizadas de ese friso que haría Egas unidas a otras piezas –como las gárgolas– presentes también en la obra gótica y que no parecen corresponder a una “cinta de la moldura”. Ambos elementos estarían posiblemente colocados como remate de esa cabecera gótica a la altura a la que en la actualidad llega la escalera y serían reutilizados y combinados en época de Aranda y Salazar, justo en el muro que alberga además los otros elementos góticos: la pequeña ventana (con una pequeña moldura como remate, también inconclusa, en su parte superior)⁸⁰ y la excelente escalera de caracol. Quizá una lectura iconográfica en relación a los elementos de la fachada principal en el ángulo opuesto, o con esa doble estructura de cabecera-camarín con la escalera trasera, podrían explicar esta combinación de elementos góticos a Oriente, así como una lectura paramental –con

⁷⁶ El friso de Jaén es un raro ejemplo de decoración mural tardogótica, sólo comparable al friso que recorre el exterior de una de las capillas de la iglesia monasterial de Belém en Lisboa, obra algo posterior vinculada a la campaña dirigida por Juan del Castillo entre 1517 y 1518. Nuevas investigaciones sitúan a este maestro en el entorno de los Egas (Al respecto NUNES DA SILVA, Ricardo: “João de Castilho: Entre o Paradigma da Arquitectura Tardo-Gótica e a Arquitectura do Renascimento em Portugal”, en *Actas do Encontro Aprendizizes de Feiticeiro-Investigações de Doutoramento dos cursos do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, Editora Colibri, 2009).

⁷⁷ LARA LÓPEZ, Emilio Luis: “El friso gótico de la Catedral de Jaén: una alegoría de la resurrección”, en *Boletín de Estudios Giennenses*, 1999, nº 172, pp. 949-975.

⁷⁸ CHUECA GOITIA, Fernando: *Andrés de Vandelvira...*, *op. cit.*, p.38, nota 26.

⁷⁹ GALERA ANDREU, Pedro: *La catedral de Jaén...*, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁰ CAZABÁN LAGUNA, Alfredo: “Una ventana de la catedral de Jaén”, en *Don Lope de Sosa*, nº 147, 1925, pp. 78-79.

las abundantes marcas de cantería– podría arrojar alguna solución sobre esta reutilización de materiales.

A Egas se debe el friso original; quizá también a él se deba la idea de esa escalera tras la capilla mayor (como en Toledo), y a Egas creemos que también se debe la razón del cimborrio octogonal de Jaén. De hecho es este maestro el arquitecto de finales de gótico castellano que con su obra más contribuye a recuperar el cimborrio como elemento distintivo de los cruceros castellanos. Desde la Alta Edad Media la arquitectura cristiana española había visto florecer estos cimborrios en obras visigodas, y románicas –estas de clara raíz francesa–, pero la llegada del gótico había frenado esta tendencia de tal forma que no se plantease la construcción de un sólo cimborrio en las catedrales castellanas de los siglos XIII al XIV en sus planteamientos originales⁸¹. Y es en el siglo XV de manos de los maestros del Tardogótico cuando este elemento resucita en todo su esplendor, “trascendiendo toda una centuria en la que todo edificio que se preciase, fuera o no catedralicio, debía contar con un prisma octogonal sobre su crucero”⁸². Las ya citadas palabras del Conde de Tendilla en relación a la inclusión de un cimborrio en la Capilla Real de Granada son elocuentes al respecto: “ahermosea y da mucha vista al edificio”. Por ejemplo, Burgos había visto cerrado el cimborrio octogonal en ladrillo en 1466 por Juan de Colonia, (derruido en 1537) y Sevilla cerraba su crucero el 6 de octubre de 1506 tras una solemne ceremonia –presidida por el anciano arzobispo Deza– de colocación de “la piedra postrera”. Por lo que se refiere a Egas, para cuando llega a Granada ya le ha tocado lidiar con el problema del cimborrio de San Juan de los Reyes, ya que desde 1496 era el encargado de construir el nuevo siguiendo las modificaciones que Simón de Colonia había introducido en el proyecto de Guas⁸³. Tras su paso por Jaén, en 1501 repetía el modelo en la propuesta planteada para la construcción del tercer cimborrio de la Seo de Zaragoza que sería materializada por Juan Lucas Botero “El viejo”, introduciendo en tierras aragonesas la solución octogonal. Es de Egas de quien creemos que procede la tipología de cimborrio octogonal que se acabaría realizando en Jaén; quizá la impericia mostrada por López en la obra de Loja pueda explicar algo similar en

⁸¹ GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier: *Bóvedas de crucería de la Edad Moderna*. Valladolid, 1998, pp. 70-71. El autor señala como los planes iniciales de catedrales como Burgos, León, Toledo, Oviedo o Palencia no incluían cimborrio sobre el crucero. Sólo Cataluña y Valencia construyeron cimborrios en esas fechas por la influencia de la variante francesa introducida desde el Cister en Santes Creus y que llegaría a las catedrales de Valencia y Tortosa.

⁸² GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier: *Bóvedas de crucería...*, *op. cit.*, p.71.

⁸³ “en el ochavo del cimborrio de la dicha capilla mayor demas e allende de lo quel dicho Juan Guas estava obligado, ellos faran e acreçentaran todo lo que maestre Ximon, que fue a ver la dicha obra por mandado de sus altezas, acreçento en la labor de dicho ochavo”. Cit. ARRIBAS ARRANZ, Filemón: *Noticias sobre...*, *op. cit.*, p.54.

la catedral giennense, si bien es cierto que López no aparece recogido como maestro de la obra después de 1512 y se desconoce quién estuvo detrás de la construcción del cimborrio de manera efectiva hasta su conclusión en 1519⁸⁴.

* * * * *

De esta complicada exposición de los datos referidos al templo gótico desde el XIV a mediados del siglo XVI hemos de extraer una conclusión fundamental: si en un primer momento con el obispo Biedma parece que existió intención de construir un edificio gótico completo, el edificio que llega hasta el siglo XVII no será el resultado de un proyecto global sino de un largo proceso de restauración–rehabilitación y transformación a partir de ese primer templo cristiano sobre la mezquita aljama. De ahí que se herede la estructura fundamental de la mezquita que se respetará incluso en el proyecto renacentista. No hay proyecto tardogótico y no hay infraestructura de cantería para materializarlo. Fueron varios los obispos con sus intervenciones puntuales transformaron ese primer templo oscuro en “una hermosa iglesia”, tal y como la describió el embajador veneciano Andrés Navagero en torno a 1525⁸⁵.

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación: 27 de noviembre de 2013

⁸⁴ Sobre Pedro López aún se mantienen muchas incógnitas, que el tema y la extensión de este trabajo impiden desarrollar. Además de la falta completa de datos sobre su período formativo, quedaría limitar sus intervenciones, separándole de gran número de maestros homónimos que trabajan en Andalucía en esas fechas. Sin embargo, por las características de su trabajo en Jaén y sus intervenciones en Sevilla y Granada, parece que no se trata del mismo maestro alarife en Córdoba o del cantero de las obras granadinas. Sobre uno y otro: PADILLA GONZÁLEZ, Jesús: *Pedro López II, maestro mayor y alarife de Córdoba: (1478-1507)*. Córdoba, 1996 y ALONSO RUIZ, Begoña: “Las obras reales de Granada (1506-1514)”, en *Cuadernos de Arte, Universidad de Granada*, n° 37, 2006, pp. 339-369.

⁸⁵ “Jaén es una ciudad harto buena, abundante de agua, de razonable extensión y cabeza de obispado; tiene una hermosa iglesia en que, según dicen, está la Verónica”. Cit. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Junta de Castilla y León, tomo II, Salamanca, 1999, p. 35.

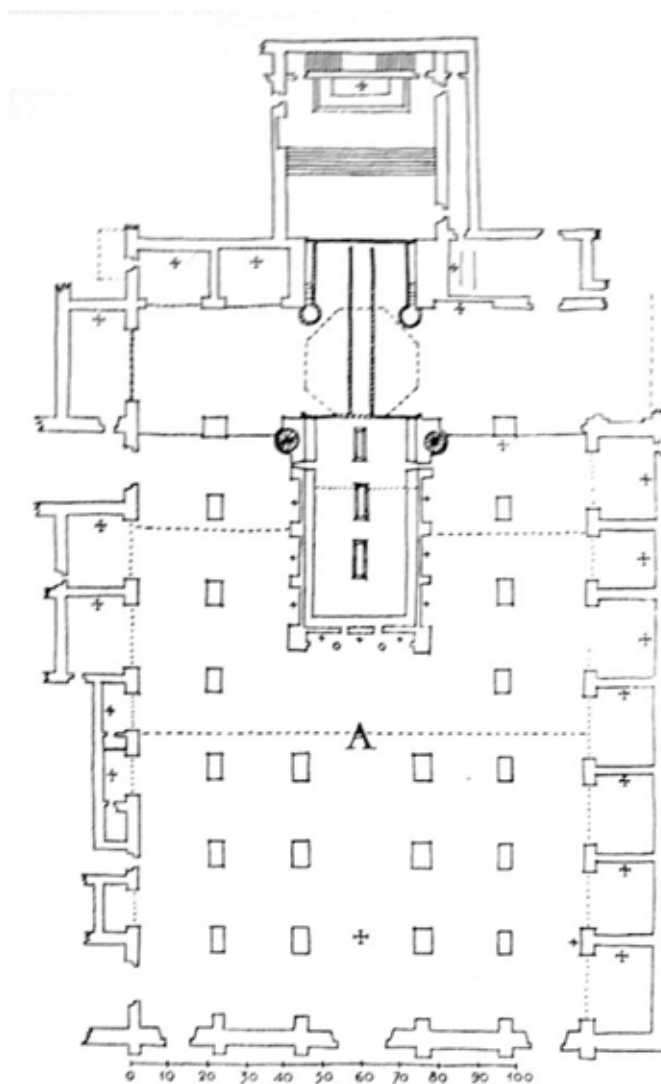


Figura 1. Plano de la catedral de Jaén, por Juan de Aranda Salazar, 1634. Publicado en Chueca Goitia, F.: *La catedral de Valladolid*. Madrid, 1947.

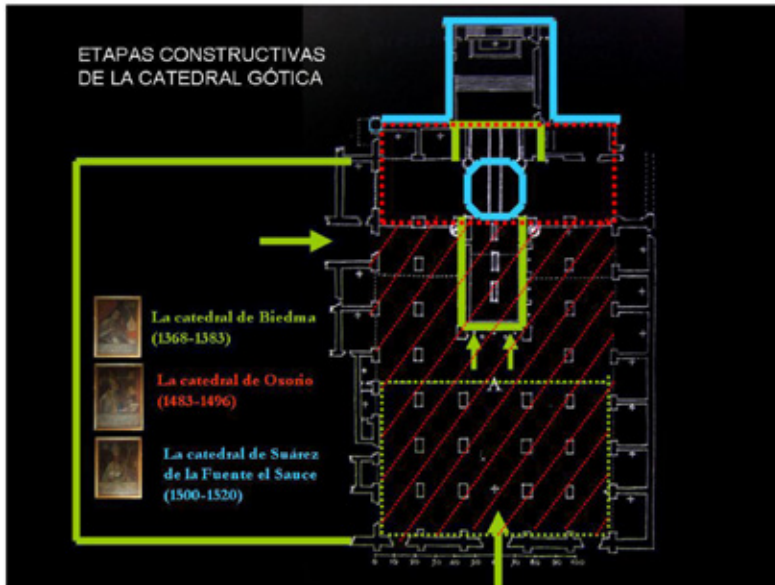


Figura 2. Etapas constructivas de la catedral gótica.



Figura 3. Elementos góticos en el muro oriental.

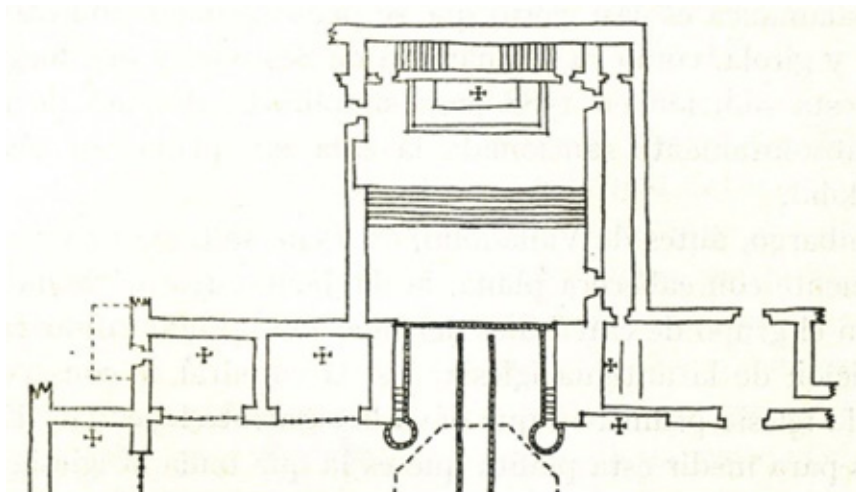


Figura 4.- Detalle de la capilla mayor del Obispo Alonso Suárez, según el dibujo de Juan de Aranda.



Figura 5.- Detalle de la Vista de Jaén de Anton Van den Wyngaerde, 1567 en Kagan, R.L. (Dir.): *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*.Ed. El Viso, Madrid, 1986.



Figura 6. Escalera de caracol con acceso desde la Capilla de San Fernando.



Figura 7. Friso del muro oriental.



Figura 8. Detalle del friso gótico.