

# UN EPÍGONO DEL CLASICISMO EN LA BAJA ANDALUCÍA. JUAN DE ARANDA SALAZAR

PEDRO GALERA ANDREU\*  
Universidad de Jaén

## RESUMEN

El artículo trata de resaltar el papel del arquitecto Juan de Aranda Salazar (1605-1654) como uno de los más depurados Partidarios del clasicismo en la arquitectura de la primera mitad de siglo XVII en España y heredero de la mejor tradición estereotómica del Renacimiento andaluz, que hace que su persona sea requerida en diversas e importantes obras desde Toledo a Cádiz. Aquí nos centramos en esta proyección suya en la Baja Andalucía, centrándonos sobre todo en su intervención en la iglesia prioral del Puerto de Santa María a través de una serie de dibujos inéditos.

**PALABRAS CLAVE:** Andalucía, arquitectura, barroco

## ABSTRACT

This paper deals with the figure of the architect Juan de Aranda Salazar (1605-1654) and highlights his influence as a major representant of Classicism in XVII c. Spanish Architecture. It goes on to study the author's role as representing the best estereotomic tradition of Andalusian Renaissance, which earns him many invitations to intervene in architectural projects in Toledo and Cadiz. More precisely, this paper looks into his contribution on Puerto de Santa María Church based on some of his drawings.

**KEY WORDS:** Andalusia, architecture, baroque

La figura del arquitecto Juan de Aranda Salazar (Castillo de Locubín, 1605 – Jaén, 1654) no ha tenido todavía el reconocimiento por parte de la historiografía<sup>1</sup> que, entiendo, le debe corresponder a juzgar por su obra realizada y por las numerosas, distintas y distantes, consultas e informes que le fueron requeridos por prelados, cabildos eclesiásticos y civiles. La razón, sin embargo, paradójicamente puede estar en el tipo de consultas para el que era llamado, referidas todas a aspectos estructurales, menos visibles, y además no siempre seguidas o tenidas en cuenta. Desde Toledo hasta Cádiz, aunque centrado fundamentalmente en Andalucía, Aranda desplegó una notable actividad, primero trabajando para la catedral de Córdoba (1623-1631), Granada (1631-1634) y finalmente Jaén, donde desempeñó hasta su muerte el cargo de Maestro mayor de la catedral y más tarde, de la Ciudad. El retorno a su tierra natal y el ambicioso proyecto que le trajo aquí, la continuación de la catedral renacentista ideada por Vandelvira, sería decisivo en la conformación de su carrera artística.

El origen jiennense significaba en lo formativo su vinculación estrecha con el arte de la estereotomía renacentista, pues no sólo pertenecía a una familia de canteros afamados, originarios de Baeza<sup>2</sup>, sino que su aprendizaje lo había hecho directamente con su tío, Ginés Martínez de Aranda, autor además de uno de los pocos textos del siglo XVI que ha llegado manuscrito hasta nosotros sobre este tema: *Cerramientos y trazas de montea*<sup>3</sup>. De otra parte, el contacto y asunción del proyecto vandelviriario de la catedral de Jaén reforzó su conocimiento y experiencia en el corte de la piedra.

Sin embargo no puede decirse, o sacar la conclusión, de todo esto que Juan de Aranda fuera un retardatario, anclado en un depurado saber canteril, pero ajeno a las corrientes y modelos más o menos actualizados. A este respecto, señalaré que siempre tuvo dos significativos edificios por referencia, de valor indiscutible, el templo de El Escorial y San Pedro de Roma, como tendremos ocasión de comprobar. El primero, más lejano en el tiempo, significaba un punto culminante en el clasicismo para España y por razones políticas un referente obligado en el panorama arquitectónico de entre siglos. El segundo, no lo es menos en el ámbito universal de un catolicismo expansivo y contrarreformista, aunque más lejano y también menos conocido entre el común de los maestros hispanos de la época. Si la fachada de la catedral de Jaén fue concebida en sus líneas compositivas por Aranda, como pienso, a tenor del plano en pergamino de este templo aparecido hace unos años y firmado de su nombre, esta doble confluencia, escurialense y romana –hecho del que ya se percató G. Kubler<sup>4</sup> confirmaría la admiración y un grado de inquietud innovadora nada desdeñable en el panorama de la primera mitad del siglo XVII en nuestro país. Los golpes de ornamentación superpuesta a esta fachada y el tratamiento plástico de las esculturas exentas, responden bien a los treinta años posteriores que median entre el dibujo del plano y del proyecto y su ejecución por Eufasio López de Rojas, explicaría el resultado último.

En realidad, la opción entre el pasado clásico hispano y el italiano colocaría a Aranda en un punto intermedio entre esas dos variantes, el clasicismo hispano herreriano y el de mayor animación plástica del tardorenacimiento, con que se ha planteado el debate de la arquitectura de la mitad, al menos, del Seiscientos español<sup>5</sup>. La reiterada presencia de los dobles frontones, curvos y triangulares; estípites, guirnaldas y florones, ventanas termales. molduras acodadas y cajeadas, o las placas recortadas, en su arquitectura, muestran a las claras su vinculación con esa ornamentación rica y elegante, de la que ya su tío Ginés había dejado ejemplos, a la vez que apunta una disposición hacia las formas abstractas de un estilo geométrico sencillo, pero muy plástico, que haría tan suyo poco después Alonso Cano. Más con todo, siempre esencialmente clasicista.

Buena parte de su interés por la plasticidad del ornamento dentro de la estructura clásica se debe a su temprana colaboración con el hermano Alonso Matías en el retablo mayor de la catedral de Córdoba. El valor de esta importante pieza, tantas veces reseñado<sup>6</sup>, y que a la postre le granjeó la confianza del cabildo catedralicio para obtener la maestría de las obras y enseguida, por recomendación del mismo cabildo, la de la catedral de Granada, supondría para él un contacto de fecundas consecuencias con la Compañía de Jesús y una relación con la Baja Andalucía, que no perdería ya a lo largo de su carrera. Este entramado de relaciones tendría luego, en su madurez, una especial vinculación con Sevilla, donde no sólo fue llamado a consulta por la catedral hispalense con motivo de la construcción de la iglesia del Sagrario, primero en 1650, para que informara sobre el asiento que había hecho en «la esquina que mira a la calle de Génova»<sup>7</sup> y dos años después para inspeccionar «la obra del cerramiento», sino que hay constancia de una estancia suya anterior, pues sabemos que en la terrible epidemia de peste de 1649 en Sevilla, morían en esta ciudad la primera mujer y parte de sus hijos, junto con su yerno, Juan Roldán, aparejador y Maestro de la Fábrica del Sagrario, según poder otorgado por el suegro al rector del Colegio de San Isidoro de Sevilla, Pedro Bosque, para cobrar todo lo que le debieran a Roldán<sup>8</sup>. Todo lo cual nos hace pensar, que pese a su cargo de Maestro Mayor en Jaén, Aranda tuvo una vinculación laboral, bien fuera con la catedral o con su entorno, ya que resulta significativo que la persona de confianza a quien da poder para recaudar los bienes familiares sea el rector de este Colegio, instalado en el patio de San Miguel, frente a la catedral, y destinado a la educación de los niños que atendían al culto catedralicio, cuya traza ha sido atribuida a Pedro Sánchez Falconete y data en 1634<sup>9</sup>. Un maestro, Falconete, al que se le hace autor asimismo de la portada de la catedral de Sevilla que comunica con el interior del Sagrario, de gran similitud con el diseño de portadas de Aranda para la catedral de Jaén y donde son reconocibles algunos de los estilemas del jiennense, antes reseñados.

De similar naturaleza a su visita al Sagrario de Sevilla y por las mismas fechas, 1653, era la que cursaba a la iglesia parroquial del Puerto de Santa María, iglesia de origen medieval, que tuvo importantes modi-

ficaciones en el siglo XVI, pero que desde principios de la centuria siguiente ofrecía problemas, primero en sus cubiertas (1615) y después, en 1631, una amenaza de ruina de un pilar desemboca fatalmente en el derrumbe de buena parte de la nave central, a resultas de lo cual mueren varios fieles<sup>10</sup>. Esto daría motivo a una intervención urgente encargada en principio a los maestros locales, Martín Rodríguez de Castro y Cristóbal de Liébana, para terminar llamando en 1647 al arquitecto Antón Martín Calafate, vecindado en Jerez, a fin de que se hiciera cargo de la obra. Su proyecto inicial, cuyas trazas han publicado T. Falcón y C. García Peña<sup>11</sup> junto a las condiciones, transcritas con anterioridad por H. Sancho<sup>12</sup>, dan cuenta de la elección de una cubierta de cañón para la nave central, rectificado en un segundo proyecto por bóvedas que serían del tipo baídas, trasdosadas y cubiertas con solería de ladrillo, separadas por arcos torales de piedra más ligera que la empleada en el resto de los muros y pilares, denominada “palomera” o “piña de Rey”<sup>13</sup>, que a la postre sustituiría Calafate por piedra franca, lo que da pie a la denuncia por parte de los antecesores en el encargo, Rodríguez de Castro y Liébana, acerca del peligro que podía acarrear al templo. Estos sucedía en 1652 y un año después motiva el que sea llamado nuestro Juan de Aranda a instancias del Gobernador, D. Diego de Carvajal, y del Corregidor, D. Esteban de Hinojosa, para que diera su dictamen.

Si la historiografía sobre este templo, ya señalada, por diversas razones se ha centrado en las intervenciones de los maestros gaditanos, bien fuera porque al fin y al cabo sus proyectos y diseños fueron los ejecutados o, sobre todo, por el empleo “retardatario” de nervaduras góticas en las nuevas bóvedas cerradas tras la muerte de Antón Martín Calafate en 1659, cuando se hace cargo de la obra Francisco de Guindos<sup>14</sup>, con muy diferentes interpretaciones de este uso y gusto goticista por parte de cuantos se han ocupado del tema<sup>15</sup>, lo cierto es que el papel de Aranda no ha suscitado mayores entusiasmos que la dura crítica que hizo el jiennense al proyecto de Calafate y su concluyente descalificación profesional del maestro: «...Halla la dicha trassa ser hecha sin ningún conocimiento del hecho de dicho cerramiento de lunetas y sus anotaciones en ella vienen todos despropósitos»; «no sabe de esta parte de arquitectura...» o «es sin fundamento lo que a este intento se escribe...»<sup>16</sup> La puntual consulta a raíz de los problemas tectónicos que presentaba la iglesia parece haber hecho desmerecer su papel como arquitecto y relegarlo al de un mero técnico, experto en cuestiones constructivas. En mi opinión, sin embargo, dichas cuestiones referentes a la “firmatas” del templo no eran cosa baladí, pero es que, además, contienen o van acompañadas de comentarios arquitectónicos y estéticos, claramente definidos, en un sentido bastante alejado del gusto dominante en el ámbito jerezano. Todo ello con independencia de la mejor o peor fortuna que tuvieran sus propuestas. Vayamos por partes.

En primer lugar, por lo que toca a lo constructivo el conocimiento estereotómico de Aranda es sensiblemente superior al de Calafate, según se desprende de las razones esgrimidas en su informe sobre las trazas y explicaciones del gaditano, que le habían sido enviadas, corroboradas luego “de visu” en la visita cursada a las obras. Para empezar, detecta que «en el tamaño que viene trassada no se combiene con el tamaño del modelo para que se pidió»<sup>17</sup>, cosa que no es de extrañar si tenemos en cuenta que de los dibujos de planta y alzados firmados por Calafate, reproducidos por T. Falcón y C. García Peña, sólo lleva escala gráfica, expresada en varas, la planta de la iglesia, lo cual ya revela una falta de rigor o de dominio en la elaboración del proyecto que cabe esperar de un arquitecto iniciado o conocedor de la disciplina en un sentido moderno. Esto contrasta con los diseños elaborados por Aranda acompañando a dicho informe y que ven la luz ahora, creo que por primera vez<sup>18</sup>, con su escala en pies bien definida, aparte de una precisa delineación, que denota su mayor dominio de los instrumentos proyectuales.

Dado que el motivo de toda la intervención había sido el derrumbe de parte de la cubierta el tema de la consulta se centró en la cuestión de las bóvedas, por lo que tocaba a la tectónica, y a la ordenación del muro en cuanto “ornato” del templo, campos bien diferenciados por el maestro de Jaén, que revelan su condición de verdadero arquitecto, como apuntaba antes.

Dentro del apartado de los cerramientos, la primera, quizás por más extensa y crítica, cuestión que aborda es la de los lunetos insertos en el cañón con que se pensaba cubrir la nave central. Aquí arrancan su acerbas observaciones a lo diseñado por Calafate, cuyos lunetos critica abiertamente por lo ilógico de su traza a la luz de lo que el conocimiento teórico-práctico de los cortes de piedra dicen sobre este punto. En efecto, la estereotomía renacentista había abordado este problema, como lo demuestran los dos textos más importantes que conocemos, ambos jiennenses, el *Libro de cortes de Piedra*, de Alonso de Vandelvira, y el ya citado de *Cerramientos...* de Ginés Martínez de Aranda, con los cuales evidentemente se sentía vinculado Juan de Aranda por lo anteriormente expuesto. En dichos manuscritos el tema del luneto se plantea, den-

tro de la amplia serie de tipos de arcos que ofrecen, como el denominado “arco avanzado”, bastante frecuente, según Alonso de Vandelvira «...porque sirve cuando se ha de açer alguna ventana que por la parte de adentro guarde alguna bóveda»<sup>19</sup>, para lo que ofrece dos soluciones, o “en cercha” o “a regla”. La primera de ellas es la que emplea su padre, Andrés de Vandelvira, en el Panteón de la catedral de Jaén, bajo la sacristía, y frecuente también en la arquitectura francesa renacentista, en Philibert de L’Orme, por ejemplo; la segunda variante, de aguda flecha, es a la que corresponde el caso de esta iglesia del Puerto. Por su parte, Ginés Martínez plantea directamente de forma práctica la realización de algunas variantes de este tipo de arcos avanzados, comenzando por el que más relación guarda con el luneto, «el arco abañado en bobeda»<sup>20</sup>, cuya ejecución se equipara a la segunda opción vandelviriana, “a regla” o recta, para diferenciarlo de la primera, “en cercha” o curva, esto es, asentando y avanzando las dovelas a plomo. Como quiera que las dovelas se presentan rectas en el intradós, pero curvas en la testa, ésta ofrecerán diferentes valores de ángulos, cuestión resuelta con otras tantas “saltarreglas” o falsas escuadras<sup>21</sup>. Pese a lo farragoso del texto informativo, conocido por la transcripción de H. Sancho, que dio Aranda sobre las pruebas o examen a que fue sometido Martín Calafate, se evidencia su familiaridad con estos problemas. Así, para demostrar los “despropósitos” del gaditano en el cerramiento de los lunetos que presenta, explica lo inapropiado de las catorce hiladas de piedra dibujadas ya que éstos «aviendo de serrar(sic) siempre por regla, la qual con número impar, como trece, quince o dicisiete y a esta inteligencia en más o menos. Y asimismo las aristas que forman el ángulo acutto paran en una punta de cañón al derecho, con que viene la punta por mitad en dicha luneta, cosa que no se abrá en piedra executado en España, sino es faltando a la verdad de la trassa, como en esta falta». Critica igualmente el dibujo de los “robos” (talla de la dovela en el bloque por cortes verticales) y saltarreglas, por entenderlas fuera de lugar «... porque ni son las que le tocan y así no sirben de nada porque su lugar es en el perfil de la forma que se toman con las líneas concurrentes capialzadas de las juntas...». En fin, desapueba el exceso de ángulo resultante del luneto así planteado y encuentra contradictorio que tal pieza pudiera ser “más fuerte y más graciosa”, como sostenía Antón Martín Calafate, cuando entiende que en la medida que el ángulo se abra más, la carga de la bóveda sobre el arco formero será menor, desplazándola hacia los pilares.

La prueba material a esta crítica se contiene en el dibujo autógrafo (fig. 1) de Calafate, tampoco reproducido hasta ahora, que firma también Juan de Aranda. Se trata de la proyección en planta de una bóveda o fragmento entre cuatro pilares con sus lunetos, uno a cada lado, el de la parte superior acompañado de su monte, y reforzado con las explicaciones y leyendas correspondientes. Es en la parte superior donde aparece la firma de Juan de Aranda, en tanto que en la opuesta lo hace el gaditano y dibuja sólo la planta del luneto indicando con color los “robos” que le tocan a cada hilada y una digresión acerca de conformar un luneto próximo a una bóveda por arista sin sacrificar su anchura, a costa de tomar una vara de cada unos de los arcos torales. Propuesta igualmente rechazada por Aranda<sup>22</sup>.

Complemento a las objeciones puestas por escrito es el dibujo (fig 2) de un luneto con leyenda explicativa del maestro jiennense, de mejor realización gráfica, que señala la diferencia entre ambos maestros y relega el anterior dibujo a una mera prueba de examen, rubricada por el examinado y el examinador. Por supuesto, el número de hiladas de piedra, nueve, se ajusta a la disposición impar defendida en su crítica a Calafate, aunque el número elegido es simplemente indicativo, pues la figura, como indica, «es general su inteligencia para más y menor ámbito y ansimismo para repartir el número de hiladas que le estuviere bien al maestro que lo executare, porque con la disposición que está aquí mostrada se a de executar en qualquier número las dichas hiladas»<sup>23</sup>.

En la base del luneto dibuja con todo detalle media ventana y la mitad del perfil de la arista del luneto sombreado, dejando la otra mitad para señalar el despiece en planta de las dovelas con indicación gráfica de los baibeles o saltarreglas en las juntas, como asimismo le recriminaba al maestro local, en tanto que a la izquierda desarrolla el alzado o monte de dicho despiece con el perfil curvo de la cubierta de la bóveda.

Una última anotación que acompaña al dibujo, advierte de que el arco formero sobre el que se origina el luneto se ha de alzar un pie sobre la altura de los arcos torales de la nave, en parte por mayor holgura para abrir la ventana, razón fundamental en la función del luneto, pero también por la forma misma de éste, que se perfila de esta manera como lo que verdaderamente es, un cañón menor que se corta con otro mayor de diferente altura, como lo definiera un siglo después Benito Bails: «Quando dos cañones seguidos, ambos a nivel, pero desiguales, se cortan de modo que ni sus impostas ni sus claves puedan encontrarse, forma el

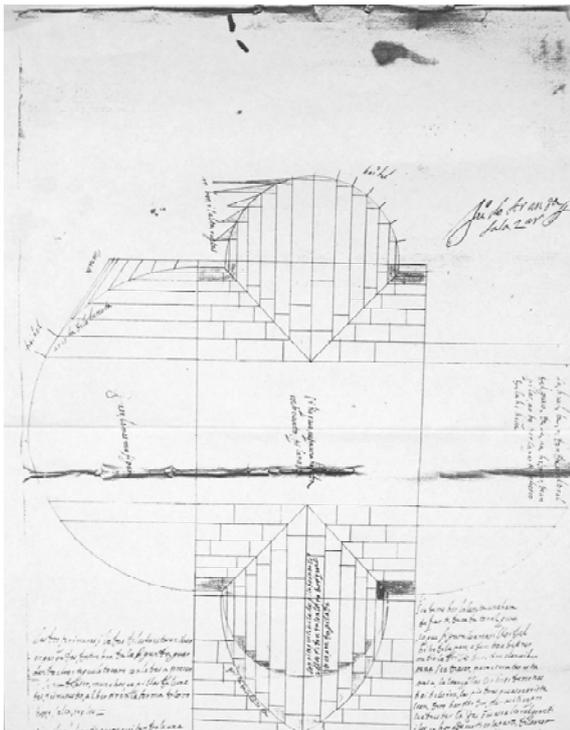


Fig. 1.- Antón Martín de Calafate. Planta de bóveda y lunetos. Prueba exigida para el Informe de Aranda, lleva la firma de éste y del autor.

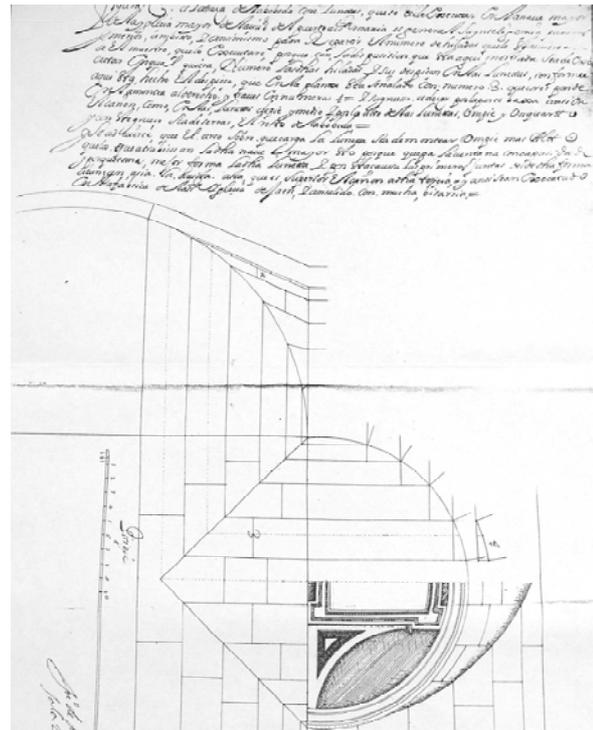


Fig. 2.- Juan de Aranda Salazar. Planta y monte de un modelo de luneto para la iglesia de Santa María

menor en el mayor un hueco que llamamos luneto. Es, pues, el luneto la intersección de dos cañones, cuya arista de encuentro forma un contorno, que abraza un espacio parecido al creciente de la luna, de donde trae su nombre el luneto. Y esto sólo sucede según queda dicho, cuando uno de los dos cañones es menos alto que el otro»<sup>24</sup>. Lejos de la similitud con la bóveda de arista, Aranda aboga por la concavidad propia de su forma y de este modo subraya, para su ejecución, el «avance de las juntas hacia la arista (fiel a la denominación y práctica de los Vandelvira y de su propio tío Ginés) hasta que es superior el cañón a dicha terçia», concluyendo con orgullo la “mucha bizzarria” con que le salieron las que acababa de hacer para la catedral de Jaén.

El segundo problema estereotómico abordado por Aranda, éste sin que aparezca implicado en la crítica directa a Calafate, en un tema genuinamente vandelviriano: un modelo de bóveda baída para cubrir las naves laterales(fig 3). A partir de la medida del espacio y comprobar que la anchura de la nave derecha es mayor, propone como en el caso del luneto una “traza general” para un número variable de hiladas<sup>25</sup>. Se trata de la bóveda o “capilla perlongada por yladas quadradas”, que plantea Alonso de Vandelvira en su *Libro de cortes...*<sup>26</sup> (fig 4), es decir, una bóveda de planta rectangular, aunque aquí más bien cuadrangular, cerrada por hiladas cuadradas concéntricas. Éstas, al igual que en el modelo vandelviriano, se hacen más anchas en las hiladas centrales que circundan la clave y decrecen en las más alejadas de ella. Se completa el dibujo con un corte vertical de la bóveda con la finalidad de mostrar el grosor de ésta en la base y en la clave, así como el modelado de su perfil al entestar en el arco. A propósito de esto último dibuja aparte la dovela angular o inglete, pieza fundamental para marcar o iniciar las primeras hiladas, las exteriores, de la bóveda. De nuevo en este caso la catedral de Jaén brinda un excelente repertorio de bóvedas de este tipo, bien sean de planta cuadrada o rectangular, y con las variantes de cerramiento por hiladas redondas o cuadradas, realizadas todas las correspondientes al tramo de la cabecera además por el propio Juan de Aranda.

El tercero de los dibujos del maestro jiennense se aparta de los problemas estereotómicos para entrar en los aspectos de orden más estrictamente arquitectónicos. Aunque de menor tamaño que los otros dos, reviste el mismo carácter de diseño en lo formal, cuidado tanto en el aspecto lineal como en los detalles pictóricos de sombreado y dibujo de adornos a mano alzada, e igualmente a escala y con su pertinente leyenda explicativa(fig. 5)<sup>27</sup>.

Fig.3.- Juan de Aranda Salazar. Planta y corte de bóveda baída, del tipo "perlongada por hiladas", para las naves laterales del templo.

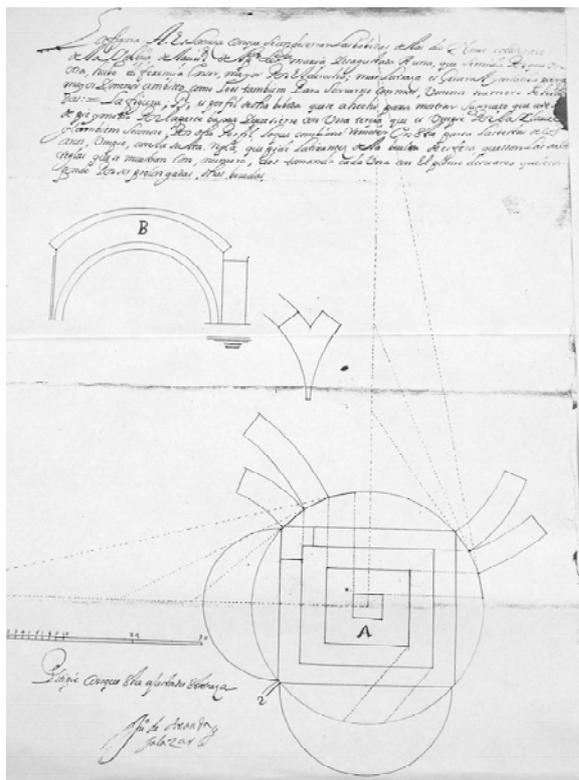
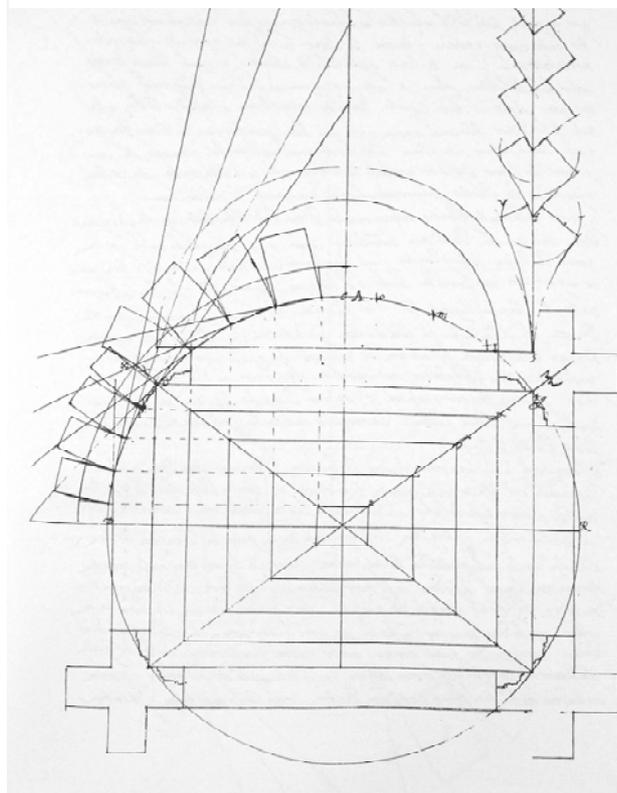


Fig. 4.- Alonso de Vandelvira. Libro de Cortes... "Bobeda perlongada por yladas cuadradas"



El motivo: un trozo de entablamento correspondiente al orden compuesto que se sigue en la nave central del templo, según la anotación. Aquí enfatiza el molduraje basado en bocetes, cuartos de bocel y nacelas, que se superponen en las tres partes del entablamento, subrayando en su desnudez la fortaleza tectónica del eje del pie derecho, y obvia el ornamento del capitel, reducido a un cuerpo troncocónico con una lacónica leyenda inscrita, dirigida a focalizar la atención sobre el fragmento soportado en el que aparte de las molduras dibuja a mano alzada en las fasciae del arquitrabe uno de sus repertorios ornamentales favoritos, visibles también en la catedral de Jaén, de cuentas y husos para las molduras divisorias y unos motivos vegetales de ovas y flechas para la banda superior.

No cabe duda de que esta muestra es una réplica alternativa al dibujo del alzado de la nave central hecho por Calafate, reproducido en dos ocasiones<sup>28</sup>, y que muestra un pilar con pilastras adosadas, almohadilladas, capitel "corintio" un tanto heterodoxo en su formalización, y friso dórico, que resulta de mayor hibridez semántica, sin que tampoco pueda decirse que esta combinación de dos órdenes tan opuestos sea invención bárbara de los tiempos modernos, puesto que ya se usó en el mundo romano, si bien activado en la cultura arquitectónica de principios del XVII a partir de las especulaciones sobre el Templo de Jerusalén, que desde Pablo de Céspedes a la monumental obra de Juan Bautista Villalpando y Jerónimo del Prado establece ese nuevo "orden armónico" hierosilimitano<sup>29</sup>. Tal híbrido tomó carta de naturaleza y con variantes obtuvo una difusión apreciable en la arquitectura española de mediados de siglo, sobre todo en la Corte y en los círculos jesuíticos, con la que se ha puesto en relación este diseño<sup>30</sup>. Ahora bien, la tosquedad del dibujo y la obsesión por el aumento del adorno, que parece presidir la rectificación del proyecto de 1652 sobre el original de cinco años antes, al que el mismo Calafate califica de «muy pobre de adorno», dan indicio del descuido o ignorancia acerca de la verdadera "ordenación" en la arquitectura clásica por parte de este maestro, para quien en definitiva disocia estructura y ornamento por completo, como se pone de relieve en su comentario que acompaña al dibujo: «...Que aunque tenga tan demasiada costa en molduras y adorno lo e de hazer porque la obra y edificio lo pide y no se le a de quitar de justicia ni de conciencia todo lo que fuere ese más adorno, que en quanto a la fortaleza siempre los pilares tienen un grueso».

Resulta claro que el *quid* de la arquitectura actualizada para el gaditano reside en un cierto concepto ornamental al que le podría venir bien el calificativo de "bizarro", pues más que seguir con coherencia el mencionado "orden armónico", toma préstamos difusos de las más libres lecturas vitruvianas posiblemente a

través de la tratadística centroeuropea tardorenacentista, tan dada al uso de los almohadillados y tan atractiva como imagen para ser adaptada sin el menor criticismo. La ligereza con que despacha las cuestiones tectónicas y la frivolidad con que aborda el tema de las proporciones en su despechada y despectiva nota dirigida al gobernador, después de haber pasado por lo que parece para él una humillación el hecho de ser “examinado”, contrasta -y es contestada- por Aranda con este dibujo de entablamento. Decía, en efecto, Calafate refiriéndose a la libertad del maestro a la hora de ordenar, con reprimida ira, que «así como el artífice tiene licencia para largar y cortar de ocho tamaños a nueve, asimismo siempre al lugar de usar de esa regla i así ocupando alquitrabe, friso i cornisa siete pies, viene a quedar en su medida le tocara medio a cada miembro. Vuestra merced lo repare, que en todo se guardará lo que vuestra merced ordenare»<sup>31</sup>. Apelando a la ortodoxia vitruviana de la *Ordenatio*, *Dispositio* y *Distributio*, Juan de Aranda hace valer el principio de la *taxis* como indispensable pilar de la arquitectura, pues ésta consiste en «adonación(sic), disposición y compartimentos –como le replica- repartiendo la proporción según la cantidad del altura y la distancia...». Para rematar con la doble condición exigida al arquitecto por Vitruvio: el conocimiento práctico y el literario o intelectual «... i en todo y de cada cosa se procede de dos maneras, la una de saber, la otra de necesidad». Todavía, a modo de corolario, para demostrar su conocimiento y manejo del orden arquitectónico, y de paso un destello de cultura universal, apela a dos conspicuas obras, cercanas en el tiempo, por supuesto dentro del clasicismo: Las Basílicas de San Pedro de Roma y la de El Escorial «...Más en tocándolas con dichos capiteles (en referencia a las pilastras dibujadas por Calafate) es preciso que tengan alquitrabe, friso y cornisa y su altoje(sic) dé la

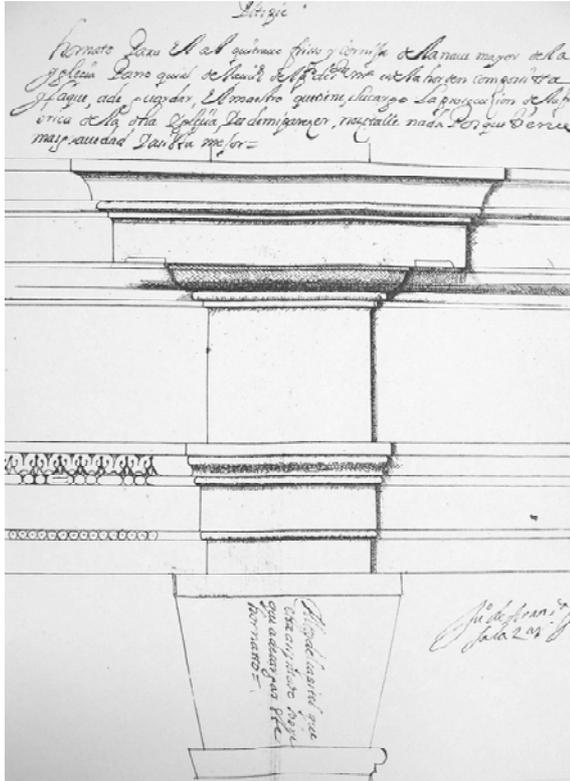


Fig. 5.- Juan de Aranda Salazar. Dibujo de un trozo de entablamento con fines ornamentales para la iglesia de Santa María.

cuarta parte del que tienen dichas pilastras con sus bases y capiteles inclusive. Beánse los diseños de la iglesia de San Pedro de Roma y el de la del Escorial, en que están en dicha proporción, y son los mejores templos de la cristiandad»<sup>32</sup>.

En conclusión, Juan de Aranda al final de su vida –recordemos que moriría un año después de este informe- se confirma como el clasicista que siempre fue, dominador de los fundamentos de la construcción en piedra, la estereotomía renovada por la generación de los grandes maestros andaluces del Renacimiento, conocimiento y práctica considerados por él como parte de la Arquitectura, pero tampoco el único y fundamental con el que pudiera en principio pensar identificarlo. Es cierto que las numerosas e importantes consultas que recibe en la etapa final de su carrera de las catedrales de Sevilla, Córdoba (torre de la mezquita y palacio episcopal), Toledo (Ochavo); iglesias parroquiales en Ciudad Real<sup>33</sup> o esta Prioral del Puerto de Santa María, parecerían apuntar en tal sentido, sobre todo en este último caso, donde el rumbo seguido al hacerse con la dirección de la obra Francisco de Guindos consolidó la bazaría ornamental, incluyendo ahí hasta la fisonomía “gótica” de las bóvedas; sin embargo, los comentarios y dibujos realizados para esta iglesia revelan no sólo al experto maestro de cantería sino al arquitecto conocedor de los principios vitruvianos, alineado por lo mismo dentro de un clasicismo cuya estética de orden estructural no satisfacía por falta de elocuencia superficial al gusto dominante, aunque no fue nunca Aranda el seco y abstracto que menudeó en la generación de los postecurialesenses; por el contrario, como ya apuntaba, siempre hizo gala de un repertorio ornamental de formas naturalistas y abstractas, manejadas hábil e inteligentemente en función del “decoro” del espacio. Sirva de muestra el dibujo y comentarios sobre el ornato de la nave central o el dibujo esmerado de la ventana del luneto, elegantísimo en su combinación de molduras y placados geométricos contrapunteados con los filetes de husos y cuentas o las pequeñas volutas del cierre, un modelo que remite sin duda a la catedral de Jaén, pero que contrasta visiblemente con la ventana termal diseñada por Martín Calafate para ese mismo lugar, curiosamente en total sintonía con los herrerianos, sin que ni una ni otra tengan nada que ver con la pobrísima solución de vano que tuvo después, consecuencia de la no observación de las instrucciones y diseños dejados por Aranda.

Los tiempos de la belleza “añadida”, del valor de la superficie sobre la estructura, empezaban a hacer ya rara aquella otra centrada exclusivamente en la *taxis* y en los principios de una sólida construcción este-reotómica. Es en esa tesitura entre el reconocimiento a un saber, cada vez más minoritario, por parte de los comitentes y la seducción por el pictoricismo creciente que se adueñaba de toda la cultura seicentista, donde Juan de Aranda se nos presenta como el arquitecto respetado, epígono de aquella brillante tradición renacentista andaluza que se extingue justo al doblar la mitad de siglo.

Su premio y su olvido.

## NOTAS

\*Este trabajo se inscribe en la producción del Grupo de Investigación: HUM-573 del sistema del PAI andaluz de investigación.

<sup>1</sup> Aunque reconocido por nuestros historiógrafos clásicos: Agustín Ceán y Eugenio Llaguno (LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración: Acrecentadas con notas y adiciones y documentación por D. Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, 1829, p.131), su personalidad y su obra no ha sido abordada de forma más amplia y sistemática hasta la publicación de mi libro, GALERA ANDREU, Pedro Antonio, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1979, pp.108-147, y con anterioridad en un artículo mío titulado: “Una familia de arquitectos jiennenses: Los Aranda”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. Jaén: Diputación Provincial, 1976, pp.3-13. Con todo, el carácter de aquella obra, analítico de un periodo, no apuraba ni mucho menos aspectos críticos sobre su obra y su figura.

<sup>2</sup> GALERA ANDREU, Pedro Antonio, “Una familia...” y GILA MEDINA, Lázaro. “Ginés Martínez de Aranda: Su vida, su obra y su amplio entorno familiar”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, Universidad de Granada, 1988, pp.65-82. Sobre la estima de los canteros baezanos a fines del siglo XVI, bien vale el juicio de los ediles del Ayuntamiento de San Clemente (Cuenca) al reclamar para los reparos y continuación de su edificio de cabildo a maestros de Baeza porque era allí “donde y en su comarca ay maestros eçelentes...” (ROKISKI LÁZARO, María Luz. *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial, 1985, p.335

<sup>3</sup> MARTÍNEZ DE ARANDA, Ginés. *Cerramientos y Trazas de Monteá*. Ed. De José MAÑAS MARTÍNEZ, con estudio preliminar de Antonio BONET CORREA). Madrid, Biblioteca C.E.H.O.P.U. 1986

<sup>4</sup> KUBLER, Georges. *Arquitectura española de los siglos XVII y XVIII*. “Ars Hispaniae” (XIV). Madrid, Plus Ultra, 1957, p.86.

<sup>5</sup> MARÍAS FRANCO, Fernando. “En torno al problema del barroco en la arquitectura española”. En *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*. Roma, 1984, vol.II, pp.83-99.

<sup>6</sup> CHUECA GOITIA, Fernando. “El protobarroco andaluz”. En, *Archivo Español de Arqueología*. Madrid, 1969, pp. 139-154. RODRÍGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, Alfonso. “El Hermano Matías precursor de Cano”. En, *Centenario de Alonso Cano*. 2 vols. Granada, Universidad, 1969. Vol.I, pp. 165-201. Y “Alonso Cano y el retablo”. En, *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, Argentería y Visor, 1999, pp.251-269. GALERA ANDREU, Pedro Antonio. “La arquitectura en la obra de Alonso Cano”. En, *Alonso Cano. Arte e Iconografía*. (Catálogo de la Exposición a cargo de D. SÁNCHEZ-MESA) Granada, 2002, pp.95-109.

<sup>7</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La Capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977, p.46. Tb. CRUZ ISIDORO, Fernando. *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*. Sevilla, 1987, p.72.

Los permisos para ir a Sevilla por parte del Cabildo de la catedral de Jaén le fueron concedidos el 14 de marzo de 1650 y el 2 de octubre de 1652 (GALERA ANDREU, Pedro Antonio, *Arquitectura...* p.110

<sup>8</sup> GALERA ANDREU, Pedro Antonio. *Arquitectura...*p.111

<sup>9</sup> CRUZ ISIDORO, Fernando. Op. cit., p.74

<sup>10</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “Un edificio gótico fuera de época. La Prioral del Puerto de Santa María”. En, *Laboratorio de Arte*. Sevilla, 1992, pp.205-222. Sobre problemas y cuestiones de este templo, veáanse además: SANCHEZ MAYI (DE SOPRANIS), Hipólito. “La iglesia parroquial del Puerto de Santa María”. En, *Guión*. Jerez, 1936, pp.5-7; Idem. *Documentos para la historia del arte de Cádiz y su provincia*. Cádiz, 1939. TORIBIO GARCÍA, Manuel. “Guindos, arquitecto portugués del siglo XVII”. En, *D’Aquí y de Antes. Revista de Historia del Puerto*. Puerto de Santa María, 1988, pp.43-54; GARCÍA PEÑA, Carlos. “Algunas intervenciones del siglo XVII en la iglesia Prioral del Puerto de Santa María”. En, *Anales de Historia del Arte*. Madrid, Universidad Complutense, 1995, pp. 65-76; POMAR, Pablo J. “Arquitectura barroca de progenie gótica en España e Hispanoamérica. De la catedral de Jerez de la Frontera a la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Méjico”. En, *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, espacio y Sociedad*. (ARANDA, Ana M<sup>a</sup>; GUTIÉRREZ, Ramón; MORENO, Arsenio; QUILES, Fernando, Dir.). Sevilla, 2001, T.II, pp.1109-1122, en especial p. 117, nota 18. este último autor promete una monografía sobre la iglesia.

- <sup>11</sup> En los artículos anteriormente citados con un apéndice de transcripción de las leyendas que acompañan a los dibujos.
- <sup>12</sup> SANCHO MAYI, Hipólito. *Documentos...* pp. 25-28. La transcripción, sin puntuación actualizada, contiene muchos sinsentidos, que García Peña atribuye a erratas(¿)
- <sup>13</sup> Idem. p.25
- <sup>14</sup> TORIBIO GARCÍA, Manuel. Op.cit. p.44 y ss.
- <sup>15</sup> Las interpretaciones oscilan entre el mero peso de la tradición medieval local, más o menos en relación con el dominio señorial de la villa por el duque de Medinaceli, y las tendencias estéticas goticistas que animan las teorías arquitectónicas del Barroco, ésta última más defendida por Pomar. Sin entrar ahora en ese debate, la intervención de Aranda se sitúa tan lejos del tradicionalismo local como del neohistoricismo esteticista, aunque evidentemente en su aceptación y olvido se puedan percibir los alcances de esas opciones, como el lector podrá comprobar en la conclusión de este artículo.
- <sup>16</sup> SANCHO MAYI, Hipólito. *Documentos...* p.26
- <sup>17</sup> SANCHO MAYI, Hipólito. *Documentos...*p.26
- <sup>18</sup> Estos dibujos llegaron a mis manos, fotocopiados, gracias a Manuel Toribio, en 1988, quien me los proporcionó para que los estudiara. Un desgraciado incendio en el Archivo Municipal del Puerto de Santa María ocurrido después, creo que destruyó este material. Si es cierta esta información las reproducciones que se publican ahora deben ser las únicas o unas de las pocas existentes. Quiero dejar constancia expresa de mi agradecimiento y a la vez de homenaje a un historiador, entusiasta defensor del Patrimonio, hoy en Córdoba, pero muy vinculado con el Puerto, como es este andujareño: Manuel Toribio.
- <sup>19</sup> VANDELVIRA, Alonso de. *Libro de cortes de piedra*. F.23r. (Ed. Facsimilar con estudios a cargo de: BARBÉ COQUELIN DE LISLE, Geneviève. *Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira*. Albacete, Caja de Ahorros, 1977)
- <sup>20</sup> MARTINEZ DE ARANDA, Ginés. *Cerramientos...*pp.89-90
- <sup>21</sup> Instrumento formado por dos brazos unidos por un punto a modo de compás y que en este caso exigiría que uno de ellos, el empleado para medir la testa, fuera curvo. Vid. Al respecto: PALACIOS, José Carlos. *Trazas y cortes de cante - ría en el renacimiento español*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990. En especial,pp.18-21
- <sup>22</sup> La leyenda autógrafa, firmada por Antón Martín Calafate, en la parte inferior, dice así:  
*"Las tres primeras iladas de las lunetas an de ser engargadas, detunbeada la segunda, guardando el corte que le tocare. Con la basa se puede aser munchas capillas de lunetas y es menester abbertir en la forma de los robos y saltarreglas. Y sea de abbertir que no quitándole una bara de su anchura de un lado i otro bendrá a ser la luneta casi capilla por arista i no tendrá sonbra de hondura, que es lo que agracia(¿) la luneta. I lo otro por la firmeça. Se a de mober la luneta una bara de parte de cada toral, que es lo que figura lo amarillo. I del bibo de la pared adentro a de tener medio ladrillo adentro el arco i ventana. Se a de aser para ejecutar esta trasasaltareglas corbas i derechas, baibeles i en las piedras que asen arista se an de robar por dos partes i siempre se a de estar la has que ase al toral grande i los robos a de ser por la parte del arco minor también le suelen aser maestras, que son las más perfetas armando la preste(¿) de toda la luneta i tomar sus robos i se escusa echar munchas piedras en la ripiada, que aunque la trasa i los cortes sean ajustados ai muncha dilación (faltan dos palabras).*
- Otras leyendas: En el centro:  
*"Sitio que ocupa una bobeda entre cuatro pilares".*
- A la derecha: *"la buelta que redonda del toral del gueco da la nabe mayor De un pilar a otro por la parte del arco de la bobeda*
- Al lado opuesto: *"Hase la misma figura"*
- En el centro de la planta del luneto inferior: *"Lo prito(¿) que señala las hiladas Por la salta redonda son los robos que le tocan a cada hilada"*
- <sup>23</sup> Leyenda completa, en la parte superior:  
*"Figura que es la traza de la bobeda con lunetas que se a de ejecutar en la nave mayor de la iglesia mayor de la ciudad del Puerto de Santa María. Es general su inteligencia para más y menor ámbito y ansimismo para repartir el número de hiladas que le estuviere bien al maestro que lo executare, porque con la disposición que stá aquí mostrada se a de ejecutar en cualquiera número las dichas hiladas. Y sus despieços en las lunetas, conforme aquí está hecho el despieço, que en la planta está señalado con número 3, que corresponde en la montea al derecho y través con número 4. Y su guesso a de ser, por la parte baxa, ansí en el cañón como en las lunetas, de pie y medio y por lo alto de las lunetas un pie y quarto. Y con este gueco se a de serrar el resto de las bóbedas.*

Y se advierte que el arco sobre que carga la luneta se a de montar un pie más allto que los que atraviesan la dicha nave mayor. Esto, porque quepa la ventana con capacidad y porque toma mejor forma la dicha luneta. Y por esta caussa las primeras juntas desde dicha forma abanzan asia la arista asta que es superior el cañón a dicha terçia. Y así se an ejecutado en la fábrica de la santa Iglesia de Jaén con mucha bisarria.” Transcripción y puntuación actualizada, nuestra.

<sup>24</sup> BAILS, Benito. *De la arquitectura civil*. Madrid, 1796 (Ed. Facsimilar con estudio crítico de Pedro NAVASCUÉS PALACIO. 2 vols. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores-Galería Yebra, 1983. Vol.II. pp.490-491)

<sup>25</sup> La leyenda correspondiente en la parte superior:

*La figura A es la traza con que se an de serrar las bóvedas de las dos naves colaterales de la Iglesia de la ciudad del Puerto de Santa María y es agustada a una que se midió, porque en otra hubo difereçia en ser mayor por el derecho; más la traza es general y corlatiba(sic) para mayor y menor ámbito, como lo es tambiem para serrarse con más u menos número de hiladas.*

*La figura B es perfil de dicha bóveda, que se a hecho para mostrar su grueço, que a de ser de pie y medio por la parte baxa, y que sierre con una terçia, que es un pie, por la clave. Y tambiem se conose por dicho perfil lo que combiene remeter en esta parte las testas de los arcos: un pie con la saltarregla, que pide la tirantez de la buelta de esfera, que son las saltarreglas que se muestran con número dos, tomando cada una con el plomo de su arco que le corresponde por ser prelongadas dichas bóvedas.”*

Al pie escala: “*Pitipié con que está hecha esta traza*” y firma de Juan de Aranda, autógrafa, distinta a la letra de la leyenda. (Transcripción y puntuación actualizada nuestra)

<sup>26</sup> VANDELVIRA, Alonso. *Libro..* Título 99, f. 85

<sup>27</sup> En la parte superior, escala en pies. A continuación:

*“Hornato para el alquitrave, friso y cornisa de la nave mayor de la iglesia parroquial de la ciudad del Puerto de Santa María. Es de la horden compositta y la que a de guardar el maestro que tiene su cargo la prosecución de la fábrica de la dicha iglesia. Y es de mi parecer no se talle nada porque tien más gravedad y asi está mejor”*

En el interior del capitel: *Altto del capitel que está assentado sobre que a de cargar este hornato”.*

Al lado firma autógrafa de Juan de Aranda.

<sup>28</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “Un edificio gótico...”p.221; GARCIA PEÑA, Carlos. “Algunas intervenciones...”p.75, fig.3, reproduciendo el texto que acompaña al dibujo.

<sup>29</sup> Vid. Al respecto: MARIAS FRANCO, Fernando. “Alonso Cano y la columna salomónica”. En, VV.AA. *Figuras e imá - genes del Barroco*. Madrid, Argenteria, 1999, pp.291-321, en especial, pp.310-313

<sup>30</sup> GARCÍA PEÑA, Carlos. “Algunas intervenciones...”p.71

<sup>31</sup> SANCHO MAYI, Hipólito. *Documentos...*p. 27 (La puntuación es nuestra)

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Sobre estas visitas, vid. GALERA ANDREU, Pedro Antonio. *Arquitectura de los Siglos...*p.113