UNIVERSIDAD DE GRANADA

MÁSTER UNIVERSITARIO EN TUTELA DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO. EL LEGADO DE AL-ÁNDALUS

TRABAJO FIN DE MÁSTER

LOS DIBUJOS DE ARQUITECTURA DE AMBROSIO DE VICO. ESTUDIO Y CATALOGACIÓN.

Presentado por:

D. Adrián Noguer Manzano

Curso académico 2020 / 2021

Antes de comenzar, creo que es imperativo dedicar unas palabras para intentar corresponder de una forma sin duda ínfima a todas aquellas personas que me han ayudado en la elaboración de este Trabajo de Fin de Máster. En primer lugar, y como no podía ser de otro modo, a mis padres Ana y Javier, porque sin su esfuerzo y apoyo incondicional hubiera sido completamente imposible llegar hasta aquí.

A toda mi familia, la de sangre y la de elección, por seguir demostrándome después de tantos años que puedo contar con ellos. A mis tíos Andres, Arantza, Emilia y Paco. A mis primos Arian, Paco, Alejandra y mis dos Lauras.

A las personas que, a distancia y cercanía, forman parte de mi día a día. En especial a Abraham por sus golpes necesarios de realidad, a Paco por sus consejos cargados de experiencia y a Carmen por compartir pasiones, alegrías y agobios.

Al profesor Juan Jesús López-Guadalupe por acercarme a la figura de Ambrosio de Vico, sus ánimos y su disposición a ayudarme. A José Manuel Gómez-Moreno no sólo por facilitarme gran parte del material gráfico utilizado en este TFM, sino por seguir enseñándome aun cuando lleva un tiempo retirado de la docencia.

A todos vosotros gracias por todo y más.

Resumen

Ambrosio de Vico fue un arquitecto granadino no sólo importante por su papel en las finalización de la torre de la Catedral de Granada, sino también por su gran número de intervenciones realizadas en la diócesis granadina. Fruto de ello conservamos un gran número de obras gráficas que merecen un estudio pormenorizado por su enorme calidad artística a la par que su función como documento histórico. Este Trabajo de Fin de Máster pretende catalogar todos estos dibujos y, mediante esto, llegar a conocer más profundamente la figura del arquitecto granadino.

Abstract

Ambrosio de Vico was a grenadian architect who is known for his work at the conclusion of the tower of the cathedral of Granada and a deep production in the Archdiocese of Granada. That is the reason why a lot of his grafic work has survived until our times. These works deserve to be individually examined in order to value their huge artistic quality and their labor as historic document. This Master's thesis pretend to catalogue all of this drawings in order to have a deeper knowledge the figure of the grenadian architect.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 7

INTRODUCCIÓN 8

OBJETIVOS 12

METODOLOGÍA 13

AMBROSIO DE VICO 14

DIBUJOS DE ARQUITECTURA 16

Capilla Real 16

Iglesia de Albolote 18

Catedral de Granada 28

Iglesia de San Cecilio 34

Iglesia de Santa Ana 38

Iglesia de Íllora 40

Iglesia de Santa María de la Alhambra 42

Iglesia de Motril 64

Iglesia antigua de Albuñuelas 74

Convento de San Francisco de Úbeda 78

Iglesia de Ogíjar Alto 84

Iglesia de Cónchar 86

Palacio Arzobispal de Granada 88

Iglesia de la Zubia 94

Iglesia Antigua de Nuestra Señora de las Angustias 96

Iglesia del Monasterio de San Jerónimo en Granada 98

DIBUJOS PARA GRABADOS 100

CONCLUSIONES 104

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA 107

ANEXO 1: ÍNDICE DE IMÁGENES 111

ÍNDICE DE DIBUJOS

Plano de la disposición de los cenotafios en la Capilla Real. 16

Traza de la portada de los pies de la iglesia de Albolote. 20

Traza de la portada lateral de la iglesia de Albolote. 22

Traza para el retablo de la iglesia de Albolote 24

Planta de la torre de la Catedral de Granada 30

Traza para el retablo de la iglesia de San Cecilio. 34

Traza para el retablo de la iglesia de Santa Ana. 38

Traza para el retablo de la iglesia de Íllora. 40

Copia del plano de Juan de Herrera para Santa María de la Alhambra. 44

Copia del plano de Juan de Orea para Santa María de la Alhambra 48

Cabecera de Santa María de la Encarnación en la Alhambra 50

Planta y alzado de la iglesia de Santa María de la Alhambra. 54

Modificación de la planta de Santa María de la Alhambra 58

Traza de la portada de la iglesia de Santa María de la Alhambra 60

Traza de baranda, altar y gradas de la iglesia de Santa María de de la Alhambra ... 62

Traza de la ampliación de la iglesia parroquial de Motril 66

Traza de los pilares de la iglesia parroquial de Motril, 1603. 70

Traza para la reparación de la nave lateral de la iglesia antigua de Albuñuelas 74

Planta de la iglesia antigua de Albuñuelas 76

Traza del convento de las Carmelitas de Úbeda..... 78

Traza del convento de las Carmelitas de Úbeda..... 82

Traza de una cajonera para ornamentos para la iglesia de Ogíjar Alto 84

Traza de la iglesia de Cónchar..... 86

Traza de un balcón para el Palacio Arzobispal..... 88

Traza de una fuente para el Palacio Arzobispal..... 92

Alzado y planta del retablo de la iglesia de La Zubia. 94

Traza de la torre de la antigua iglesia de Nuestra Señora de las Angustias..... 96

Traza para la cripta de la iglesia de San Jerónimo 98

PRESENTACIÓN

Este Trabajo de Fin de Máster correspondiente al curso 2020-2021 del Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico. El legado de al-Ándalus ofertado por la Universidad de Granada recibe el título de *Los dibujos de arquitectura de Ambrosio de Vico. Estudio y catalogación*.

La conveniencia de este trabajo académico es más que evidente. En primer lugar, aprovecha la cercanía del cuarto centenario de la muerte del arquitecto granadino, conmemorado en el año 2023. Sin embargo, no se trata tan solo de una cuestión relativa a las efemérides. En los últimos años la tendencia investigadora se está alejando del estudio del soporte papel de una forma que, a priori, parece irreversible. Es extremadamente más sencillo reconocer a un especialista en lo que tradicionalmente se ha denominado como "artes mayores" que contactar con profesionales que tomen como núcleo principal de sus investigaciones el dibujo. Es por ello que considero necesario volver poner el foco en esta interesante disciplina que, como veremos más adelante, es una de las más susceptibles en cuanto a la alteración, transformación e, incluso, desaparición.

De igual forma que lo descrito anteriormente, es imperativo reivindicar la figura de Ambrosio de Vico ya que, en parte por lo constreñido de los planes de estudios, no se le da la enjundia necesaria a la hora de su estudio dentro de la arquitectura del panorama local de Granada. Para las nuevas generaciones formadas específicamente en la Universidad de Granada, entre las cuales me incluyo, o bien para cualquier interesado en los comienzos de lo que sería de forma incipiente una de las sedes más importantes dentro del barroco nacional, es imprescindible conocer la figura de Ambrosio de Vico.

INTRODUCCIÓN

Según el diccionario de la Real Academia Española, podemos definir el término "dibujar" como: "Trazar en una superficie la imagen de algo" (Real Academia Española: 2021). Sin embargo, a todas luces es una definición pobre y carente de matices. Según Corrado Maltese: "Técnicamente el dibujo […] posee como característica primordial el trazo o la línea y se diferencia de las demás técnicas artísticas por los siguientes factores: soporte, técnica, tiempo de ejecución y dimensiones" (Maltese, 1980: 219). Así se establecen claramente las distinciones que podemos establecer entre el dibujo y el resto de disciplinas plásticas, en concreto la pintura, ubicándolo principalmente en papel, con rasgos en los que habitualmente predomina la línea sobre el color, con un tiempo de realización sensiblemente menor que una pintura de las mismas características y en un formato más reducido.

Tal y como hemos mencionado anteriormente, las obras en soporte papel y, en concreto, los dibujos, han sido una rama de estudio considerada secundaria dentro de la historiografía específica de la historia del arte. Si iniciamos la reflexión desde un punto de vista meramente cuantitativo, tan sólo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid encontramos más de 15.000 dibujos y 30.000 estampas, que se hacen extremadamente abundantes si las comparamos con las 3.000 obras albergadas entre pintura y esculturas en las mismas colecciones (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2021). Por el contrario, si utilizamos el portal bibliográfico Dialnet para hacer una búsqueda sobre cada una de estas disciplinas, el término "pintura" arroja cerca de 21.000 resultados mientras que "dibujo" apenas alcanza los 14.000 (Dialnet, 2021), un número sensiblemente menor si lo comparamos con el número bruto de obras en la que el dibujo supera a la pintura.

Desde el punto de vista histórico el dibujo ha sido una parte fundamental tanto en el proceso de aprendizaje, como de ejecución pictórica y escultórica, planimetría arquitectónica y, por supuesto, como representación en sí mismo. No debemos obviar que el proceso de aprendizaje académico pasaba siempre por un dominio exquisito del dibujo que, poste-

riormente se diversificaba hacia distintas ramas. De igual modo, el estudio de los dibujos preparatorios presentes en la enorme mayoría de las pinturas es fundamental para conocer y evaluar la enjundia de su obra en su totalidad.

Este problema de valoración no ha hecho más que acrecentar aquellos problemas derivados de la propia composición de las obras, cuyo talón de aquiles es, sin duda, su difícil conservación. Son extremadamente numerosos los factores externos que afectan de forma directa a la correcta conservación de estos dibujos en cuanto a su elemento material. Entre ellos se encuentran la suciedad superficial, grasa, deformación del plano, manchas de óxido y adhesivo, arrugas y dobleces, desgarro y pérdida de soporte, amarillamiento, biodeterioro y foxing (Candia, 2009: 22-27). Todas ellas, excepto el foxing que responde a un envejecimiento natural del soporte papel, son perfectamente evitables llevando a cabo un buen trabajo de conservación que evite el deterioro del soporte. Este es un hecho que no siempre se da, años atrás por desconocimiento y, en la actualidad, por ese menor valor otorgado a la disciplina del dibujo.

Una mala museografía también puede conllevar un aumento de ciertos factores responsables del deterioro de los dibujos, tales como el amarillamiento del soporte por la utilización de unos sistemas de iluminación poco o nada adecuados e, incluso, las manchas de adhesivo, correspondientes a una práctica bastante extendida de pegar los dibujos a soportes rígidos como cartulinas y cartones en pos de una mayor presentación expositiva.

Por último, otro factor dependiente del soporte material y, más concretamente, de su reducido tamaño en general, son las desapariciones. No me refiero solo a los hurtos, acción más que deplorable que también ha sufrido la obra gráfica del arquitecto motivo de este Trabajo de Fin de Máster, sino también a las hojas traspapeladas fruto de una mala conservación de archivo, lo que desafortunadamente abunda aun a día de hoy.

En cuanto al estado de la cuestión, no se puede decir que Ambrosio de Vico sea un desconocido en el panorama bibliográfico granadino. De hecho, varios son los artículos y capítulos de libro que tratan sobre la que, tal vez, es su obra más célebre, la *Plataforma de Granada* (c. 1590). Uno de los artículos que debemos destacar es, sin duda *La plataforma de Granada de Ambrosio de Vico* de D. Iván Maldonado Requena (Maldonado, 2014) en

el que, además de tratar el plano de la ciudad nazarí, explica de forma resumida la historia del Sacromonte y propone una serie de rutas derivadas de lo trazado por Vico.

En su misma línea, aunque formando parte de capítulos de libro, encontramos las secciones dedicadas a la misma en *Los Planos de Granada 1500-1909: cartografía urbana e imagen de la ciudad* (Calatrava y Ruíz, 1992) y en el segundo volumen de *Arquitectura Andalucía Oriental*, titulado *La plataforma de Ambrosio de Vico: cronología y gestación* (Moreno et al., 1984: 6-13). En ellas, además de explicar detalladamente lo reflejado en el plano, se profundiza en aspectos relativos al origen del proyecto, ejecución e importancia histórica.

Dejando a un lado la Plataforma de Granada, y tratando aspectos arquitectónicos individuales, debemos destacar *Dos planos de Ambrosio de Vico en el pleito del Convento de San Miguel de Úbeda y los albaceas de Pedro de Segura* (Córdoba, 2000: 95-107) en el que el doctor Miguel Córdoba Salmerón analiza dos supuestos planos realizados por el arquitecto granadino del convento de los carmelitas descalzos de Úbeda que fueron tomados como prueba en un pleito llevado a cabo a principios del siglo XVII.

También se ha tratado su intervención en el monasterio de San Jerónimo de la ciudad de Granada, tal y como podemos comprobar en *El sepulcro del Gran Capitán* (Bustamante, 1995: 5-42) en el que, si bien el profesor Agustín Bustamante no trata directamente la figura de Ambrosio de Vico, sí recoge entre sus páginas un original del arquitecto. En él, se puede ver delineada la cripta del Gran Capitán, que estuvo ubicada en el mencionado monasterio, unido a una explicación descriptiva propia de muchos de los planos realizados por el arquitecto.

Después de mencionar algunas de las investigaciones más importantes sobre Ambrosio de Vico, es imperativo destacar el que se considera de forma indudable el manual de referencia sobre el arquitecto; se trata, evidentemente, de *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, elaborado por el profesor José Manuel Gómez-Moreno Calera a partir de una revisión de su Memoria de Licenciatura (Gómez-Moreno, 1992). En él se trata de forma profunda y detallada todos los aspectos de la vida profesional de Ambrosio de Vico, mencionando la gran mayoría de proyectos de los que ha formado parte, argumentándolos a

través de la propia biografía del artista y el contexto granadino de finales del siglo XVI y principios del XVII. Sin embargo, y pese a la amplia y profunda investigación llevada a cabo por parte de estos investigadores sobre el arquitecto granadino, carecemos actualmente de un catálogo razonado y sistemático de su obra gráfica conocida, empresa que pretende resolver este Trabajo de Fin de Máster, lo que a su vez arrojará luz a la problemática del dibujo arquitectónico en Granada entre el Manierismo y el Barroco.

OBJETIVOS

Con la realización de este Trabajo de Fin de Máster se ha pretendido conocer la obra de Ambrosio de Vico utilizando como fuente primaria sus dibujos de arquitectura. Esto, a su vez, ha implicado el cumplimiento de una serie de objetivos que enumeramos a continuación:

- Identificar de forma sistemática todos los dibujos conocidos del arquitecto Ambrosio de Vico.
- Crear un listado con las mismas ordenado en cuanto a tipología y cronología.
- Catalogar las mencionadas obras en cuanto a forma y contenido.
- Comprobar el estado de conservación de las obras en soporte papel de Ambrosio de Vico.
- Comparar ciertos proyectos arquitectónicos del arquitecto granadino con aquellos elementos arquitectónicos que se conserven hoy en día.
- Reivindicar y difundir la figura de Ambrosio de Vico como uno de los arquitectos más importantes del panorama local de la época.

METODOLOGÍA

Este Trabajo de Fin de Máster se ha realizado con una perspectiva de inmediatez, basándonos en el modelo formalista aunque sin ignorar la asociación e intercambio implícita en la historia e historias del arte. Siguiendo este foco, se han seguido una serie de pasos lógicos en cualquier proceso de catalogación, comenzando por una revisión previa de la bibliografía existente sobre el arquitecto, la cual ya se describió en la presentación de este trabajo académico.

Visto con perspectiva el panorama artístico al que debía enfrentarme, procedí a ponerme en contacto con aquellos archivos que actuaban como contenedores de las obras a catalogar. Desafortunadamente, muchos de ellos no permitían el acceso por motivos dependientes de la situación sanitaria actual. Por ello, en una gran parte de casos, tuve que trabajar la catalogación sobre reproducciones digitales cedidas, en algunas ocasiones, por los propios archivos. Debemos destacar que, al haber desaparecido una parte relativamente importante de los originales de Ambrosio de Vico, algunos de ellos se han estudiado sobre fotografías de D. Miguel Torres Molina conservadas en el Archivo de la Alhambra y el Generalife, o bien sobre reproducciones gráficas firmadas por D. Miguel López

En este corpus de dibujos se ha estudiado la técnica y materiales así como, en los casos en los que esto ha sido posible, comprobar las medidas y el estado de conservación de los originales, entendiendo éstos como datos fundamentales en el proceso de catalogación. Por supuesto, también se ha realizado una transcripción literal de los textos inscritos por Ambrosio de Vico en sus dibujos de arquitectura. Tras registrar esos datos, se procedió a elaborar el listado definitivo de obras y, sobre ellas, se procedió un volcado de información necesario para la contextualización de las mismas.

Para finalizar, se acudió a aquellos lugares que han llegado hasta nuestros días y que conservan, al menos en parte, vestigios de estos dibujos arquitectónicos para poder establecer un parangón in situ entre la obra final y el proyecto de la misma.

AMBROSIO DE VICO

Sirva como contexto de este catálogo la breve biografía que sigue, extraída en su mayor parte, excepto en aquellos fragmentos en los que otra fuente aparece citada, del libro de referencia *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico* publicado por el profesor José Manuel Gómez-Moreno Calera (Gómez-Moreno, 1992: 13-22).

Ambrosio de Vico nace a mediados del siglo XVI en el ámbito geográfico de la vega de Granada. Sus orígenes son de carácter humilde, aunque sin duda debieron marcar sus intereses y aptitudes posteriores, siendo su padre, según se cree, albañil de profesión. No obstante, la primera vez que tenemos constancia de la labor de Vico en el entorno de la cantería es en 1575, aunque sabemos que trabaja en la catedral desde la década de 1560, gracias a un informe de 1593 en el que afirma que lleva trabajando en la factura de la Catedral de Granada desde hacía ya treinta años. En esta fecha, Vico actuaba como aparejador de la Catedral, en plena construcción por esas fechas. Un año después se produce un hecho que, sin duda, cambiaría la trayectoria de Vico: fue la muerte de Juan de Maeda en 1576, lo que dejó una vacante en el puesto de maestro mayor de la catedral. Pese a que Ambrosio de Vico no participó en el concurso público creado en 1577 para ocupar la plaza, a la que accedió Juan de Orea (1525-1580), poco a poco fue labrándose un importante papel dentro de la obra. Fue por ello que, en 1582, tras la muerte de arquitecto de origen conquense, el cabildo decidió elevar a Vico a la categoría de maestro mayor en funciones, teniendo en cuenta su experiencia en la Catedral y no sin antes especificar que, en un momento dado, podrían contar con los servicios de un arquitecto más habilitado para el puesto si la empresa en cuestión así lo necesitaba. No obstante, a partir del año 1588, su importancia fue tal que decidieron ascenderlo al puesto de titular.

Dos fueron las acciones más destacadas de Vico en la Catedral de Granada, ambas para nada exentas de polémica. La primera de ellas fue la culminación de la torre-campanario. La pobre estabilidad de los cimientos, no obstante, hizo en 1590 peligrar la fábrica de la misma, generando una serie de grietas que comprometían la integridad de la torre. Fue por eso que, tras vender los materiales adquiridos para erigir el cuarto y último cuerpo del campanario, se decidió prescindir del volumen ochavado que la coronaba y macizar

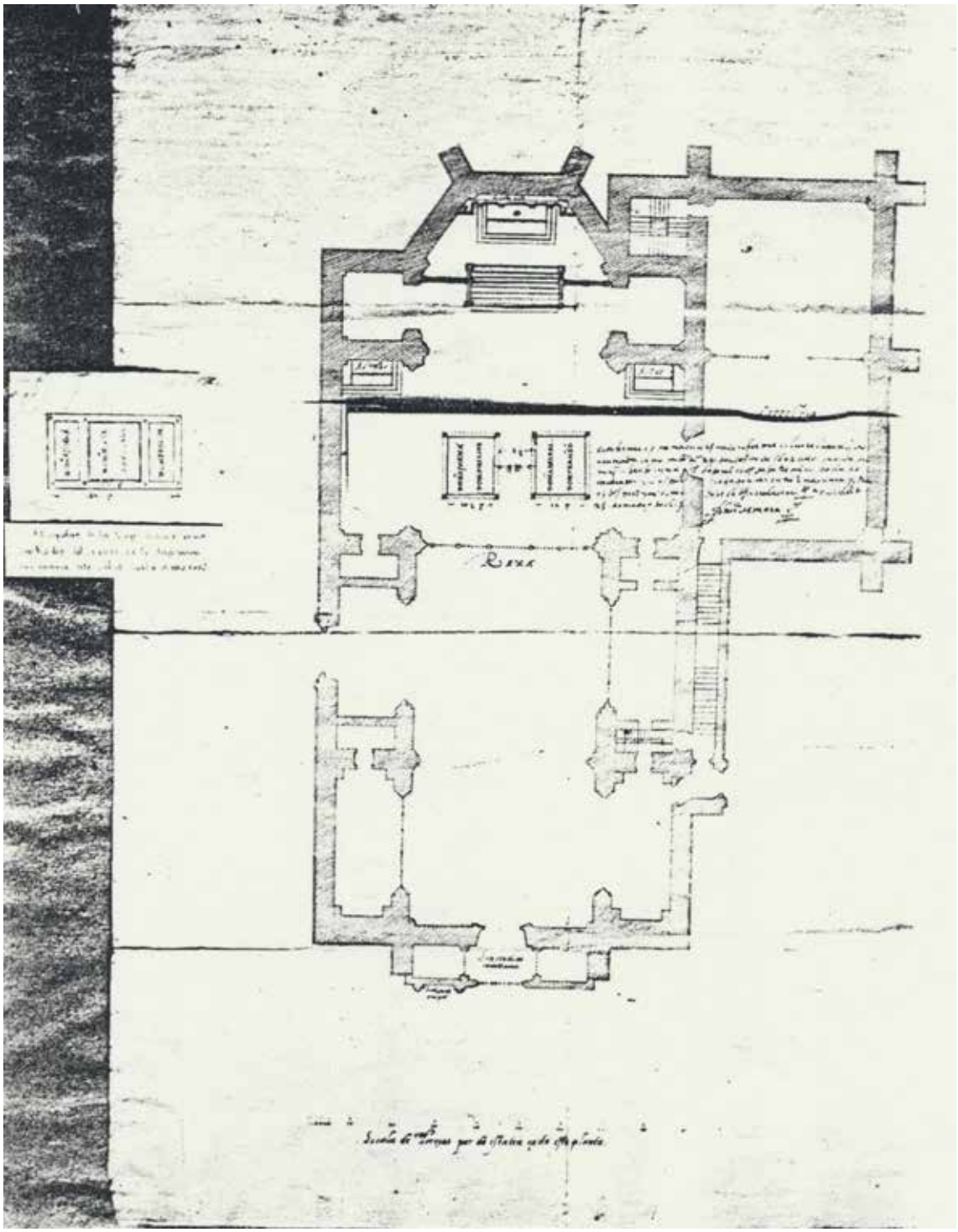
aquello que ya se había levantado para conseguir salvar la estructura (Martín, 1944-1945: 207-222). Por otro lado, fue Ambrosio de Vico el encargado de comenzar el levantamiento de las bóvedas del crucero de la Catedral, comenzando su cerramiento en el año 1614. Las críticas vinieron del no entendimiento por parte de expertos de la utilización de bóvedas de crucería, claramente en desuso. No obstante, Vico argumentó que el arquitecto Diego de Siloé, quien realizó el proyecto de la Catedral, no especificó el tipo de bóvedas a utilizar, aceptándose por tanto el criterio del que fuera maestro mayor de la Catedral. Paralelamente a su papel en la Catedral de Granada, Ambrosio de Vico fue una de las figuras determinantes en la historia del Sacromonte, anteriormente conocido como Monte de Valparaíso. En este lugar y al abrigo del año 1595 unos buscadores de oro hallaron una serie de reliquias que sirvieron para contextualizar y legitimar la Iglesia en la ciudad de Granada. Entre ellas se hallaron los restos de San Cecilio con la premisa de haber sido el primer obispo de Granada. Junto a todas estas reliquias, también se descubrieron los conocidos como Libros Plúmbeos, en los que se hablaba de un tipo de Cristianismo primigenio que convivía pacíficamente con otras religiones. (López-Guadalupe, 2018: 40-48). Es en este contexto en el que Ambrosio de Vico, no sin dudas acerca de las reliquias allí encontradas, es el encargado de dibujar lo allí encontrado y es nombrado por D. Pedro de Castro supervisor de los trabajos llevados a cabo.

En el año 1593, Ambrosio de Vico es nombrado veedor general de las iglesias de la Diócesis de Granada, por mediación del recién nombrado arzobispo Pedro de Castro. Con esta acción, el arzobispo pretendía llevar a cabo una mejora en aquellas iglesias que así lo requirieran dentro de la diócesis. Junto con el nombramiento técnico de Vico, se eligió a Justino Antolínez de Burgos como responsable de la contaduría, razón por la que en muchos de los planos de Ambrosio de Vico, aparece la rúbrica del que fue nombrado primer abad del Sacromonte. Como veedor, Ambrosio de Vico recorrió la práctica totalidad de la diócesis granadina, así como distintos lugares cercanos a la misma, quedando como constancia de ello numerosos dibujos de arquitectura que se tratarán en su apartado correspondiente.

Ambrosio de Vico fallece finalmente el 22 de marzo de 1623, habiendo sido relegado en su papel de maestro mayor dos años antes pero continuando su labor documental y arquitectónica hasta prácticamente el final de sus días.

DIBUJOS DE ARQUITECTURA

CAPILLA REAL



Plano de la disposición de los cenotafios en la Capilla Real, 1592.

Tinta sobre papel verjurado.

Archivo de la Capilla Real.

Inscritas indicaciones sobre la colocación de los cenotafios, así como la escala de tercias.

Firmado en el centro por Francisco de Mora.

Descripción:

Ambrosio de Vico no solo realizó proyectos de construcción arquitectónicos, como veremos más adelante, sino que también fue el responsable de elaborar planos de espacios relacionados con la diócesis gracias a su visión arquitectónica obtenida con la experiencia laboral en la Catedral. Todavía en 1592, y pese a haberse comenzado a elaborar en 1519 por Bartolomé Ordóñez el sepulcro de don Felipe y doña Juanaa aún no había sido colocado en el lugar para el que fue diseñado. En su lugar, sus veinticinco piezas de mármol estaban guardadas en el Hospital Real. No fue hasta 1602 cuando se ubicaron junto al cenotafio de los Reyes Católicos (León, 1994 : 54-95).

Ambrosio de Vico, con este plano, realizó el primer plano fidedigno que conservamos de la Capilla Real, en el que aparecen reflejados todos los espacios de la misma e indicaciones de ciertos hitos como los altares laterales y la reja central de la nave. Gracias a la precisión del plano, el arquitecto Francisco de Mora pudo ubicar de forma teórica los dos cenotafios, conservando la simetría armónica característica de la Capilla Real (Gómez-Moreno, 1992: 106).

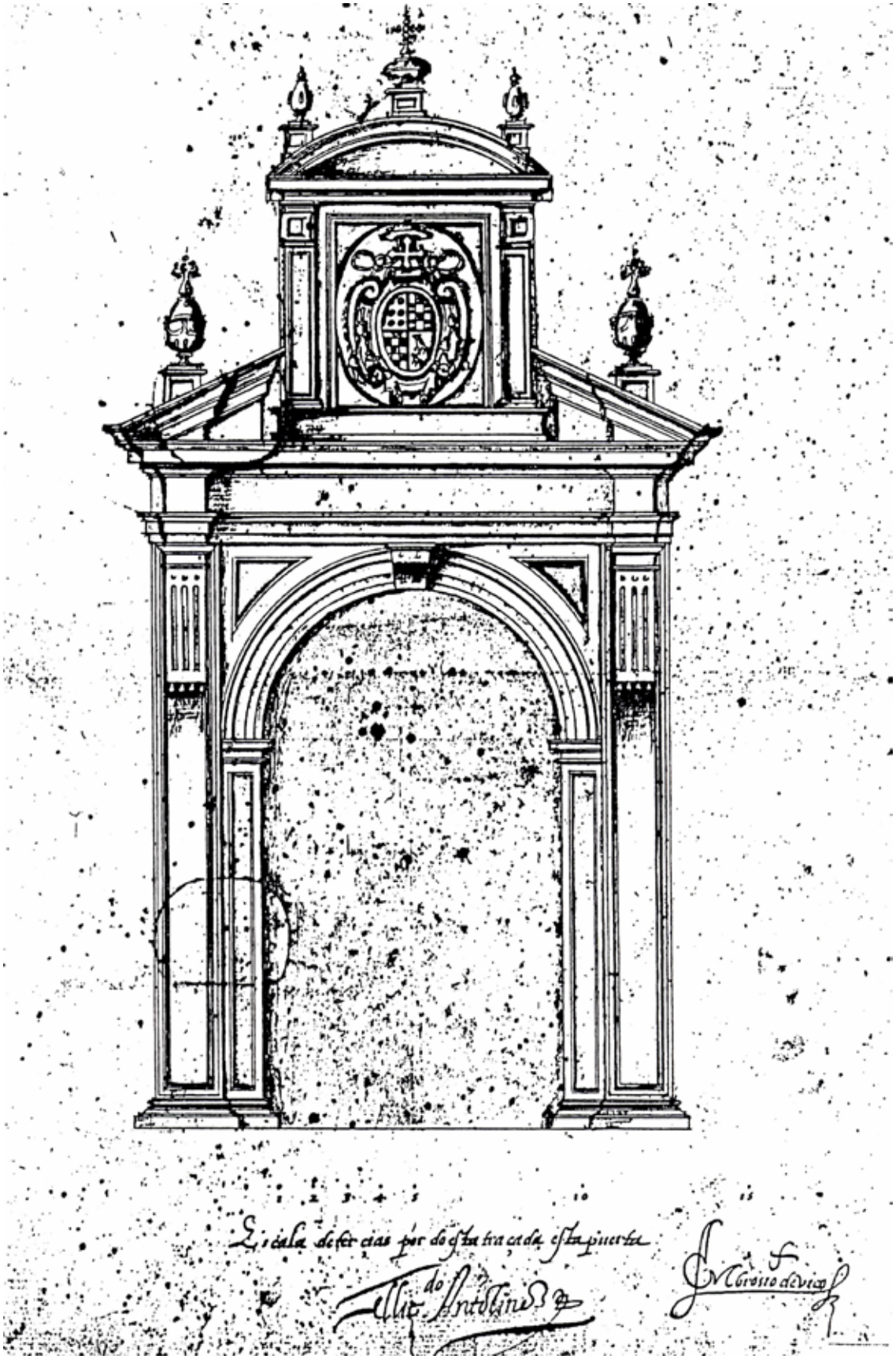
IGLESIA DE ALBOLOTE

La iglesia de la Encarnación de Albolote fue construida entre 1583 y 1597 a partir de unas trazas en estilo mudéjar de Ambrosio de Vico y unas condiciones del veedor Pedro de Basta. Dada la relativa importancia del municipio de Albolote, el proyecto tuvo una inspiración inicial de la iglesia de San Pedro en Granada, al ser esta la de mayor entidad en la época dentro del área metropolitana. Sin embargo, más relación aunque a posteriori podemos identificar con la iglesia de Santa María de la Alhambra, al no tener tantos tramos de capillas que alarguen las naves y al sobresalir el crucero con respecto a las naves laterales (Gómez-Moreno, 1992: 80-86).

Estructuralmente, la iglesia de Albolote presenta una planta en forma de T, con una cabecera cuyo crucero, como ya se ha comentado, sobresalía ligeramente con respecto a la nave. Adosado a este crucero en la parte izquierda encontramos un volumen arquitectónico encargado de acoger la sacristía del templo. Desde el crucero hasta los pies, se extiende una única nave con tres capillas laterales en cada extremo, siendo la más cercana a los pies en el lado de la epístola la que da acceso a la torre-campanario a través de una escalera de caracol. Toda la iglesia, algo propio del estilo mudéjar presente en la misma, está cubierta con armadura.

El lugar distinguido de Albolote dentro de los municipios metropolitanos de Granada podemos verlo reflejado en la gran ornamentación de la iglesia que, pese a su estilo mudéjar, cuenta con multitud de elementos que no nos hacen pensar en que se trate de una iglesia de segundo plano. Entre ellos podemos destacar tanto las portadas como el retablo, así como la reja en torno al presbiterio, todo ello trazado por Ambrosio de Vico.

Fig. 1. Ambrosio de Vico. *Portada de los pies de la iglesia de Albolote*. Fotografía de José Manuel Gómez-Moreno.



Traza de la portada de los pies de la iglesia de Albolote, 1593.

Tinta sobre papel verjurado.

Original perdido.

Inscrita la escala de tercias.

Rubricado.

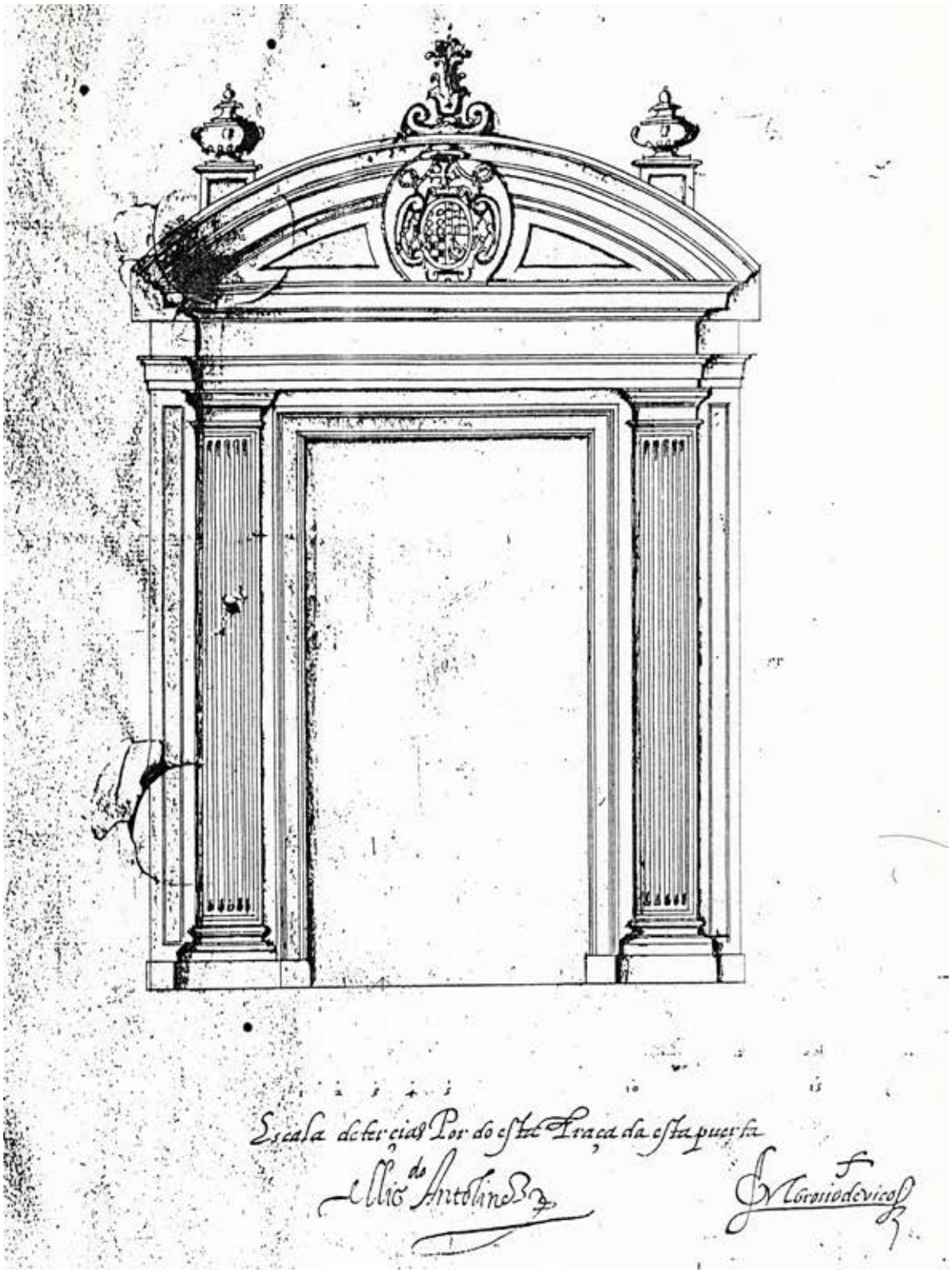
Aparece la firma de Justino Antolínez.

Descripción:

Esta traza se corresponde con la portada de los pies de la iglesia de la Encarnación en Albolote, proyectada por Ambrosio de Vico y llevada a cabo de forma casi literal. Al tratarse de un vano de acceso tienen un carácter más monumental que el que se verá en la portada lateral del templo. En ambas portadas, no obstante, podemos encontrar una cierta sobriedad al utilizar un estilo eminentemente clasicista.

El vano está trazado por un arco de medio punto sobre pilastras toscanas, en cuya clave encontramos una pequeña ménsula a modo de remate. Enmarcándolo, se erigen dos pilastras estriadas de la misma tipología que se adelantan en su tercio más alto para acentuar el carácter volumétrico de la portada. Estas pilastras sostienen un friso que, en la transcripción del plano a la realidad, contiene la inscripción latina "Soli Deo Honor Et Gloria" cuya traducción al castellano es "Solo el honor y la gloria a Dios". Sobre esta inscripción epigráfica se sostiene un frontón partido, en cuyo centro se eleva el segundo cuerpo de la portada.

Este segundo cuerpo, de tamaño y entidad menor que el primero y principal, además de un aspecto mucho más ligero, contiene el escudo del arzobispo Pedro de Castro, durante cuya cátedra se erigió este templo. A sus lados, sendas pilastras sostienen un frontispicio semicircular que culmina el conjunto.


Escala de tercias Por do este Traça da esta puerta
Alio de Antolinez
Ambrosio de Vico

Traza de la portada lateral de la iglesia de Albolote, 1593.

Tinta sobre papel verjurado.

Original perdido.

Inscrita la escala de tercias.

Rubricado.

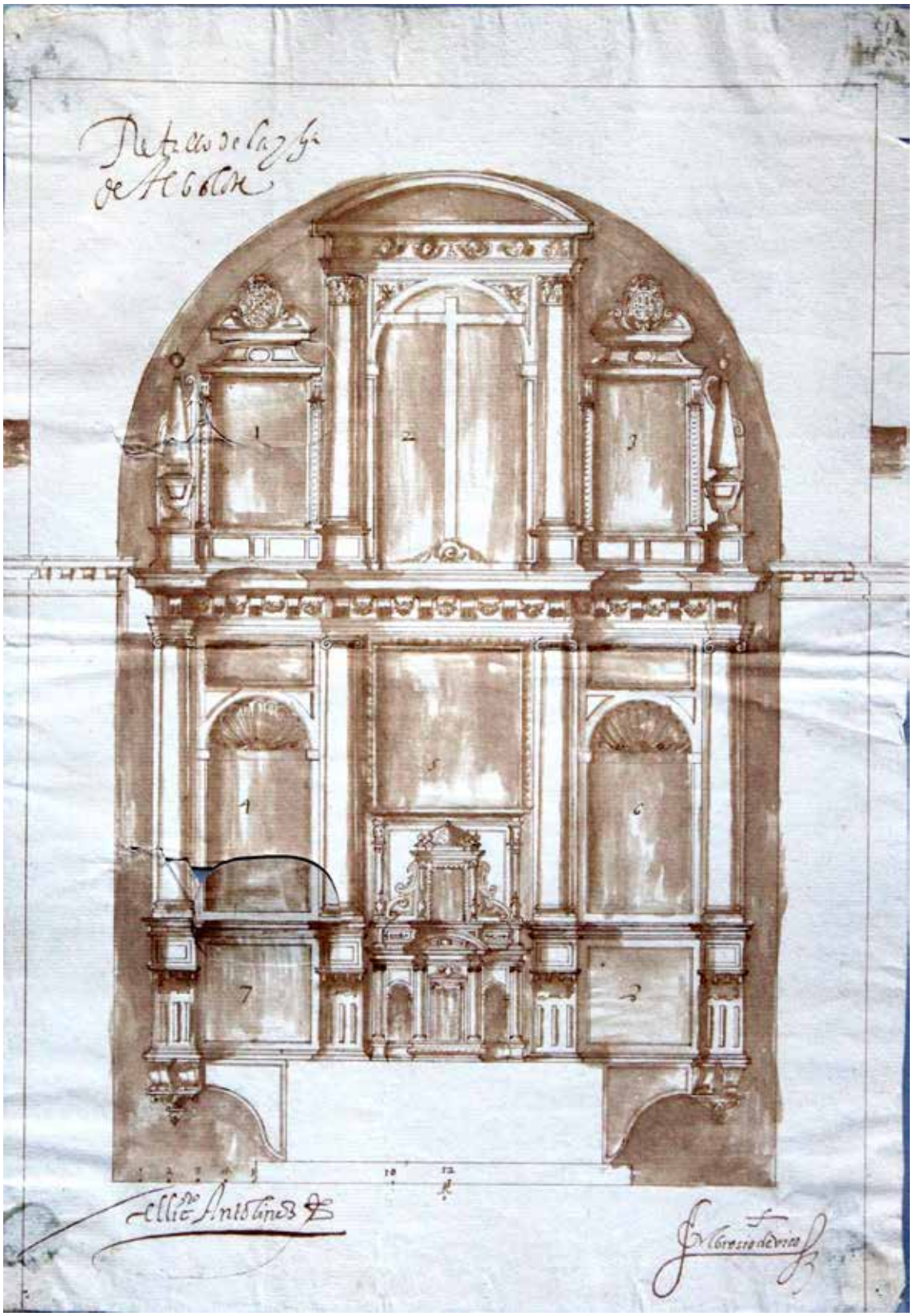
Aparece la firma de Justino Antolínez.

Descripción:

Esta segunda traza de Ambrosio de Vico corresponde a la portada lateral de la iglesia de la Encarnación de Albolote. Como se ha comentado, se trata de una portada más sobria al estar ubicada en un lugar secundario del templo. No obstante, Vico utiliza también ese estilo clasicista que, pese a su propia sobriedad en lo ornamental, carga de entidad esta portada de un único cuerpo.

El vano construido por un arco de medio punto se sustituye en este caso por una simple puerta adintelada en cuyos extremos volvemos a encontrar pilastras toscanas estriadas aunque en esta ocasión sin juego de volúmenes, sino que se mantienen en el mismo nivel del muro. Sobre estas pilastras vuelve a reposar un friso con la inscripción en latín "Soli Deo Honor Et Gloria". Para rematar este único cuerpo de la portada, se levanta un frontón semicircular en cuyo centro está ubicado el escudo del arzobispo Pedro de Castro.

No hace falta profundizar mucho en el análisis para darse cuenta de que Vico utiliza el modelo del cuerpo superior de la portada de los pies para que actúe como cuerpo independiente con ciertos ajustes y mayor entidad en esta portada lateral. Sea como fuere, Ambrosio de Vico traza sendos planos con una exactitud y rigor exquisitos.



Traza para el retablo de la iglesia de Albolote, 1605.

Tinta sepia y aguada sobre papel verjurado.

245 x 355 mm.

Archivo de la Capilla Real.

Rubricado.

Aparece la firma de Justino Antolínez.

Descripción:

En cuanto a la traza del retablo de la iglesia de Albolote, Ambrosio de Vico emplea un estilo para nada habitual dentro de su obra gráfica, con un uso predominante de la aguada que otorga una mayor entidad al propio dibujo. En él resalta de forma sobresaliente las sombras, otorgándole un mayor volumen que permite hacernos una idea más fidedigna de como sería el retablo una vez llevado a cabo.

En cuanto a la morfología, también es bastante novedosa dentro de la tipología de retablos realizados por Vico. El banco se levanta sobre unas ménsulas, en este caso sin ser corrido sino que las entrecalles aparecen también definidas mediante unas pequeñas pilastras estriadas que soportan las columnas superiores. En el centro, un ornamentado tabernáculo de dos cuerpos actúa como sagrario y se adentra en el primer cuerpo del retablo. En las calles laterales de este retablo se abren dos hornacinas con cubiertas aveneradas que culminan en arcos de medio punto. En la calle central, un espacio rectangular que acogerá un altorelieve de la Anunciación.

El cuerpo superior sí corresponde en cierta madera con la morfología de retablo de Vico, con dos espacios adintelados en las calles laterales y un arco de medio punto sobreelevado en el centro a modo de serliana. Las calles laterales se culminan con frontones circulares partidos con el escudo del arzobispo Pedro de Castro en sus centros y, en el centro, un friso de querubines sostiene un frontón circular.

Llama la atención que Vico, en lugar de reflejar de forma escrita la iconografía prevista en los espacios como en el caso del retablo de la iglesia de Santa Ana, en el espacio superior central dibuja el contorno de una cruz. Con esto, deja patente que ese espacio ha de ser reservado para ubicar una Crucifixión, aunque lo representa de forma que no perturbe la visión general del retablo, ante la variabilidad iconográfica dependiente del escultor que realizara la pieza.

Fig. 2. Ambrosio de Vico. *Retablo mayor de la iglesia de Albolote*. Fotografía de José Manuel Gómez-Moreno

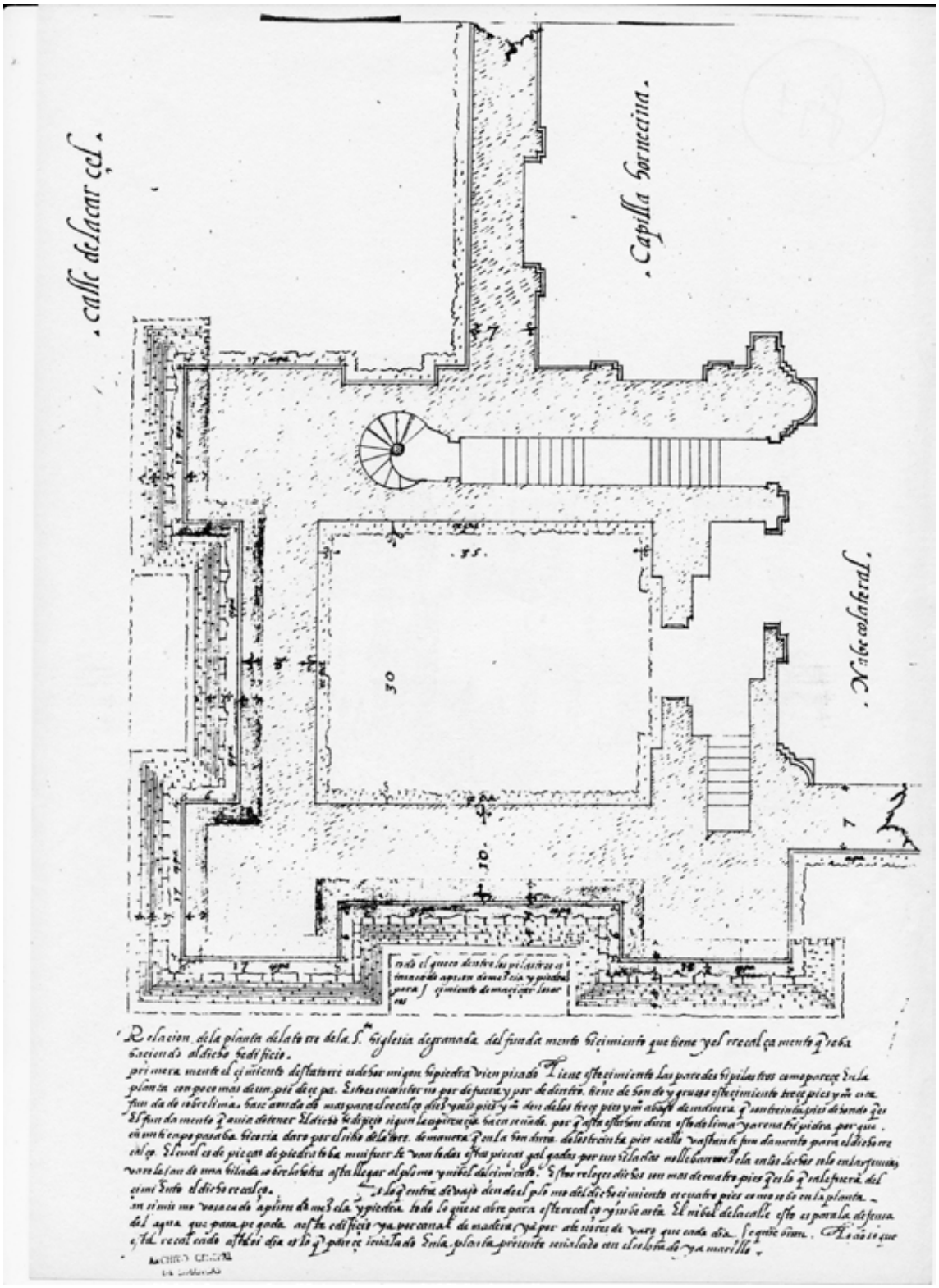
CATEDRAL DE GRANADA

Tal y como hemos comentado anteriormente, Ambrosio de Vico fue nombrado maestro mayor en funciones de la Catedral de Granada en 1582, cargo que ostentó hasta 1588, cuando fue ascendido a la posición de titular hasta dos años antes de fallecer, en 1621 (Gómez-Moreno, 1992: 16-18). Durante su cargo, se llevaron a cabo numerosas acciones de mejora tanto técnicas como estéticas, reforzadas sin duda por la llegada del arzobispo Pedro de Castro a la diócesis granadina.

Dejando a un lado la intervención de Vico en el cerramiento de las bóvedas de la Catedral, acción de la cual no conservamos documentos gráficos más allá de los informes y de los propios resultados arquitectónicos, debemos tratar la que tal vez fue la intervención más destacada de Vico en la sede de la cátedra arzobispal, el levantamiento de la torre que sustituiría el alminar de la antigua mezquita mayor que hacía las veces de campanario en funciones. Se proyectó en inicio una torre de cuatro cuerpos, todos ellos cuadrangulares excepto el superior, que serviría como remate octogonal de la torre.

Pese a que la construcción de la torre comenzó antes de la llegada de Vico a la maestría mayor, fue en 1590 cuando la construcción comenzó a mostrar daños estructurales traducidos en grietas visibles que amenazaban con llevar al estado de ruina al campanario. Concretamente, estas grietas se concentraban en el cuerpo octogonal previsto como remate, el cual estaba prácticamente terminando, obligando a su inmediato desmontaje (Gallego, 1985-1986: 111-112).

Fig. 3. Ambrosio de Vico. *Torre de la Catedral de Granada*. Fuente: Universidad de Almería



Relacion. dela planta delatorre dela S. Yglesia degranada. del fundamento Crecimiento que tiene yes recalçamento q'seha hecho en dicho Edificio.

Primeramente el cimiento desta torre es de sus mismas Yglesia piedra bien picada Tiene este cimiento las pares de Yglesias tres como parece dela planta con poco mas diam. pie de pa. Estres cuerpos tiene de pie de talud y por de dentro tiene de hondo y grueso este cimiento trece pies y m. cuatro dedos de cabeça. hasta donde ay mas poco el recalçe q'son nueve pies y m. dende dalas tres pies y m. abajo de manera q' son treinta pies de hondo q'es El fundamento q'asido menester El dicho Edificio segun la esperiencia hacen sentido. por q'estas esquinas dentro este de lima yaremetio piedra. por que en un hueco pasaba Escalera. dentro por el cuerpo dela torre. de manera q'en la fundacion. dalas treinta pies sealla reconstituido fundamento para el dicho recalço. El qual es de pie con de piedra toba muy fuerte como todas estas piecas q'al cadas por sus Yladas sin Embargo dela en las dichas sale en las formas para la saca de una bilada sobre la otra estas llegar al postrero y nibel del cimiento. Estos relojes dichos son mas de cuatro pies q'es lo q'sale fuera del cimiento dicho el dicho recalço.

Y lo q'entra debaxo dentro del postrero dicho del dicho cimiento es cuatro pies como se ve en la planta. Son sin mas ni menos cuando Asiento de mis dela Yglesia. todo lo q'se sabe para este recalçe y Yuso de esta. El nibel dela calle esta es para la defensa del agua. que pasa por cada. este edificio ya por canal de madera ya por ahi rastro de varo que cada dia. Seguir viene. Relacion que este recalçado este dicho dia es lo q'pareçe inserta do En esta planta presente señalado con el dicho de ya marillo.

Planta de la torre de la Catedral de Granada, indicando los refuerzos necesarios en la obra, c. 1593.

Aguada, tinta sepia y color sobre papel verjurado.

417 x 282 mm

Archivo General de Simancas.

Inscrito: << Relación dela planta dela torre dela S. higlesia de Granada del fundamento y cimiento que tiene y el rrecalcamento q se ba / haciendo al dicho hedificio. / Primeramente el cimiento desta torre es de hormigon y piedra vien pisado. Tiene este cimiento las paredes y pilastras como parece en la / planta con poco mas de un pie de cepa. Esto es en contorno por de fuera y por de dentro. Tiene de hondo y grueso este cimiento trece pies y medio. Está / fundado sobre lima. Base aondado más para el recalco diez y seis pies y medio. Diez de los trece pies y medio abajo de manera que son treinta pies de hondo que es / el fundamento que avia de tener el dicho hedificio según la experiencia ha enseñado porque hasta esta hondura es todo lima y arena y piedra porque / en un tiempo pasaba y corría Darro por el sitio de la torre de manera que en la hondura de los treinta pies se halló bastante fundamento para el dicho rre- / calco el cual es de piezas de piedra toba muy fuerte. Van todas estas piezas galgadas por seis hiladas. No lleban mezcla en los lechos, solo en las juntas. / Va relajando una hilada sobre la hotra asta llegar al plomo y nivel del cimiento. Estos relejes son más de cuatro pies que es lo que sale fuera del / cimiento el dicho recalco. Lo que entra devajo desde el plomo del dicho cimiento es cuatro pies como se ve en la planta. / En sí mismo va sacado apisonada mezcla y piedra todo lo que se abre para este recalco y sube asta el nivel de la calle. Esto es para la defensa / del agua que pasa pega a este edificio ya por canal de madera, ya por atanores de barro que cada día se quiebran. Todo lo que / está recalcado asta hoy día es lo que parece señalado en la planta presente señalado con el colorado y amarillo. >>

Sobre esto, y dentro del plano, inscrito: << Todo el hueco de entre los pilastros / está sacado apisonando mezcla y piedra / para cimiento de macizar los ar- / cos. >>

Además, inscripciones sobre plano de las calles y zonas que circunscriben el proyecto.

Descripción:

Este dibujo arquitectónico muestra una sección de la planta de la torre de la Catedral, elaborado de forma sumamente precisa. No sólo encontramos la traza a vista de pájaro de la torre, sino que, circunscribiendo a esta, se nos detallan proyecciones de parte de los cimientos de la misma en un color rojizo que coincide con el de los lienzos de muro, que ayudan a la correcta comprensión de las explicaciones arrojadas por el arquitecto.

En el plano presentado, la descripción de Vico no escatima en detalles, algo que es más que habitual dentro de la obra gráfica del arquitecto granadino. En ella narra los problemas que sube la torre y cual es la solución concreta para el macizado del campanario, además de expresar el motivo que ha podido causar la falta de integridad del campanario, como es el terreno fluvial provocado por el paso del río Darro y que corrompía la estructura de la obra. De forma explícita, menciona una mejora de los cimientos, agrandándolos y utilizando material de refuerzo. Lo propio hace con los arcos creados sobre las pilastras exteriores del proyecto original, que propone rellenarlos con hormigón y cantería. Lo mismo ocurre con uno de los huecos de escalera, con cuyo macizo se consigue dotar de la capacidad estructural buscada.

Las mejoras se ciñen a los paños exteriores de la torre, aquellos que lindan con la actual calle Cárcel Baja y Plaza de las Pasiegas, entendiendo que los que descansan sobre la estructura de la nave de la Catedral no precisa refuerzos externos y es solo necesario el macizo de los cimientos. De igual modo, esta mejoría estructural se centra en el cuerpo más bajo, entendiendo que el macizo de los cuerpos superiores hubiera conllevado un aumento de peso que no hubiera sino recrudecido los problemas estructurales.

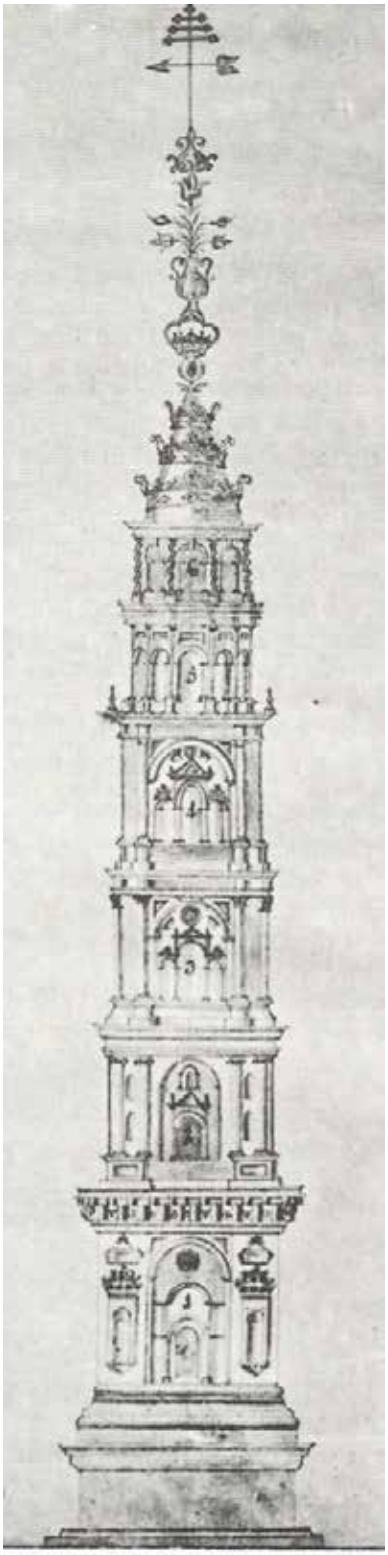
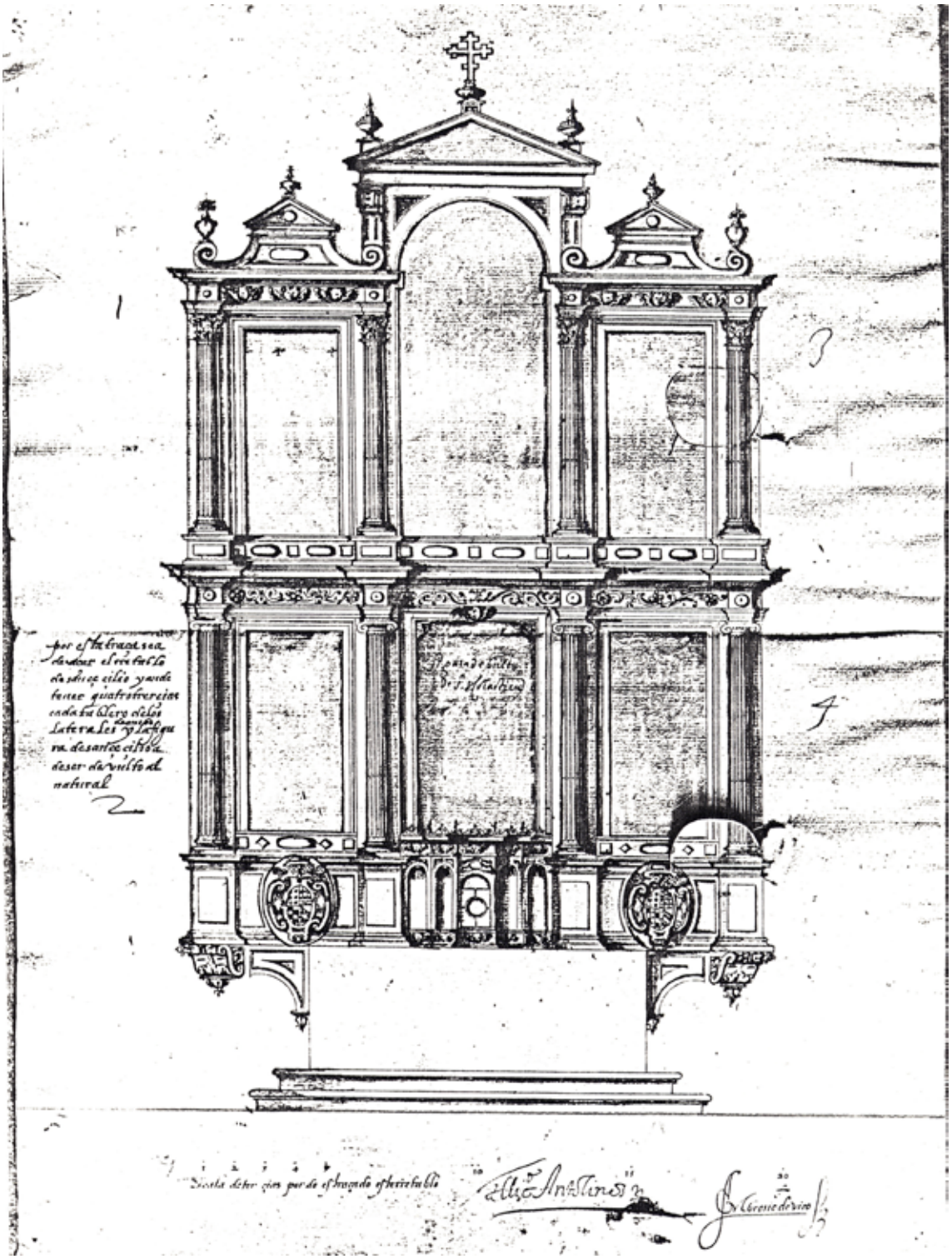


Fig. 4. Diego de Siloe. *Proyecto para la torre de la Catedral de Granada* (1528)

IGLESIA DE SAN CECILIO



Traza para el retablo de la iglesia de San Cecilio, 1602.

Tinta sepia sobre papel verjurado.

Original perdido.

Inscrito: << Por esta traza se a / de acer el rretablo / de San Cecilio y an de / tener quatro tercias / cada tablero de los / laterales de ancho y la figu- / ra de San Cecilio a / de ser de vulto al natural >>.

Inscrita también la escala de tercias.

Rubricado.

Aparece la firma de Justino Antolínez.

Descripción:

La labor de Ambrosio de Vico en el diseño de retablos también fue más que destacable. No realizó ningún retablo de dimensiones extraordinarias y, pese a ello, se puede afirmar que su conocimiento del lenguaje arquitectónico era sobresaliente, aplicando rasgos clasicistas en todos ellos, un carácter generalizado en todos los retablos de la época, dada la tremenda influencia del retablo herreriano del Escorial. En todas las trazas de los retablos de Vico, además, aparece la firma de Justino Antolínez, responsable de la contaduría, ya que bajo su criterio se elegía la iconografía del retablo (Gómez-Moreno, 1992: 126-127).

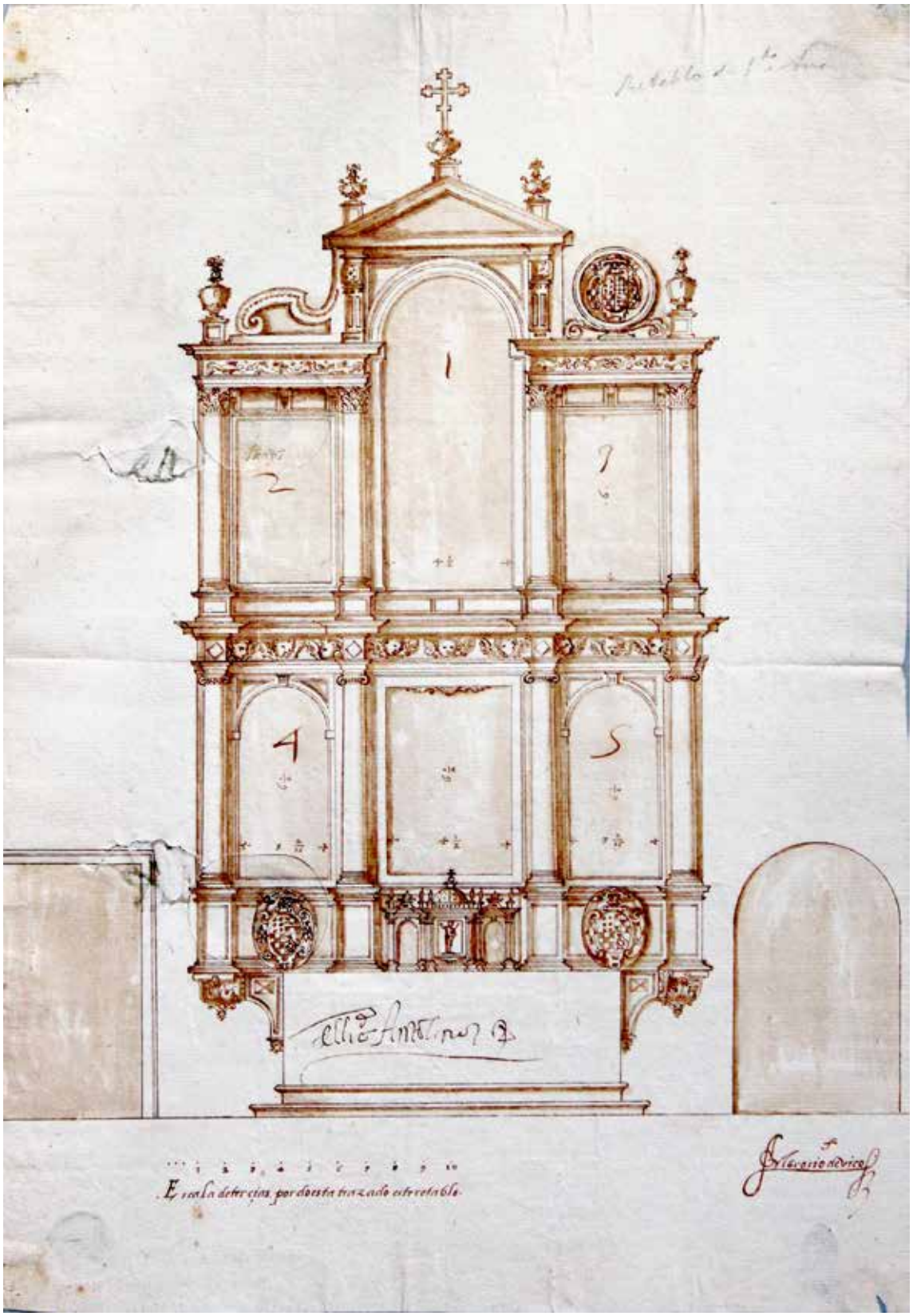
Este retablo de la iglesia de San Cecilio presenta dos cuerpos superpuestos que se elevan sobre un banco levantado sobre ménsulas en el que hay sendos escudos del arzobispo Pedro de Castro en la prolongación de las calles laterales. En el centro de dicho banco está reservado el lugar del sagrario. Sobre él, en el primer cuerpo hay tres espacios adintelados con columnas jónicas que sostienen un friso de decoración vegetal.

Las calles laterales del segundo cuerpo mantienen este espacios adintelados mientras que el central, más alto a modo de ático, sí presenta un arco de medio punto. Todo ello deco-

rado con columnas corintias y con querubines en los frisos. Para culminar tanto el cuerpo como el retablo. Los frontones laterales son de carácter mixtilíneo, formando volutas en los laterales, mientras que el central es completamente triangular. La inscripción de Vico indica el tamaño del retablo, además de dejar claro que la figura de San Cecilio, advocación del templo, ha de ser de bulto redondo, lo que nos deja ver que estará situado en un espacio de preferencia dentro del retablo y, probablemente, sobresaliendo del mismo, lo que justificaría que tuviera que ser tallado de forma exenta al mismo.

Fig. 5. *Nave actual de la iglesia de San Cecilio*. Fuente: Rincones de Granada

IGLESIA DE SANTA ANA



Traza para el retablo de la iglesia de Santa Ana, 1603.

Tinta sepia sobre papel verjurado.

245 x 350 mm.

Archivo de la Capilla Real.

Rubricado.

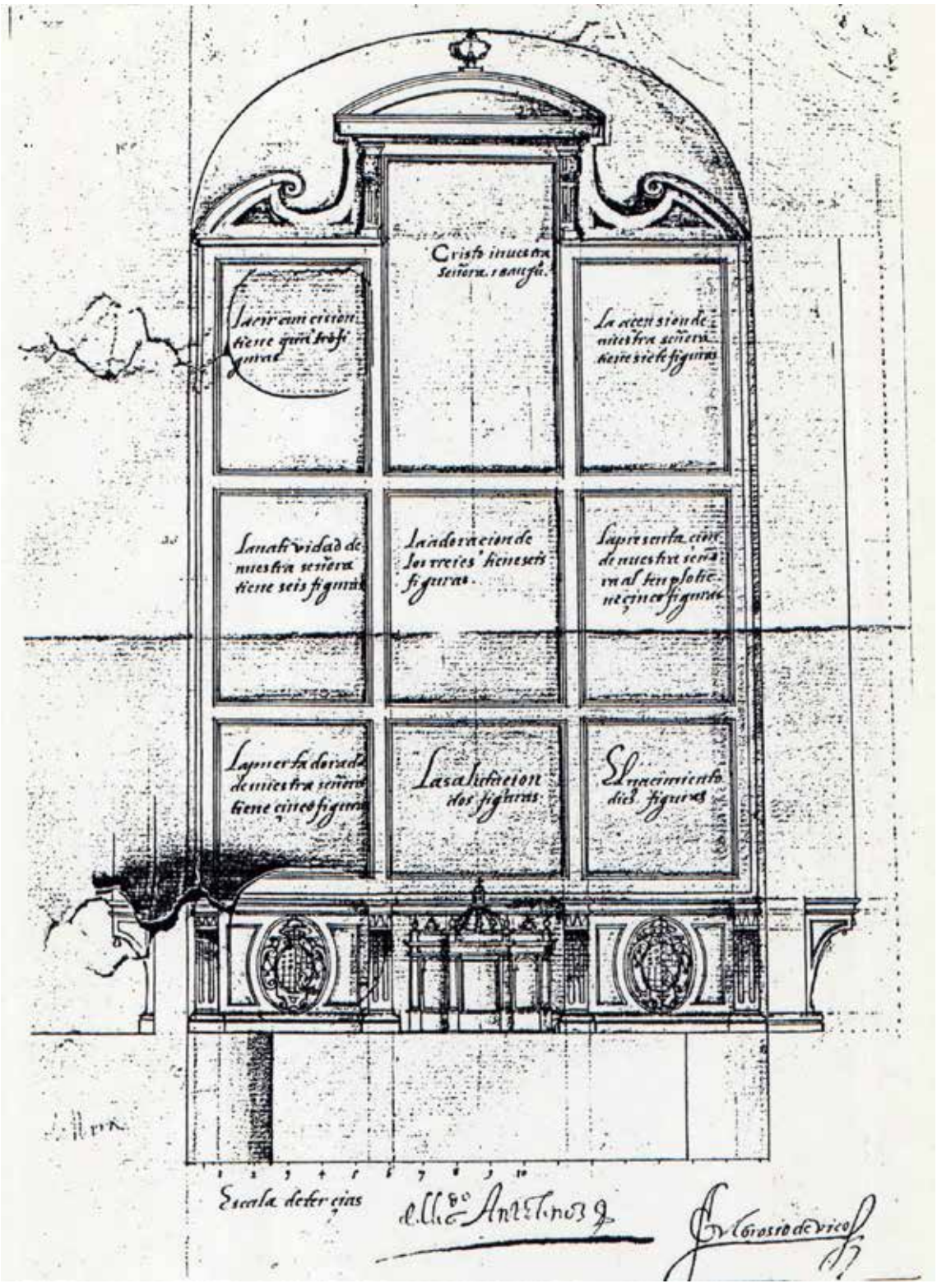
Presente la firma de Justino Antolínez.

Descripción:

Este retablo de Ambrosio de Vico emplea un esquema clasicista sumamente parecido al de la iglesia de San Cecilio. El retablo se eleva sobre un banco levantado sobre ménsulas en el que, de nuevo, aparece bajo las calles laterales el escudo del arzobispo Pedro de Castro mientras que en el centro aparece un pequeño tabernáculo, en este caso, ornamentada con una pequeña escultura exenta. Sobre él, un primer cuerpo con dos arcos de medio punto en los laterales y una abertura adintelada en el centro. Las columnas que enmarcan estos espacios son, de nuevo, de tipología jónica y sostienen un friso con querubines.

En el segundo y último cuerpo encontramos un esquema prácticamente igual que en el retablo de San Cecilio, con dos espacios adintelados en los extremos y un arco de medio punto sobreelevado en el centro, todo enmarcado por columnas toscanas. Solo encontramos un frontón sobre la calle central, mientras que en la parte izquierda se desarrolla un voluta secundaria. Sobre la calle derecha se reserva un espacio para incluir un tondo con el escudo, de nuevo, del arzobispo Pedro de Castro.

IGLESIA DE ÍLLORA



Traza para el retablo de la iglesia de Íllora, 1603.

Tinta sepia sobre papel verjurado.

Original perdido.

Inscrita la escala de tercias así como leyenda iconográfica de las calles y cuerpos del retablo.

Rubricado.

Descripción:

En este caso encontramos un retablo con tipología distinta a las anteriores, ya que no encontramos un esquema tan clásico como en los anteriores, sino que presenta una disposición en casetones que minimiza la estructura arquitectónica en favor de la exposición iconográfica, en la que, además, Vico nos indica de forma escrita la iconografía de cada uno de los espacios.

El banco sobre el que se levanta el retablo es similar a todos los descritos anteriormente, con dos escudos del arzobispo Pedro de Castro bajo las calles laterales y un pequeño tabernáculo-sagrario en el centro. En este caso no tenemos cuerpos diferenciados por elementos arquitectónicos, sino que encontramos tres niveles de tres calles y forma rectangular, siendo la calle central más alta y coronada por un frontón circular que se desarrolla hacia las laterales terminando en forma de volutas.

La iconografía que propone Ambrosio de Vico, probablemente por mediación de Justino Antolínez, refleja varios episodios de la vida de Cristo y la Virgen, como el nacimiento, la adoración y la presentación en el templo. Por la tipología del retablo, probablemente cada uno de los casetones acogería una representación iconográfica pictórica, en lugar de escultórica, como es más común en el ámbito granadino.

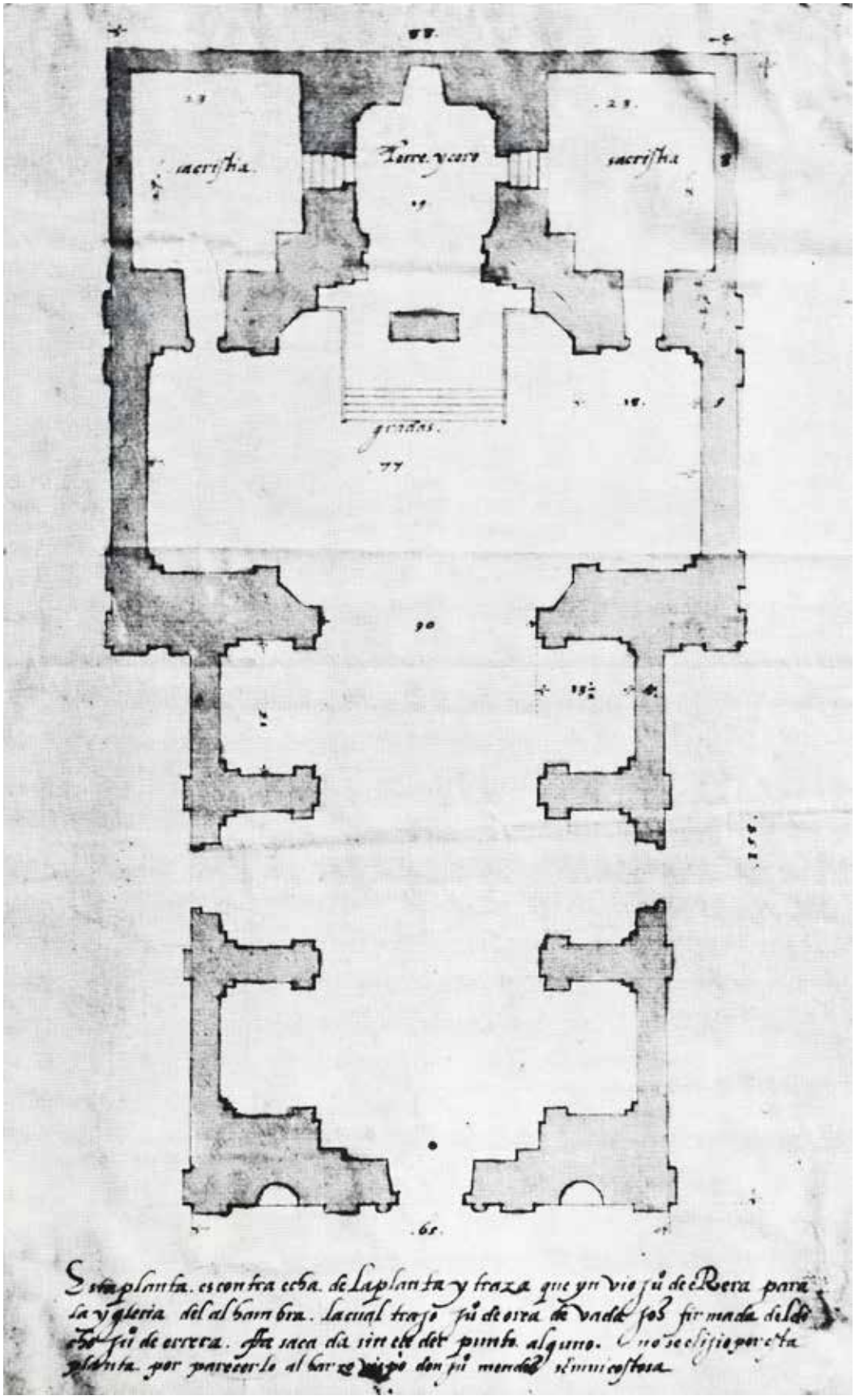
IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA ALHAMBRA

La iglesia de Santa María de la Encarnación, mejor conocida como Santa María de la Alhambra se erigió a partir de 1576 en el lugar en el que estaba levantada la Mezquita Real de los nazaríes, construida a principios del siglo XIV por Muhammad III. Su factura estuvo dirigida en un primer momento por Juan de Orea, a cargo de la maestría mayor de la Catedral y la Alhambra. Las trazas iniciales corrieron a cargo del arquitecto Juan de Herrera, elaboradas en 1580 aunque pronto fueron desechadas por el arzobispo D. Juan Méndez de Salvatierra, quien las encontró demasiado costosas. Fue ese el motivo por el que encargo otra traza más sencilla al mencionado Juan de Orea. (Gómez-Moreno, 1940: 5-18).

Estos planos desembocaron en las ideas que luego se llevaron a cabo por el propio Ambrosio de Vico a partir de 1590, siendo ya maestro mayor de la Catedral . Su conocimiento de los proyectos anteriores proviene del encargo de copiarlos para su estudio por parte de la Corona, que no terminaba de aceptar variaciones sobre el proyecto original de Juan de Herrera. Junto a estas copias, Vico recomendó el traslado de la torre campanario desde la parte superior de la capilla mayor al lado izquierdo de la cabecera, de forma que los muros de carga del crucero fueran más diáfanos. Siguiendo todo esto, sería Francisco de Mora el que trazaría el proyecto principal que se llevaría a cabo (Gómez-Moreno, 1992: 51-57).

Este recorrido nos deja, finalmente, una iglesia con planta de cruz latina de una nave y capillas laterales adosadas de aspecto extremadamente sobrio como no puede ser de otro modo, al provenir el proyecto originalmente de un arquitecto como Juan de Herrera.

Fig. 6. *Iglesia de Santa María de la Alhambra.* Fuente: Patronato de la Alhambra y el Generalife



Esta planta. es contra cha. de La planta y traza que yo vio fu de Rueda para la y glesia del alhambra. la cual traza fu de esta de vadd. fos firmada. del. dho dho fu de esta. esta saca da sin ele del punto alguno. q no se esisia por esta planta. por parecerle al barco viejo don fu mandd sumi costosa.

Copia del plano de Juan de Herrera para la iglesia de Santa María de la Encarnación en la Alhambra, 1595.

Tinta sobre papel verjurado.

Archivo de la Capilla Real de Granada.

Inscrito: << Esta planta es contra echa de la planta y traza que ya vio Juan de Herrera para / la yglesia del Alhambra. La cual trajo Juan de Orea de Vadajoz firmada del di- / cho Juan de Herrera. Está sacada sin ceder punto alguno. No se eligió por esta / planta por parecerle al arzobispo don Juan Méndez ser muy costosa. >>

Además, inscripciones a modo de leyenda de algunos espacios sobre la planta.

Descripción:

Esta planta constituye una copia de la traza original de Juan de Herrera para el proyecto de Santa María de la Alhambra. Su reproducción corrió a cargo de Ambrosio de Vico, por orden de la Corona y a través del arzobispo Salvatierra que, como hemos dicho, encontraba demasiado costosa la empresa de un proyecto de tal magnitud. La justificación de esto se entiende si tenemos en cuenta que Granada era en ese momento una diócesis cuyas arcas estaban recuperándose tras el enorme gasto de la Guerra de las Alpujarras (1568-1571). Asimismo, las obras que se estaban llevando a cabo en la Catedral de forma paralela hacía necesario un desvío de fondos más que destacable, el cual se habría visto afectado en el caso de decidirse por este proyecto.

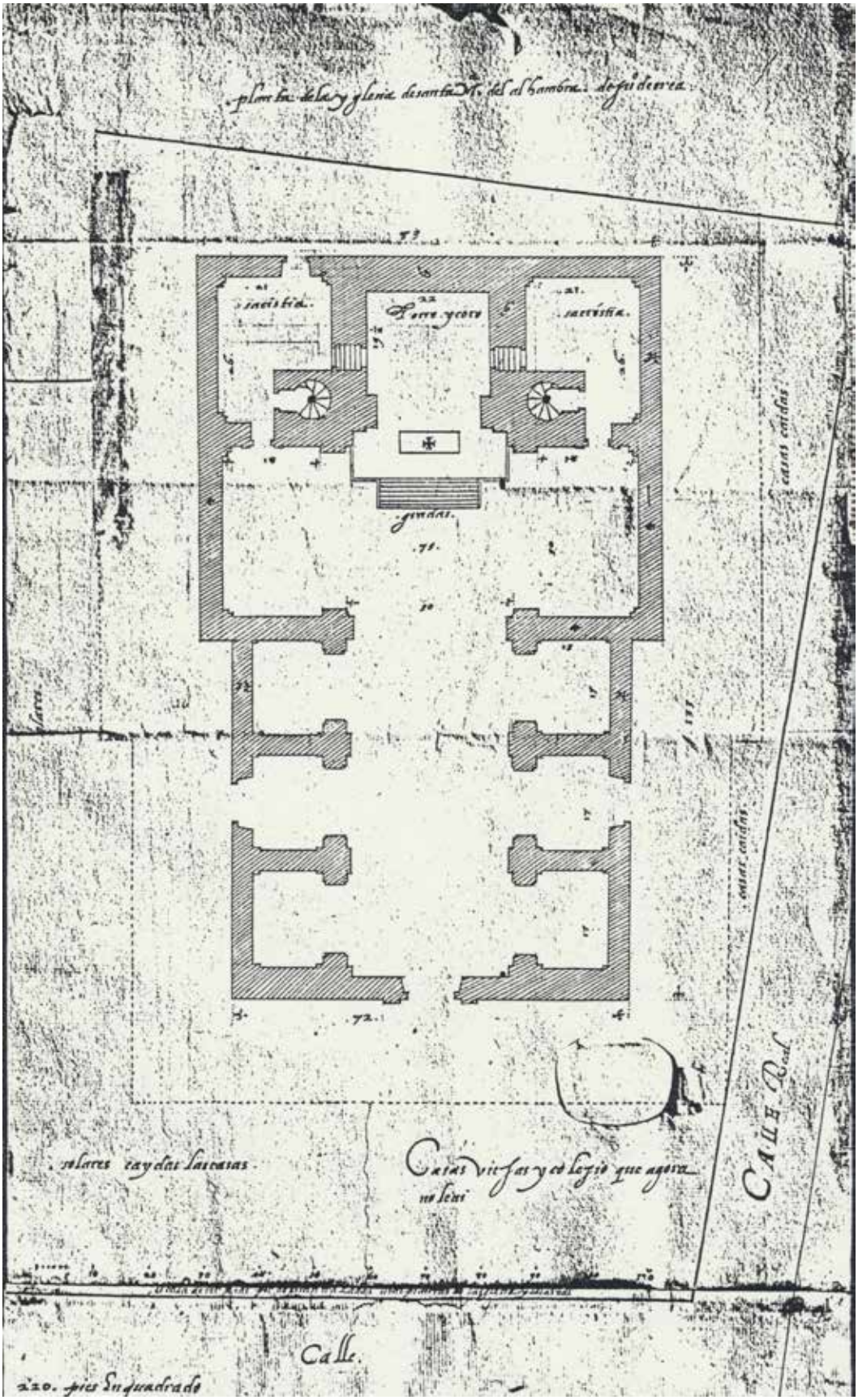
Según aparece inscrito, la traza fue entregada en un viaje a Badajoz por parte de Juan de Orea, en el que según parece, el propósito principal era tratar la marcha de la obra del Palacio de Carlos V, que también se estaba llevando a cabo en estas fechas (Gómez-Moreno, 1940: 6). Además, Vico especifica que se trata de una copia exacta "sin ceder punto ninguno" y la no elección de ésta por parte del arzobispo Salvatierra.

La traza refleja una iglesia de planta de cruz latina, con solo una nave y tres capillas

laterales a cada lado, abriendo accesos en las centrales. El transepto del crucero estaba sobredesarollado, extendiéndose en sus extremos más allá de los muros de las capillas laterales. Tras éste, descansando sobre las gradas, se levanta el altar mayor, abrazado en sus laterales por sendas sacristías y un coro en el extremo opuesto a la fachada de los pies. Según las indicaciones del plano, la torre se erigiría sobre el espacio de este coro, lo que justifica el importante grosor de los muros que contrastan con lo diáfano del resto del crucero.

Lo costoso de la obra no se justifica excesivamente en esta planta que, de hecho, en el proyecto definitivo mantiene gran parte de su esencia. Sin embargo, tanto en el interior como en el exterior estaba proyectada la utilización de numerosos elementos de decoración arquitectónica tales como pilastras que, si bien no excedían la sobriedad herreriana, elevaban el coste del proyecto hasta un punto inabarcable a los ojos del arzobispo granadino (Gómez-Moreno, 1992: 52).

Fig. 7. Mariano Brandi. *Retrato de Juan de Herrera* (1791)


Calle.
CALLE Real

Copia del plano de Juan de Orea para la iglesia de Santa María de la Encarnación en la Alhambra, 1595.

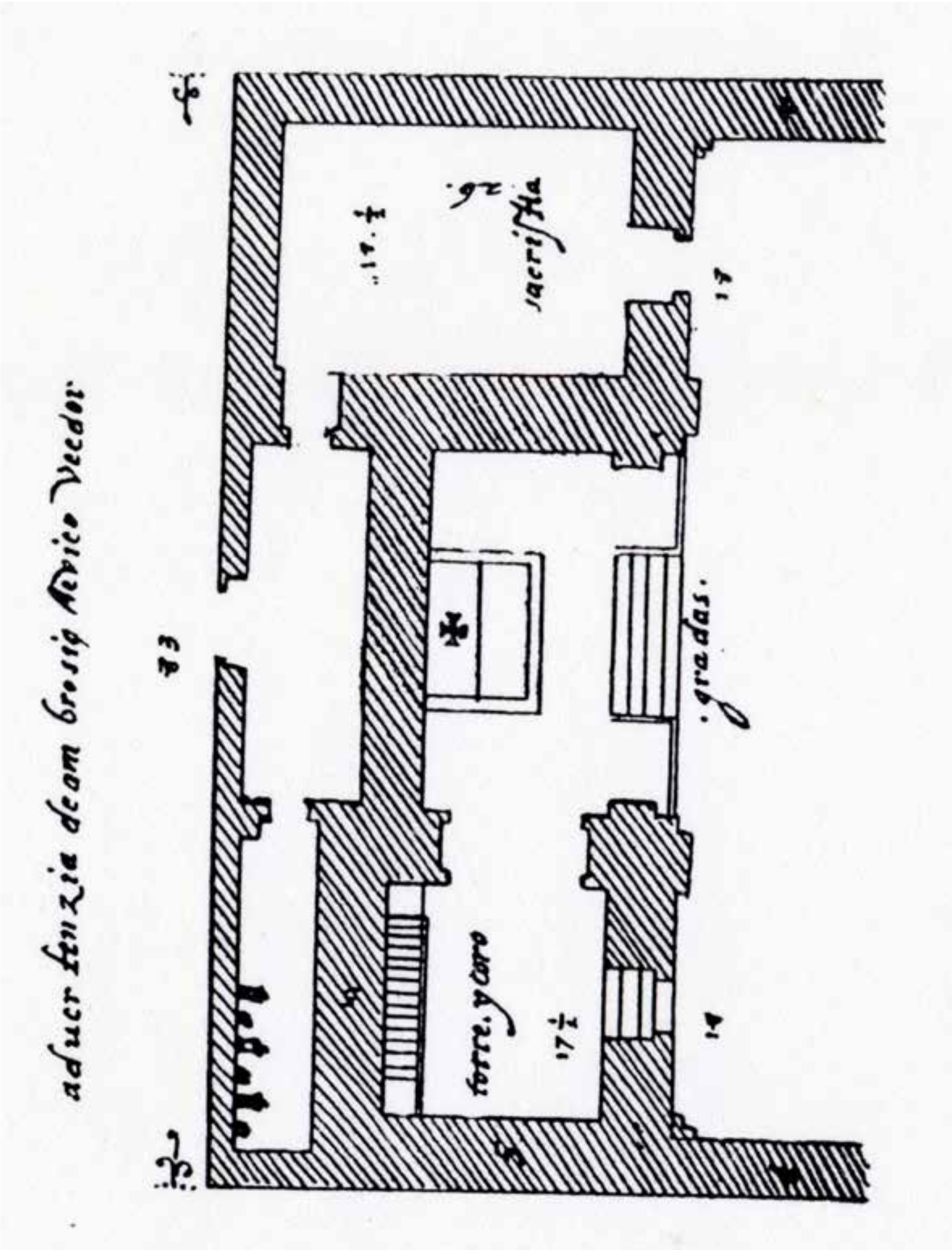
Tinta sobre papel verjurado.

Archivo de la Capilla Real

Inscripciones de ciertos espacios sobre planta, así como de las calles que circunscriben el proyecto.

Descripción:

Este plano, elaborado por Juan de Orea sobre el plano de Herrera a petición del arzobispo de Granada conserva a grandes rasgos lo proyectado por Herrera, con un transepto sobre-desarrollado y una sola nave con capillas laterales. Sin embargo, ya en planta se puede observar que la utilización de pilastras se ciñe en el exterior exclusivamente a la portada de los pies y, en el interior, a ciertos puntos estratégicos que eviten una monotonía y un desangelo decorativo. Los machones destinados a la sujección de la torre, destinada a ser levantada también sobre el coro, tienen formas menos caprichosas que en el proyecto de Herrera, aunque objetivamente consiguen una sensación de mayor ligereza que en la traza original. Además, Orea añade un cuarto acceso al exterior en la sacristía del lado del evangelio, así como unas escaleras de caracol en el interior de los pilares torales que darían acceso a la torre.


sacristia
gradas.
torre, y coro

Cabecera de Santa María de la Encarnación en la Alhambra, con algunas incorporaciones por Ambrosio de Vico, 1595.

Tinta sobre papel verjurado.

Archivo de la Capilla Real.

Inscrito: <<Advertenzia de Ambrosio de Vico veedor: >>

También nominadas ciertas estancias de la iglesia.

Descripción:

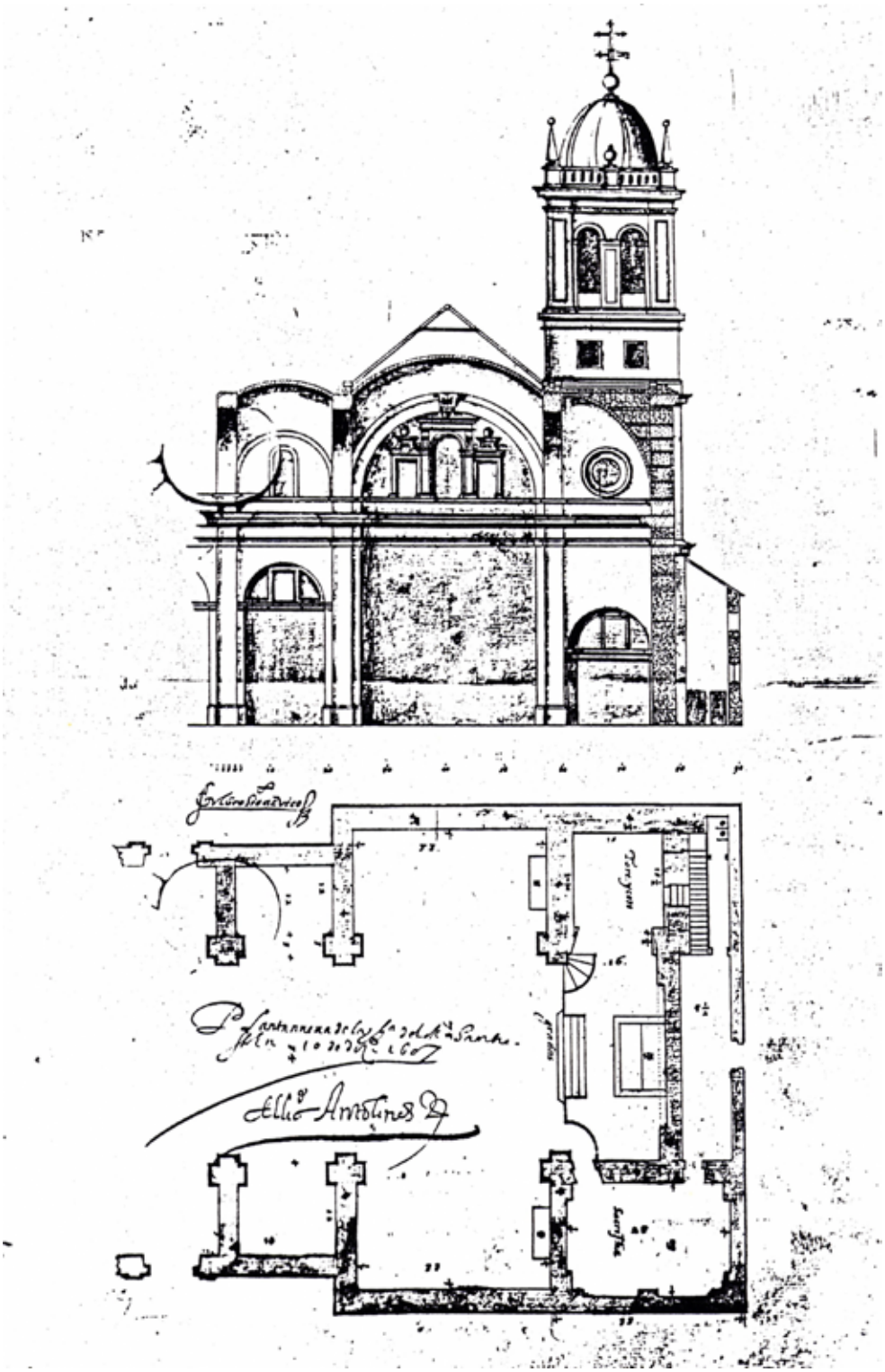
Tal y como hemos expuesto anteriormente, Ambrosio de Vico realizó una serie de copias de los proyectos situados encima de la mesa para la construcción de la iglesia de Santa María de la Alhambra por petición regia. Vico, además de cumplir escrupulosamente el encargo, añadió una serie de puntualizaciones y recomendaciones en su calidad de veedor y maestro mayor de la Catedral. La más destacada fue su remodelación de la cabecera, expuesta gráficamente en este dibujo de arquitectura.

Vico plantea una remodelación completa de la cabecera de la iglesia, rompiendo de forma casi absoluta con los proyectos anteriores. Esta cabecera se sigue articulando en torno al altar mayor, aunque la grada sobre la que está situado ya no se adelanta con respecto al muro, sino que queda enrasada con el mismo. Tras el altar, ya no encontramos un espacio abierto para el coro, sino que lo cierra otro muro destinado a acoger un retablo. Este coro pasa a estar ubicado lateralmente en el espacio que ocupaba en los planos anteriores la sacristía del lado del evangelio y, sobre este, se erigiría la torre del templo. En el extremo de la epístola se mantiene el único espacio que coincide con los planos de Herrera y Orea, la única sacristía que aparece en la traza.

Tras todo esto, Vico plantea un pasillo que actuaría como una suerte de deambulatorio que da acceso al vano de entrada situado en el lado opuesto a la fachada de los pies.Con esta traza, Vico conseguiría abaratar más aún los costes, al poder engrosar los muros de

las estancias laterales de forma que sostuvieran la torre sin excesivos alardes técnicos. Además, aumenta los espacios dedicados al transepto y altar mayor, trasladando el coro hacia el lateral, de modo que se necesitaría una menor profundidad que, por otro lado, es aprovechada para crear el mencionado pasillo-deambulatorio. Se trata de una solución bastante interesante ya que, si bien no presume de novedosa, permite redistribuir la cabecera de una forma que se ajusta más a las previsiones arzobispales para ese templo.

Fig. 8. *Retablo Santa María de la Alhambra*. Fuente: Maravillas Ocultas de España



Planta y alzado de la iglesia de Santa María de la Encarnación en la Alhambra, 1607.

Tinta sobre papel verjurado.

Archivo de la Capilla Real.

Rubricado.

Presente la firma de Justino Antolínez.

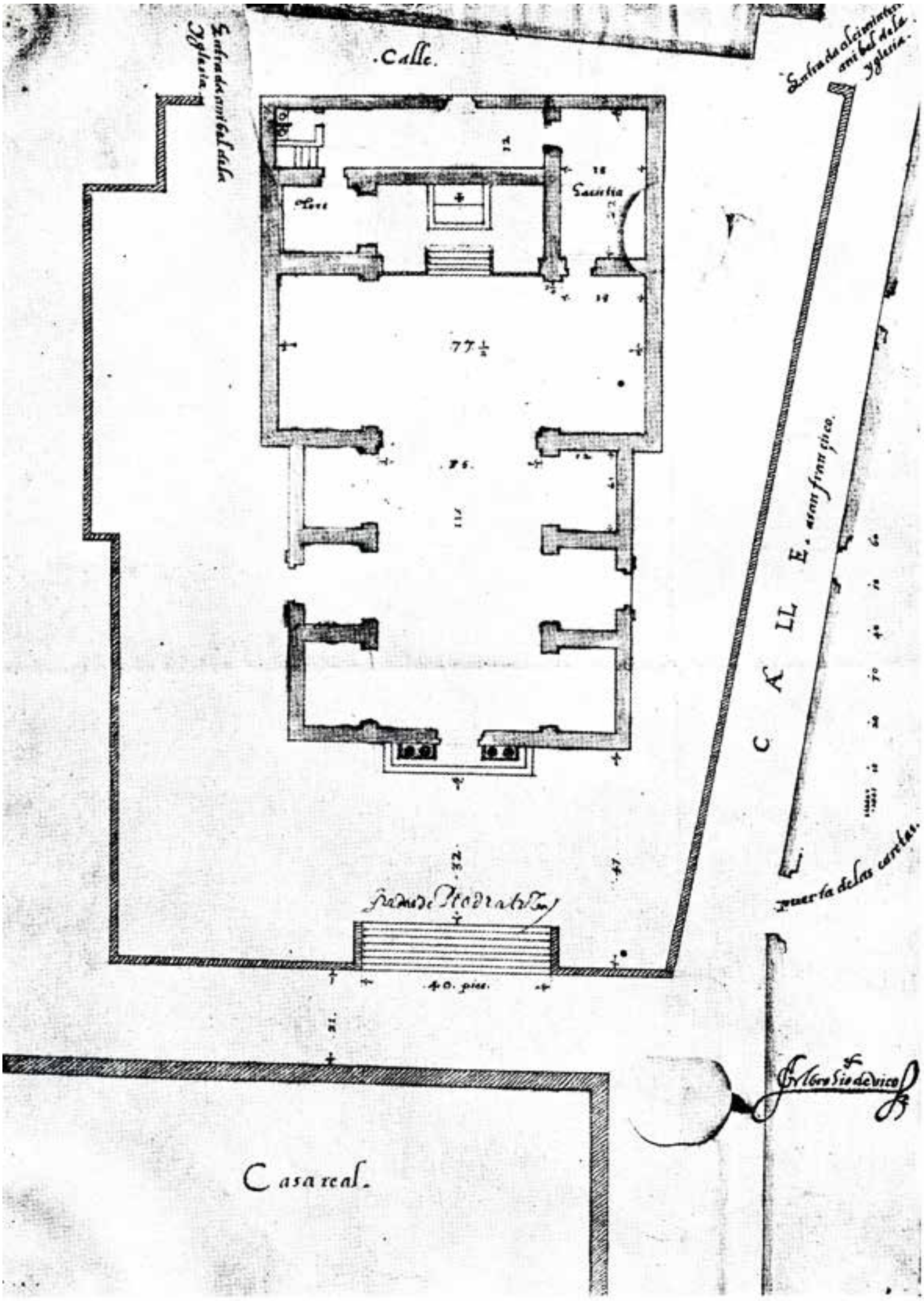
Descripción:

Este dibujo arquitectónico es completamente original de Ambrosio de Vico, reflejando ya lo que sería a grandes rasgos el proyecto definitivo de Santa María de la Alhambra. En la parte superior, encontramos una sección longitudinal de la zona del crucero y la cabecera. En ella se pueden apreciar los espacios de, empezando por la izquierda, una capilla lateral, el transepto y el espacio reservado para el coro. Se distinguen de este modo claramente las diferentes dimensiones de los distintos espacios, con una mayor entidad en el transepto del crucero, siendo este aproximadamente el doble de ancho y alto que las capillas laterales. Sobre el coro, Vico diseña una torre que se eleva sobre una planta cuadrada, siendo el primer cuerpo sobre el nivel de la techumbre del templo bastante bajo y con dos vanos cuadrados enmarcados en molduras. Sobre este, se levanta el cuerpo de campanas con arcos de medio punto a modo de vanos abrazados por pilastras en cada faz. Por último, para cerrar el conjunto, una cúpula ciega circunscrita por una balaustrada y pirámides macizas.

Evidentemente, esta torre no es la que se llevó a cabo finalmente en Santa María de la Alhambra, al menos en su último cuerpo, ya que se sustituye la cúpula por otro cuerpo octogonal, tal vez más parecido al que estaba proyectado en la Catedral, rematado con un chapitel. No obstante, tal y como nos lo remarca José Manuel Gómez-Moreno, Vico participó en la construcción de la iglesia de Almuñécar, donde podemos ver una inspiración total en la torre proyectada por Vico. De hecho, la única diferencia reseñable es el hecho de que la cúpula de la iglesia de Almuñécar reposa sobre un cuerpo cilíndrico de vanos

y pilastras que no existe en este dibujo de Vico (1984: 226-230). Bajo esta sección, Vico trazó una planta de la misma zona reflejada en el dibujo superior, el crucero y la cabecera de la iglesia. La cabecera mantiene la disposición que recomendó a la corona cuando envió las copias de los proyectos anteriores, con la única diferencia de variar los accesos a las estancias colindantes al altar mayor. La sacristía pasa a tener un vano de entrada desde un lateral del altar mayor, así como el coro, que deja de abrir una escalera desde la propia nave a elevar una escalera de caracol con la que se pudiera acceder a la torre.

Fig. 9. *Iglesia de Almuñecar*. Fotografía de Jesús Pérez Pacheco.


Calle.
Sacristía
77 ½
40. pies.
CALLE.
Casa real.

Modificación de la planta de Santa María de la Encarnación en la Alhambra, 1610.

Tinta sobre papel verjurado.

Original perdido.

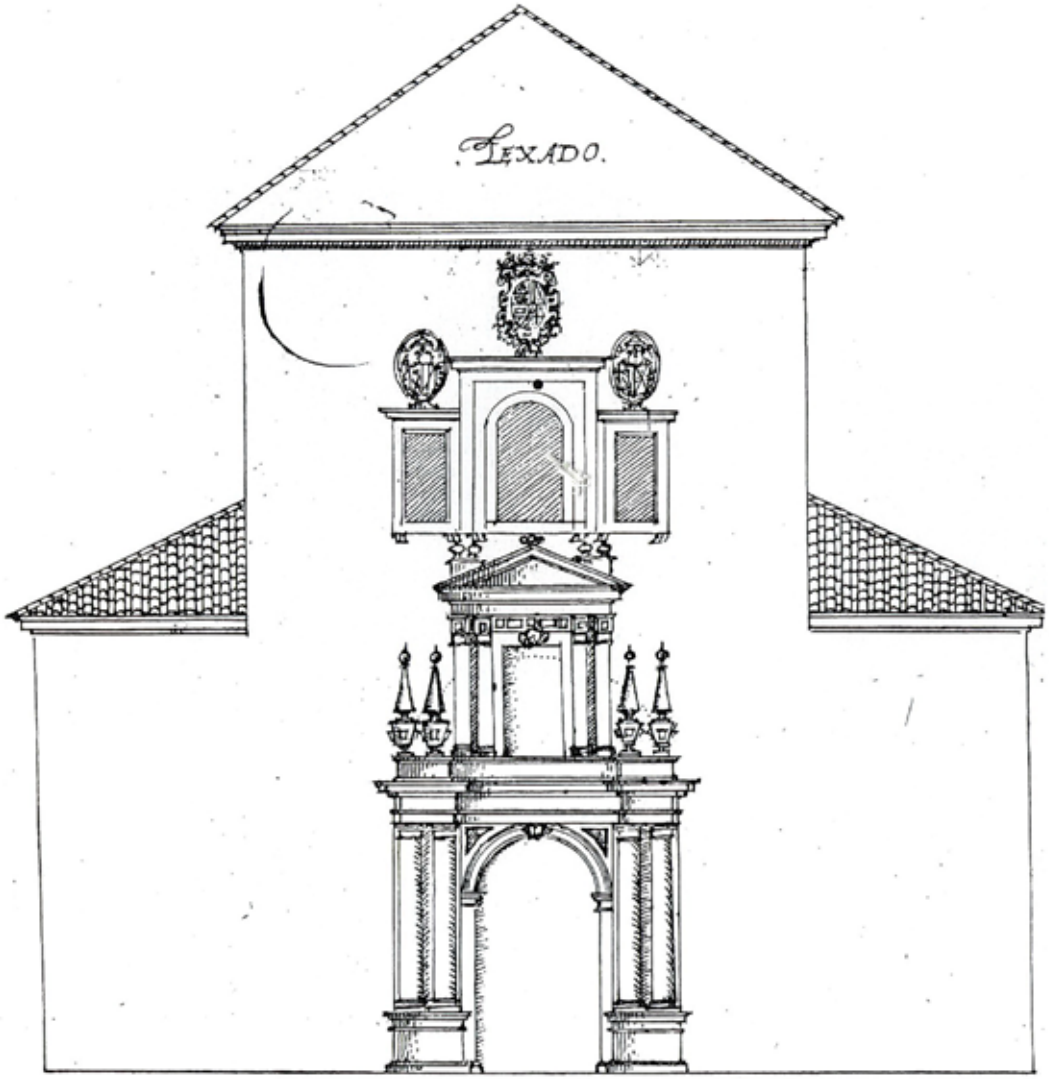
Inscripciones sobre las calles que circunscriben el proyecto, así como leyenda sobre la distribución del mismo.

Rubricado.

Descripción:

Esta traza de Ambrosio de Vico constituye una actualización del plano realizado en 1607 además de mostrar una vista más general del proyecto, con todos los accesos al espacio del templo además de aquellas calles y edificios que circunscriben la futura Santa María de Alhambra. El cambio principal, como es la tónica principal en este proyecto, está situado en la cabecera, en la que principalmente se vuelve de forma casi literal a esa aclaración inicial de Vico, volviendo a proyectar el acceso a la sacristía al lugar original, directamente desde el extremo de la epístola en el transepto.

Es muy interesante la traza del terreno sobre el que se erige el templo y en el que, según se cree, estaba ubicada la antigua mezquita real de la Alhambra. Según aparece en este dibujo y tal y como se lleva a cabo finalmente, este terreno se eleva a modo de podio para otorgar una mayor magnitud a la iglesia.


LEXADO.

Traza de la portada de la iglesia de Santa María de la Encarnación en la Alhambra, 1614.

Tinta sobre papel verjurado.

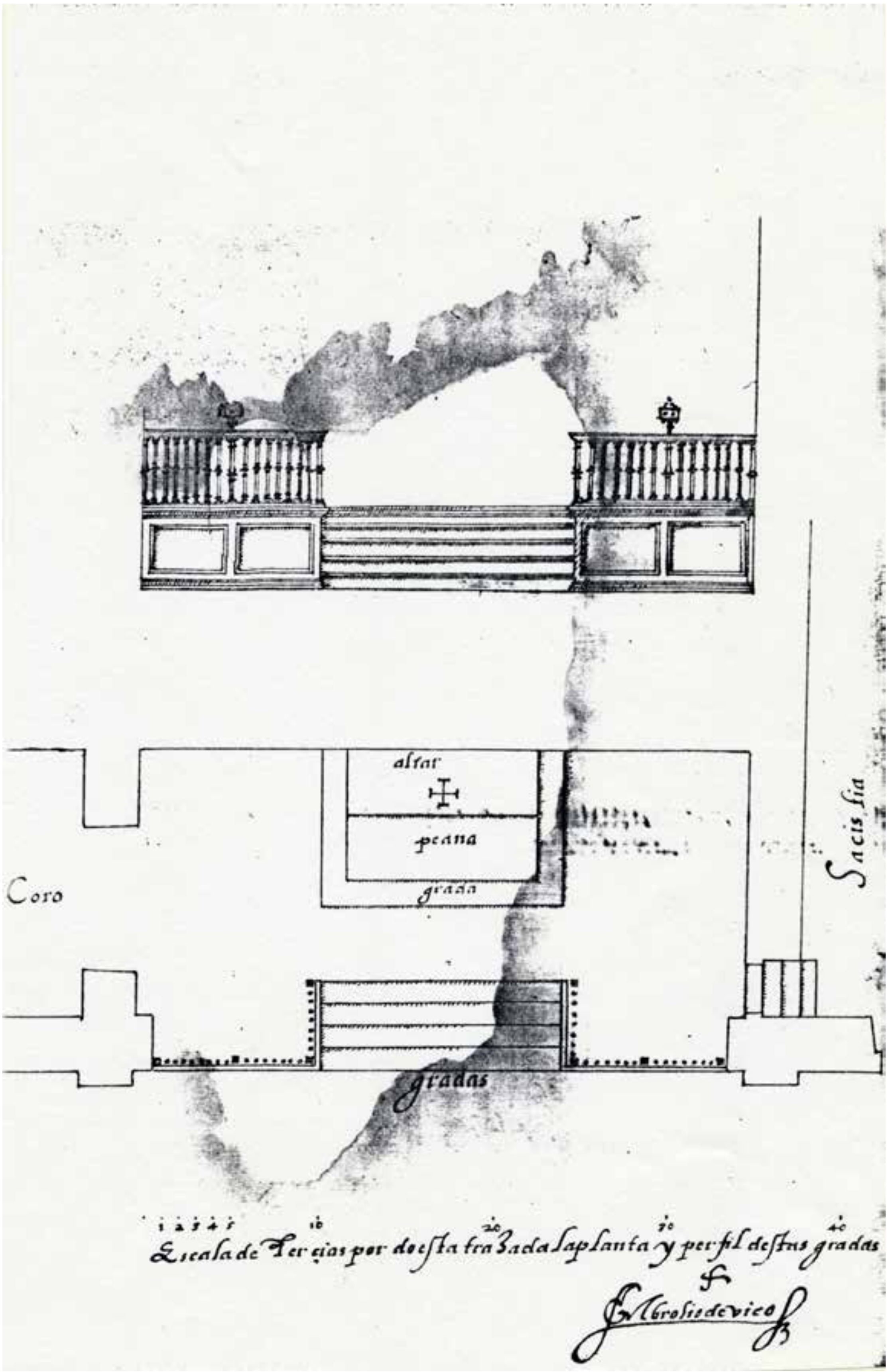
Original perdido.

Inscrita la escala de tercias.

Descripción:

En este dibujo, Vico deja constancia de cómo ha de ser la fachada de los pies de Santa María de la Alhambra. Concretamente, detalla la traza de la portada que, como es obvio, no llegó a hacerse al menos en cuanto a su cuerpo inferior, recortando sensiblemente la entidad clasicista herreriana del templo (Gómez-Moreno, 1992: 63). Esta portada esta divida en tres cuerpos, dos de ellos unificados y un tercero independiente. El primero de ellos, que contiene el vano de entrada, cuenta con un arco de medio punto enmarcado entre pilastras pareadas que se levantan sobre pedestales. Sobre este cuerpo, descansa un vano adintelado con la estructura de pilastras del arco inferior, aunque de una menor entidad. Enmarcándolo, se pueden distinguir unas pirámides macizas que siguen el diseño de los remates que hay en la torre y en la cornisa del templo, creando un leitmotiv unificador en el mismo.

El tercer y único cuerpo que llegó a realizarse, cuenta con un vano triple, siendo el central un arco de medio punto y los laterales simples aberturas adinteladas. Coronándolo encontramos una cornisa simple que da paso a tres escudos. El central es el escudo Real, al ser una empresa regia por estar ubicado en el entorno de la Alhambra, mientras que los dos laterales dejan constancia del arzobispo D. Pedro González de Mendoza, bajo cuyo arzobispado se emprendió la obra del templo.


altar
peana
grada
Coro
Sacistia
gradas
Escala de tercias por do esta trazada la planta y perfil destas gradas
Ambrosio de vico

Traza de baranda, altar y gradas de la iglesia de Santa María de la Encarnación de la Alhambra, c. 1615.

Tinta sobre papel verjurado.

Original perdido.

Inscrita la escala de tercias, así como leyenda de la disposición del proyecto.

Rubricado.

Descripción:

Ambrosio de Vico vuelve a realizar una traza consistente en un alzado sobre un planta. En este caso, de un elemento ornamental de la iglesia de Santa María de la Alhambra, acompañando a una esquema sobre la disposición de la grada en la que está situado el altar mayor.

En el alzado, Vico nos detalla todo lo relativo a la reja y a la grada sobre la que se levanta el altar. En cuanto a la grada, opta por un diseño simple, con unos cajetones sobre los que discurre una pequeña cornisa corrida, rompiendo así la monotonía del muro liso. Sobre ella, la reja, sigue un patrón sumamente común dentro de la obra de Vico, con barrotes que no se ciñen a lo cilíndrico, sino que generan ciertos volúmenes, como si de una balaustrada se tratara, al estilo renacentista y muy similar a otras rejas diseñadas por Vico. Sobre esto, dos pequeños volúmenes elevados terminan el conjunto. Esta reja no solo estaba proyectada hacia la nave, sino que también acompaña a la escalera de subida hacia la grada.

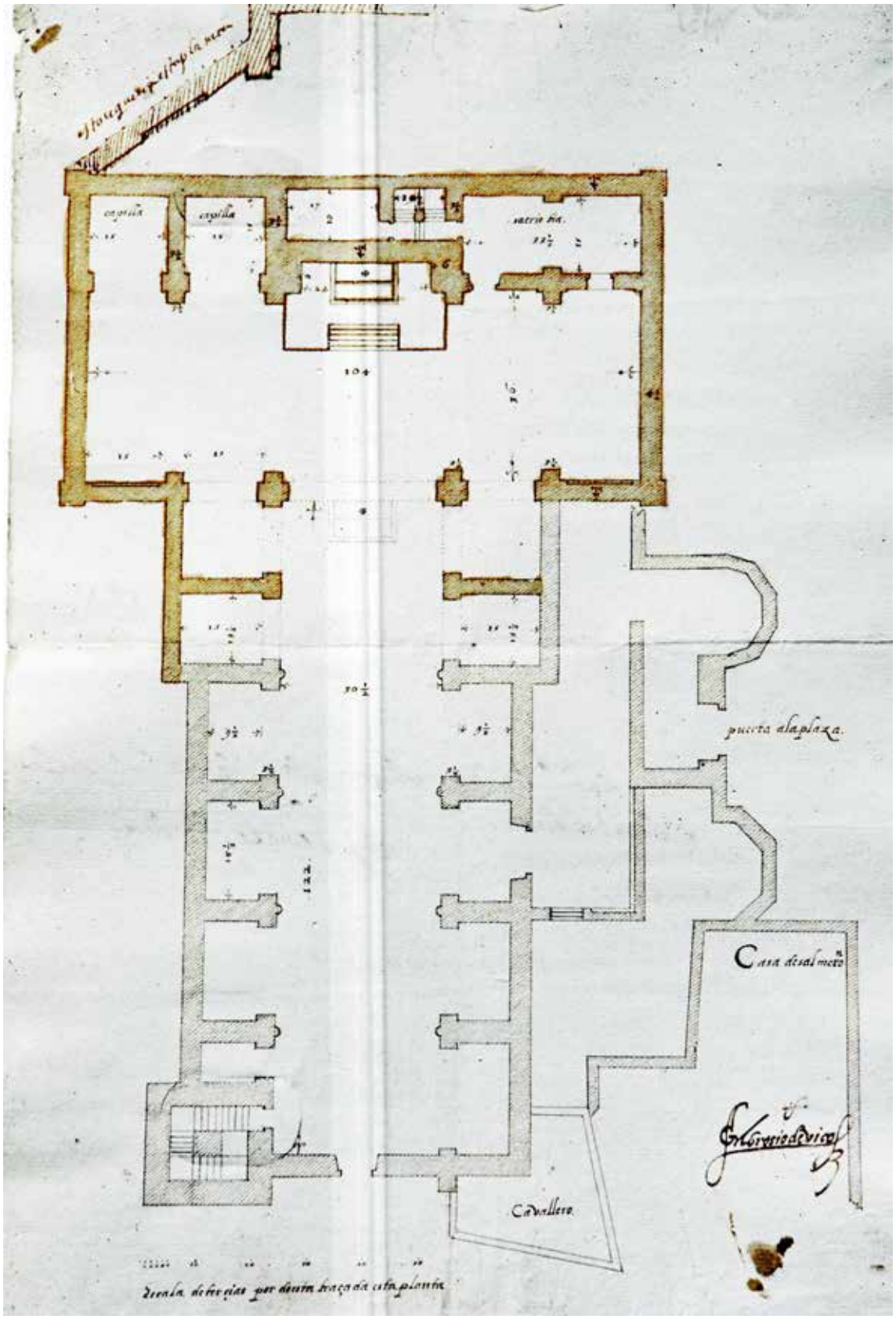
En la actualidad, desafortunadamente, no conservamos gran parte de lo que pudo ser el proyecto original. Las escaleras de subida sobresalen de la grada, ciñendo la reja tan solo al frente de la misma. Además, ésta está realizada en madera, sin duda fruto de reformas posteriores.

IGLESIA DE LA ENCARNACIÓN DE MOTRIL

La iglesia Mayor de la Encarnación en Motril se consagró originariamente en 1493, aprovechando el espacio de lo que fue anteriormente la mezquita mayor de la villa. No obstante, no fue hasta 1510 cuando se comenzó a levantar lo que hoy día conocemos como la iglesia de la Encarnación de Motril, terminándose en 1514. El alarife Alonso Márquez erigió un mesurado templo a medio camino entre el gótico y el mudéjar consistente en una nave con cuatro capillas laterales y transepto (Cruz, 1999: 50-54). Una de las características más reseñables es el hecho de que se trata de una capilla fortaleza, algo bastante común en el ámbito granadino, teniendo sobre todo teniendo en cuenta lo reciente de la conquista cristiana, la posterior Guerra de las Alpujarras y las incursiones de piratas del norte de África en la costa andaluza. Las iglesias-fortaleza debían cumplir función litúrgica y de defensa. Para este último fin, se rodeaban de baluartes, se levantaban grandes muros de mampostería y ladrillo y se abrían vanos más que contenidos para evitar así posibles puntos débiles (Rosa-Jiménez, 2017: 39-42).

La intervención de Vico data ya de principios del siglo XVII, respondiendo a un llamamiento popular de los feligreses que notaban que el templo se había quedado pequeño en función de la destacable afluencia de personas. La ampliación se lleva a cabo sin abandonar la dualidad mencionada, continuando con los materiales referidos pero sustituyendo la cubierta que, presumiblemente fuera de carpintería, por una bóveda de medio cañón. Además, pese a continuar la factura de vanos de pequeñas dimensiones, aumentaron bastante en número, aportando una mayor funcionalidad de culto a la iglesia, a la par que respondía a las necesidades de sus fieles (Gómez-Moreno, 1992: 67-72).

Fig. 10. *Iglesia de la Encarnación de Motril*. Fuente: COPE Motril


capilla
capilla
104
puerta ala plaza.
Cavallero

Traza de la ampliación de la iglesia parroquial de Motril, 1603.

Tinta ferrogálica y aguada sobre papel verjurado.

Archivo de la Curia de Granada.

Inscrita la escala de tercias, así como la leyenda de la disposición del proyecto y espacios públicos que circunscriben el templo.

Rubricado.

Descripción:

En esta traza, Ambrosio de Vico muestra tanto el resultado final de la intervención como aquello que, hasta la época, ya estaba levantado, diferenciándolos en trazo, relleno e intensidad del color. La iglesia de la época consistía, como se ha descrito anteriormente, en una nave central con cuatro capillas a cada lado, con un pequeño transepto que culminaba una planta de cruz latina. Alrededor de la misma, en la fachada del lado de la epístola, se hallaba ya levantado el sistema defensivo de la iglesia, con volúmenes que contenían puertas en recodo y un baluarte en la su esquina. La torre se levantaba en la esquina opuesta de la fachada de los pies.

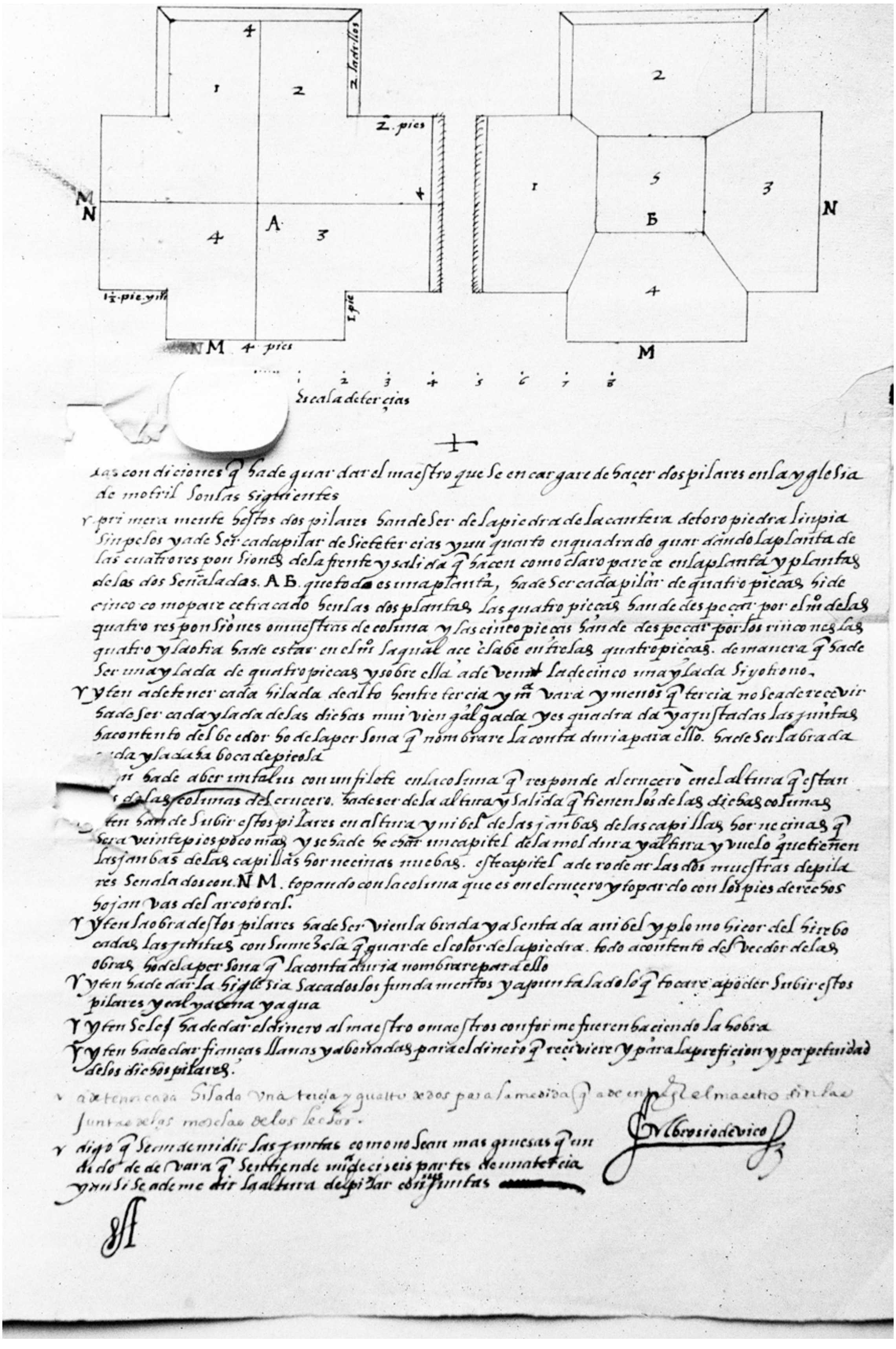
La reforma de Vico es sumamente interesante, ya que amplía la nave central utilizando el transepto anterior y añadiendo otro tramo más. Los extremos de dicho transepto pasan a constituir capillas laterales, de mayor entidad que las primigenias y del mismo tamaño que las generadas a partir del nuevo tramo de la nave.

A partir de aquí, Vico genera una cabecera que no puede sino recordarnos al proyecto llevado a cabo en Santa María de la Alhambra, con un transepto sobredesarrollado tras el cual se crean tres espacios diferenciados. El derecho sigue reservado a la sacristía, con acceso desde la nave y el altar mayor. En el centro se eleva una grada que, a modo de podio romano, carga de entidad al altar mayor. A la izquierda, el espacio que la iglesia de origen herreriano reservaba para el coro, se reserva para dos capillas adicionales. Tras todo esto,

se reserva un pequeño espacio a modo de pasillo y estancias secundarias correspondientes a almacén o defensa del templo.

Pese a que Vico no trazó su diseño de Santa María de Alhambra hasta 1607, nos consta que conocía los diseños de Herrera y Orea para la misma y ya había propuesto una cabecera con las similitudes que se han descrito para esta iglesia. Por ello, no es descabellado pensar en una inspiración y una relación directa entre estos dos templos.

Fig. 11. *Cabecera de la iglesia de la Encarnación de Motril*. Fuente: ESCOFRADE.ES.



las condiciones q. ha de guardar el maestro que se encargare de hacer dos pilares en la yglesia de motril son las siguientes

primeramente estos dos pilares han de ser de la piedra de la cantera de toro piedra linpia sin pelos y a de ser cada pilar de siete tercias y un quarto en quadrado guardando la planta de las quatro responsiones de la frente y salida q. hacen como claro parece en la planta y plantas de las dos señaladas. A B. que toda es una planta, ha de ser cada pilar de quatro piecas y de cinco como parece tracado en las dos plantas las quatro piecas han de despecar por el medio de las quatro responsiones o muestras de columna y las cinco piecas han de despecar por los rincones las quatro y la otra ha de estar en el medio a qual ace clabe entre las quatro piecas. de manera q. ha de ser una ylada de quatro piecas y sobre ella a de venir la de cinco una ylada si y otra no.

Yten a de tener cada hilada de alto hentre tercia y media vara y menos q. tercia no se a de recevir ha de ser cada ylada de las dichas mui vien galgada y esquadrada y ajustadas las juntas ha contento del beedor ho de la persona q. nombrare la contaduria para ello. ha de ser labrada ... ylada ha boca de picola

... ha de aber un talus con un filete en la colunna q. responde al crucero en el altura q. estan ... de las colunnas del crucero. ha de ser de la altura y salida q. tienen los de las dichas colunnas

... ten han de subir estos pilares en altura y nibel de las janbas de las capillas hornecinas q. sera veinte pies poco mas y se ha de hechar un capitel de la moldura y altura y vuelo que tienen las janbas de las capillas hornecinas nuebas. este capitel a de rodear las dos muestras de pilares señalados con. N M. topando con la colunna que es en el crucero y topando con los pies derechos ho janbas del arco toral.

Yten la obra destos pilares ha de ser vien labrada y asentada a nibel y plomo hiçor del hirbo cadas las juntas con sumezela q. guarde el color de la piedra. todo a contento del veedor de las obras ho de la persona q. la contaduria nombrare para ello

Yten ha de dar la higlesia sacados los fundamentos y apuntalado lo q. tocare a poder subir estos pilares y cal y arena y agua

Yten se les ha de dar el dinero al maestro o maestros conforme fueren haciendo la hobra

Yten ha de dar fianças llanas y abonadas para el dinero q. recivier y para la prefeçion y perpetuidad de los dichos pilares.

a de tener cada hilada una tercia y quatro dedos para la medida q. a de cumplir el maestro sin las juntas de las mesclas de los lechos.

digo q. se an de medir las juntas como no sean mas gruesas q. un dedo de de vara q. se entiende un decisseis partes de una tercia y ansi se a de medir la altura del pilar con sus juntas

Anbrosio de vico

Traza de los pilares de la iglesia parroquial de Motril, 1603.

Tinta sobre papel verjurado.

Archivo de la Curia de Granada.

Inscrito: << Las condiciones que ha de guardar el maestro que se encargare de hacer dos pilares en la yglesia / son las siguientes: /

Primeramente estos dos pilares han de ser de la piedra de la cantera de toro, piedra limpia / sin pelos y ha de ser cada pilar de siete tercias y un quarto encuadrado guardando la planta de / las cuatro responsiones de la frente y salida que hacen como claro parece en la planta y plantas / de las dos señaladas A B que todos es una planta. Ha de ser cada pilar de quatro piezas y de / cinco como parece trazado en las dos plantas. Las quatro piezas han de despecar por el medio de las / quatro responsiones o muestras de columna y las cinco piezas han de despecar por los rincones. Las / quatro y la otra ha de estar en el medio la qual hace clave entre las cuatro piezas de manera que ha de / ser una hilada de quatro piezas y sobre ellas ha de venir la de cinco una hilada sí y otra no. /

Yten ha de tener cada hilada de alto entre tercia y media vara y menos que tercia no se ha de recibir. / Ha de ser cada hilada de las dichas muy muy bien galgada y escuadrada y ajustadas las juntas / a contento del veedor o de la persona que nombrara la contaduría para ello. Ha de ser labrada / cada hilada a boca de picola. /

[…] ha de haber un talus con un filete en la columna que responde al crucero el altura que están / […] de las columnas del crucero ha de ser de la altura y salida que tienen los de las dichas columnas. /

Yten han de subir estos pilares en altura y nivel de las jambas de las capillas hornacinas que / será veinte pies poco más y se ha de echar un capitel de la moldura y altura y vuelo que tienen / las jambas de las capillas hornecinas nuevas. Este capitel ha de rodear las dos muestras de pila- / res señalados con N M topando con la columna que es en el crucero y topando con los pies derechos / o jambas del arco toral. /

Yten la obra de estos pilares ha de ser bien labrada y asentada a nivel y plomo y cordel y rebo- / cadas las juntas con su mezcla que guarde el color de la piedra. Todo a contento del veedor de las / obras o de la persona que la contaduría nombrare para ello. /

Yten ha de dar la iglesia sacados los fundamentos y apuntalado lo que tocare a poder subir estos / pilares y cal y arena y agua. /

Yten se les ha de dar el dinero al maestro o maestros conforme fueren haciendo la obra. /

Yten ha de dar fianzas llanas y abonadas para el dinero que reciviere y para la precisión y perpetuidad / de los dichos pilares. /

Ha de tener cada hilada una tercia y cuatro dedos para la medida que ha de […] el maestro / sin las juntas de las mezclas de los […]. /

Digo que se han de medir las juntas como no sean más gruesas que un / dedo de vara que se entiende unas dieciséis partes de una tercia / y así se ha de medir la altura del pilar con sus juntas. / >>

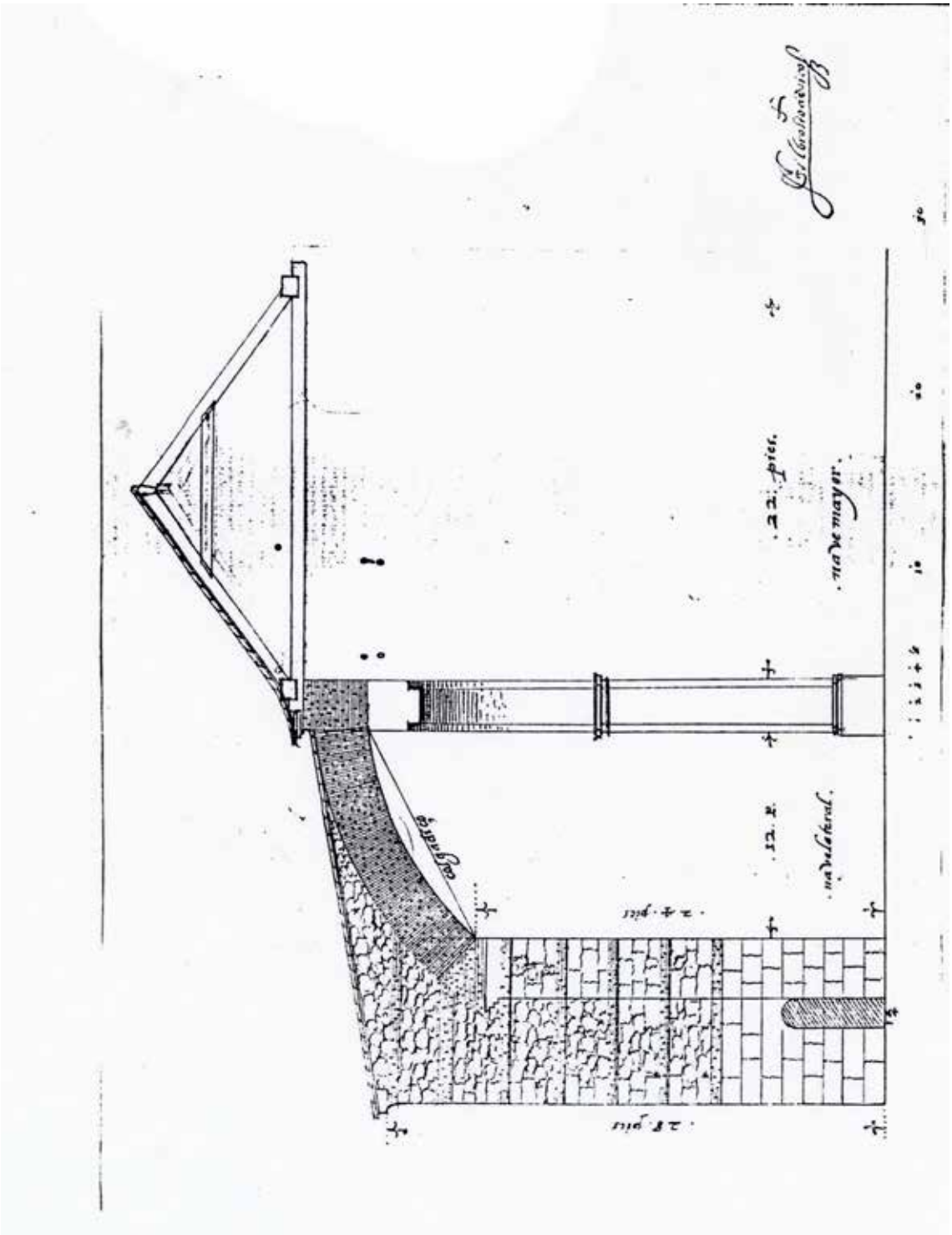
Rubricado.

Descripción:

En palabras de José Manuel Gómez-Moreno sobre la iglesia de la Encarnación de Motril: "La estructura de los muros se hizo con la técnica tradicional de ladrillo y cajón de mampostería, salvo los dos pilares torales que fueron enteramente de piedra de las canteras de Vélez Benaudalla" (1992: 70). Los pilares torales a los que hace referencia son los escrupulosamente descritos en esta traza por Ambrosio de Vico. El interés de esta traza no reside en el dibujo en sí, sino que este funciona como aclarador de todo el documento con condiciones que el arquitecto granadino reflejó para estos pilares. Desde el tipo de piedra hasta el número de piezas que debía poseer cada machón, pasando por el tamaño de las juntas y el tipo de unión. Se trata de un documento sumamente detallado realizado por parte de un veedor de la diócesis con enorme interés por todo lo relativo a su función.

Fig. 12. *Detalle de la fortificación de la Encarnación*. Fuente: Costatropical.net.

IGLESIA ANTIGUA DE ALBUÑUELAS



Traza para la reparación de la nave lateral de la iglesia antigua de Albuñuelas, 1606.

Tinta sobre papel verjurado.

Archivo de la Curia de Granada.

Inscrita la escala de tercias, así como la leyenda de la disposición del proyecto.

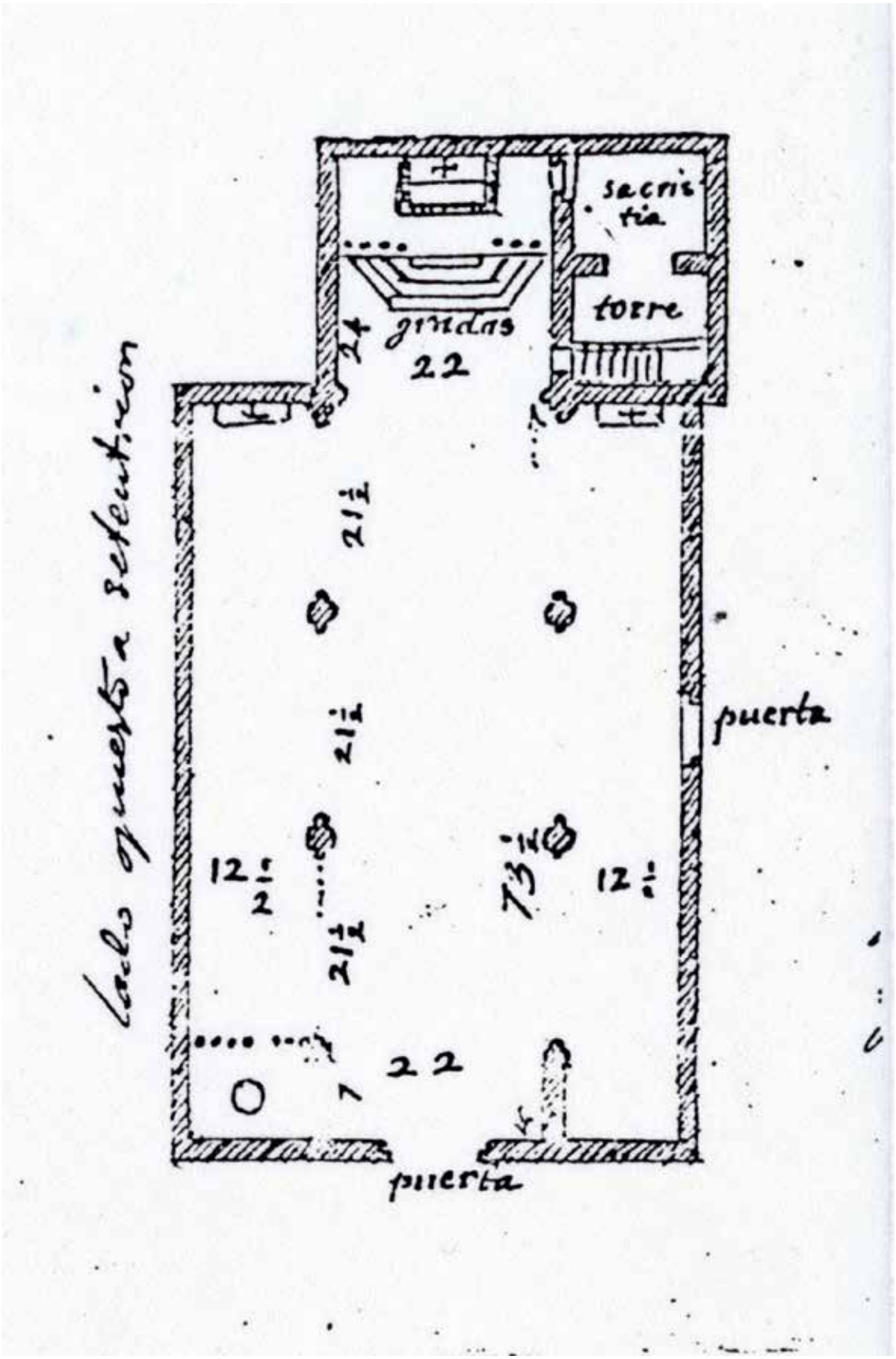
Rubricado.

Descripción:

Esta traza constituye una sección de la nave lateral de la antigua iglesia de Albuñuelas. Esta iglesia fue trazada en 1533 por Rodrigo Hernández, el mismo año que comenzó su construcción. Durante la Guerra de las Alpujarras, fue saqueada por los moriscos, causando un deterioro que tuvo que ser subsanado en años posteriores. Como resultado de este proyecto de rehabilitación se contó con la figura de Ambrosio de Vico, tanto para la rehabilitación de una nave lateral como de parte de la cabecera de la iglesia. No obstante, estas reformas no fueron suficientes para evitar la ruina del templo, que fue derribado en 1683 (Gómez-Moreno: 1996: 29-30).

Lo que Vico plantea con este dibujo, pese a no añadir excesivas explicaciones al menos en lo que a lo gráfico se refiere, es reforzar el muro exteriormente para que pueda resistir las fuerzas laterales de la bóveda de cuarto de cañón proyectadas por el arquitecto a modo de arbotantes que formaba la cubierta de la nave susceptible a ser reformada. Con este proyecto, Ambrosio de Vico demuestra su extenso conocimiento en las cuestiones técnicas de la arquitectura.

Este muro está compuesto de sillares, probablemente de piedra toba por su resistencia a la humedad, en su parte inferior, dejando la mampostería para los dos tercios superiores del lienzo.


sacris tia
torre
gradas
24
22
21½
21½
21½
puerta
12½
2
73½
12½
22
7
puerta

Planta de la iglesia antigua de Albuñuelas, 1617.

Tinta sobre papel verjurado.

Archivo de la Curia de Granada.

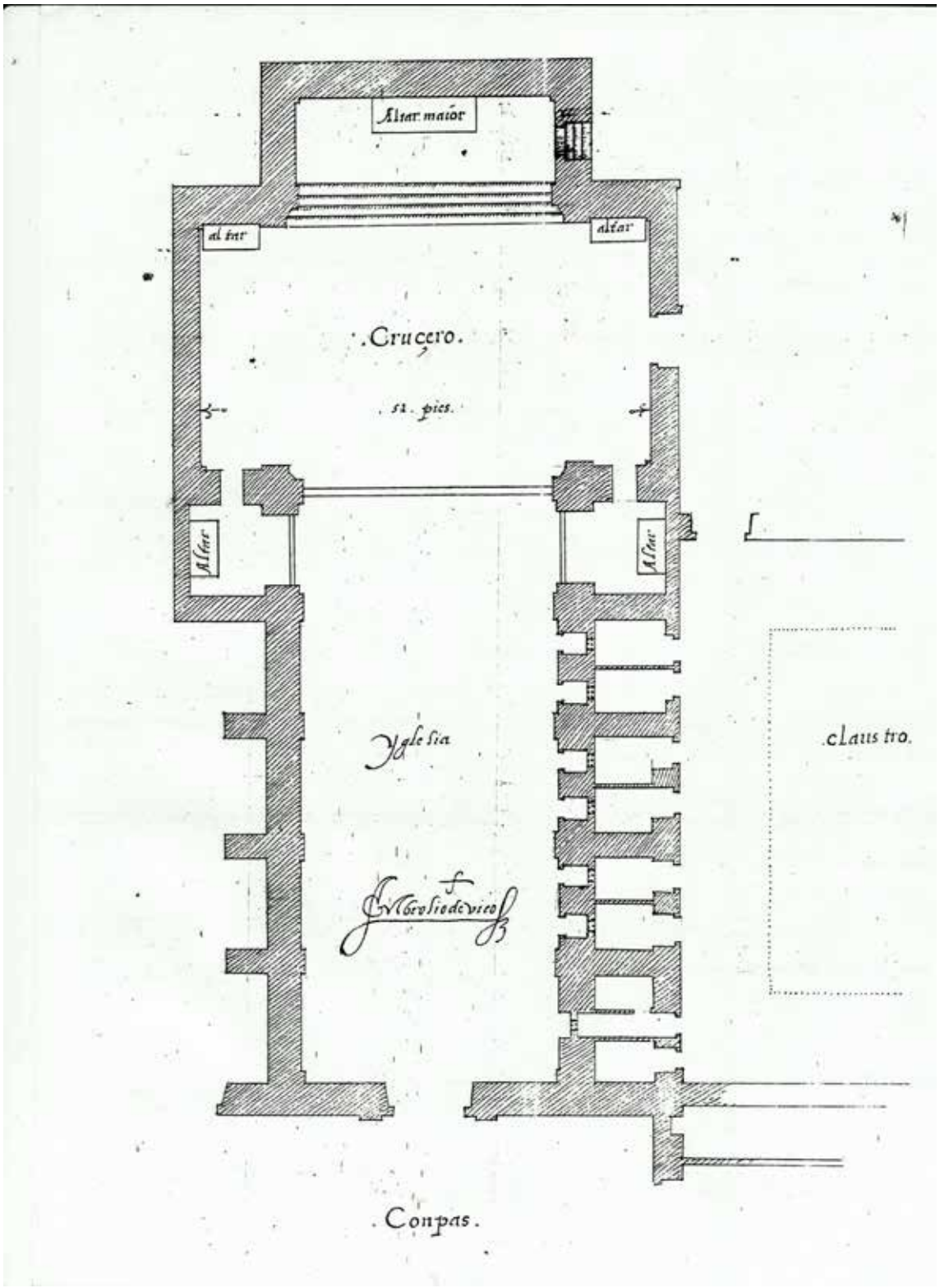
Inscrita la leyenda de la disposición del proyecto.

Descripción:

La importancia de este dibujo de Vico reside en que se trata del único documento gráfico que conservamos de cómo fue la morfología de la iglesia primigenia de Albuñuelas. Forma parte del proyecto de reforma que ya hemos comentado y en él, en lugar de ceñirse a la zona que necesitaba la reforma, elabora una detallada planta gracias a la cual podemos hacernos una idea de cómo fue el templo y las dimensiones del mismo a través de la omnipresente escala en los dibujos de Vico.

Según la planta, la antigua iglesia de Albuñuelas estaba formada por tres naves. La central de aproximadamente el doble de ancho y un tanto más larga para formar un presbiterio. Los pilares que sostienen los arcos formeros y fajones son de sección rectangular con columnas adosadas, lo que le otorga un aspecto cruciforme. En los tramos más próximos a la capilla de los pies, se abren las dos únicas capillas del templo. Mientras que en el lado de la epístola se trata de una capilla sin definir, en el lado izquierdo encontramos la capilla que actuaba como baptisterio, separada de la nave mediante una reja. El hecho de encontrar la capilla bautismal junto a los pies de la iglesia fue algo sumamente habitual, derivado de la tradición por la cual los no bautizados no podían entrar en las iglesias. Colocar una capilla junto al acceso principal suplía en gran parte la necesidad de erigir un baptisterio exento al edificio principal. En la cabecera de la iglesia, como hemos mencionado, se halla el altar mayor colocado sobre una grada con baranda, cuyas escaleras se adelantan respecto a esta con una forma ochavada. A la derecha del mismo, se hayan tanto la sacristía como la torre-campanario.

CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE ÚBEDA



Traza del convento de las Carmelitas de Úbeda, 1609.

Tinta sepia sobre papel verjurado.

350 x 420 mm.

Archivo de la Chancillería.

Inscrito al dorso: << Yo Ambrosio de Vico Maestro Mayor de la Santa Iglesia de Granada / y su Arzobispado trasladé esta planta de la capilla e iglesia de los Carmelitas descalzos / de la ciudad de Úbeda a pedimiento del Padre Fray Alonso de La Madre de Dios / prior del dicho convento, la qual está bien y fielmente sacada del original, / firmada de Luis Cantudo, Antonio del Jesús Padilla, Diego López Alcaraz y Juan Gutierrez Escribano, y e visto las condiciones que tienen los / dichos frailes […] conforme la dicha planta firmadas de Diego de Alcaraz / y Salvador de Quesada, las quales está buenas en todo para que por ella se / pueda hazer la dicha capilla >>.

Rubricado.

Descripción:

La presencia de dos plantas del convento de los Carmelitas en Úbeda trazadas por la mano de Ambrosio de Vico, responde a la presentación de pruebas técnicas en el pleito de 1609 sobre la construcción de la capilla real de dicho convento. Según parece, este convento fue fundado por el caballero veinticuatro Pedro Segura, quien dejó testamentado que, a su muerte, se cediera un parte de lo que él legaba a la construcción de dicha capilla. El problema sobrevino cuando los albaceas, en un primer momento, se negaron a ceder la parte correspondiente al querer realizar una capilla distinta al estilo propio de la orden del Carmelo, optando por una capilla circular, algo común en la Úbeda de la época. Finalmente fue esta traza la que se llevó a cabo, comenzándose según parece antes del término del pleito (Córdoba, 2000: 95-102).

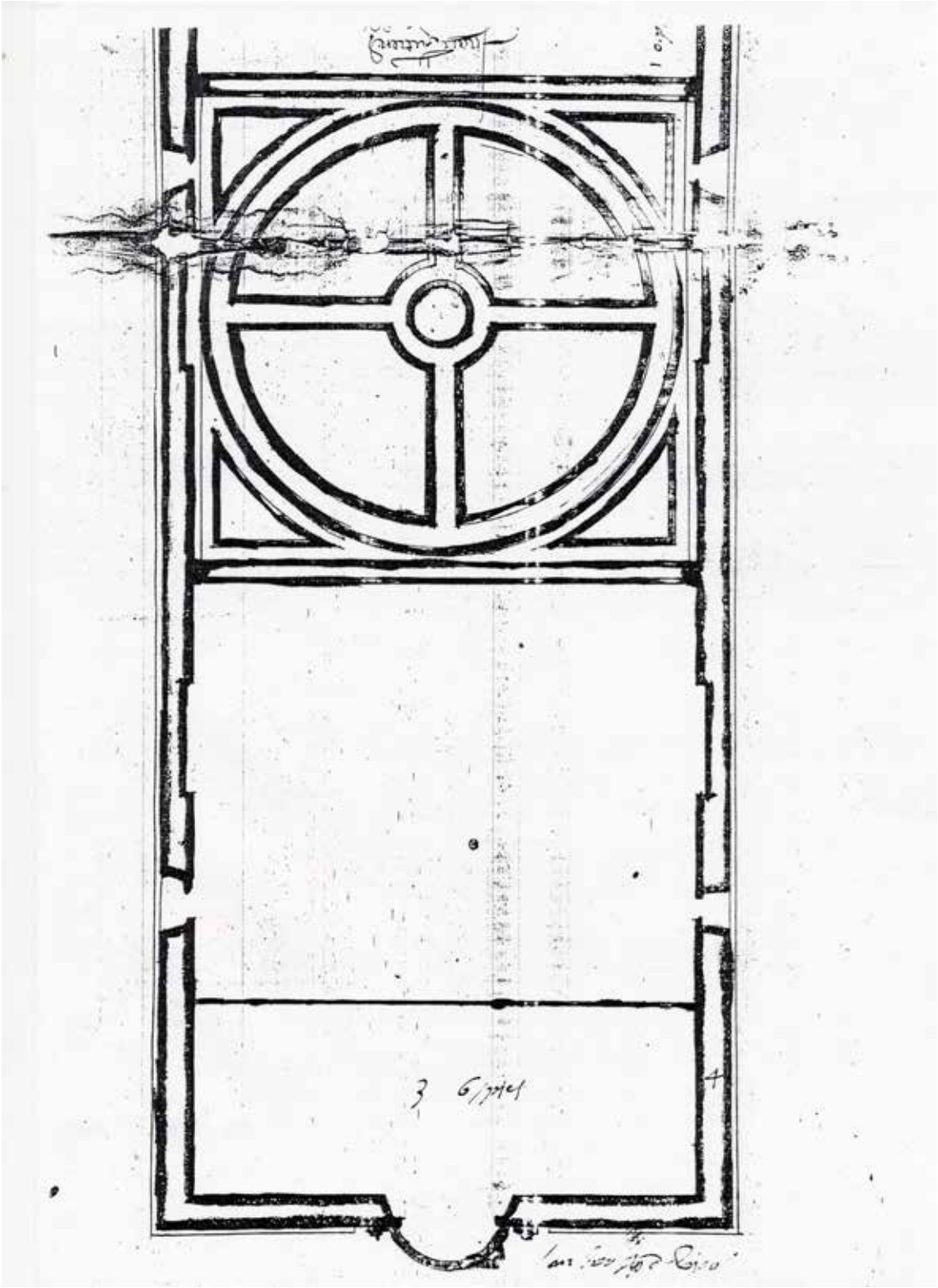
Evidentemente, ésta no es una traza original de Ambrosio de Vico, sino que es una copia

del proyecto que firma según aparece inscrito Luis Cantudo, Antonio del Jesús Padilla, Diego López Alcaraz y Juan Gutierrez Escribano. Pese a ser una copia, estamos ante una planta para nada exenta de detalles y con una intención de exactitud propia de todos los proyecto de Ambrosio de Vico que, como se ha visto en Santa María de la Alhambra, no era la primera vez que realizaba este ejercicio de copia de trazas.

En esta traza se puede observar una iglesia de una sola nave, sin capillas laterales aunque con una serie hornacinas exteriores en el extremo junto al claustro. Corresponde a una planta en forma de cruz latina con un crucero muy desarrollado en el sentido longitudinal de la nave, hasta tal punto que se puede separar por una reja y machones un primer tramo que pasa a formar parte de la nave con las dos únicas capillas laterales que contienen sendos altares. Otros dos altares se sitúan en las esquinas superiores del crucero y el presbiterio se eleva sobre una grada.

Para la refutación a la construcción de esta planta se tuvo en cuenta el hecho de seguir unos principios de sobriedad bastante más destacados que la que tenían previstos los albaceas de Pedro Segura, al adaptarse más este principio al pensamiento carmelita, siguiendo el principio vitruviano que ya defendió Santa Teresa dentro de la orden carmelita (Blasco, 2004: 143-156).

Fig. 13. *Convento de las Carmelitas de Úbeda*. Fuente: Mapio.net



Traza del convento de las Carmelitas de Úbeda, 1609.

Tinta sepia sobre papel verjurado.

250 x 420 mm.

Archivo de la Chancillería.

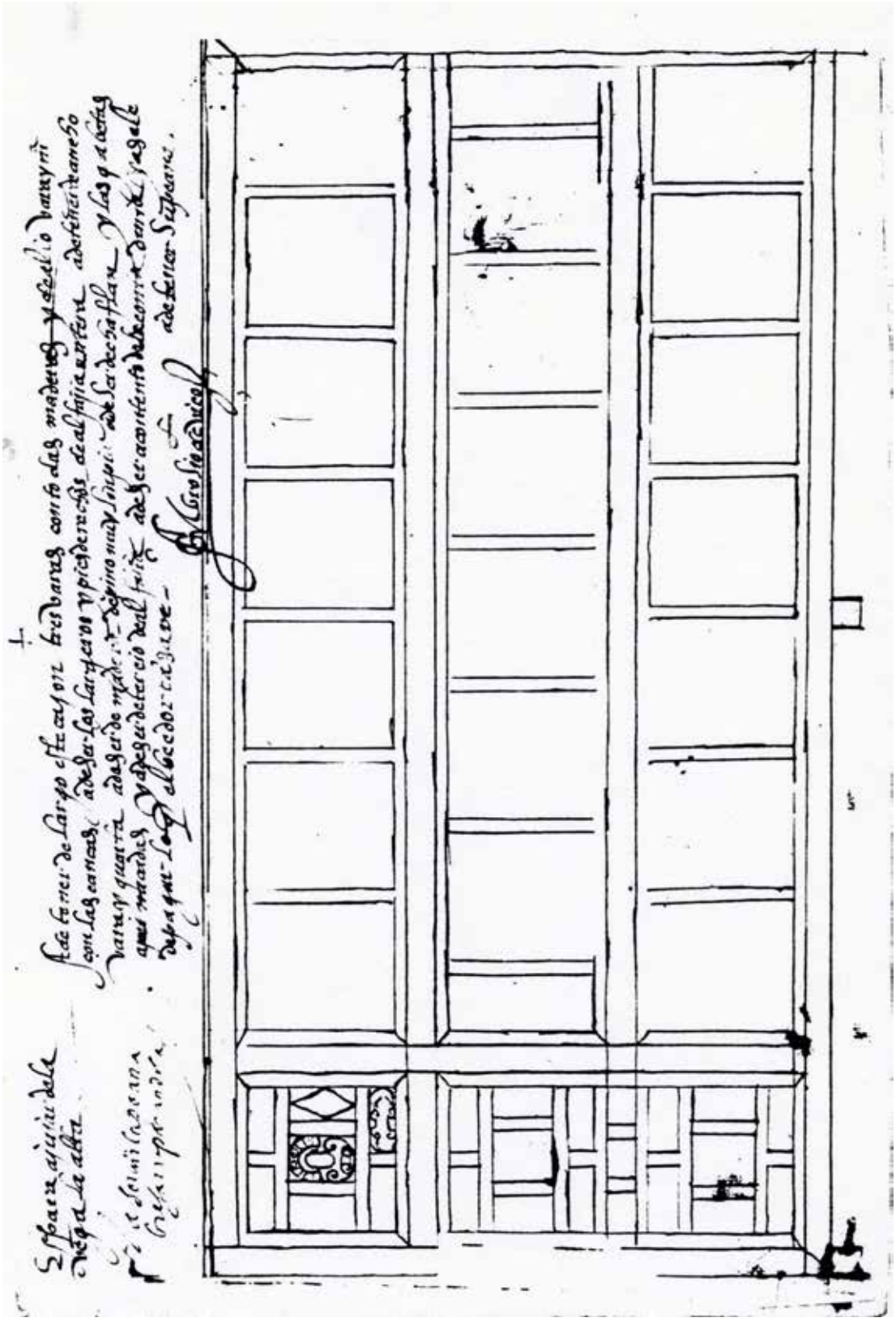
Inscrito al dorso: << Planta de la capilla mayor / de el Combento de Carmelitas / descalzos >>.

Descripción:

Esta traza es la segunda de las presentadas para el pleito de 1609 sobre la capilla mayor del convento de las Carmelitas Descalzas en Úbeda. Como se puede observar a simple vista, la planta no corresponde con la tipología circular descrita en los documentos del pleito, sino que se trata de una planta rectangular en la que se ha querido destacar una enorme cúpula sobre el altar mayor, lo que sin duda hubiera sido responsable del encarecimiento del proyecto.

Lo tosco del dibujo nos lleva a pensar que la participación de Ambrosio de Vico fue meramente testimonial, encargándose tan solo de los primeros trazos y luego siendo simplemente abocetada al estar la otra planta ya erigiéndose. A la poca participación de Vico en este dibujo se suma el hecho de que la caligrafía que aparece en el dorso no corresponde a la casi tipografía de imprenta a la que estamos acostumbrados en cualquier inscripción de Vico. (Córdoba, 2000: 102-105).

IGLESIA DE OGÍJAR ALTO



Traza de una cajonera para ornamentos para la iglesia de Ogíjar Alto, 1609.

Tinta sobre papel verjurado.

Archivo de la Curia de Granada.

Inscrito: << A de tener de largo este cajón tres varas con todas maderas y de alto vara y media / con las caneas. A de ser los largueros y pies derechos de alfajía cantera. A de tener de ancho / vara y quarta. A de ser de madera de pino muy longevo. A de ser de chaflán y las gavetas / aquí marcadas. Y a de ser de tercio de alfajía. A de ser a contento de la contaduría y hágale / de pago lo que el veedor tasase. >>

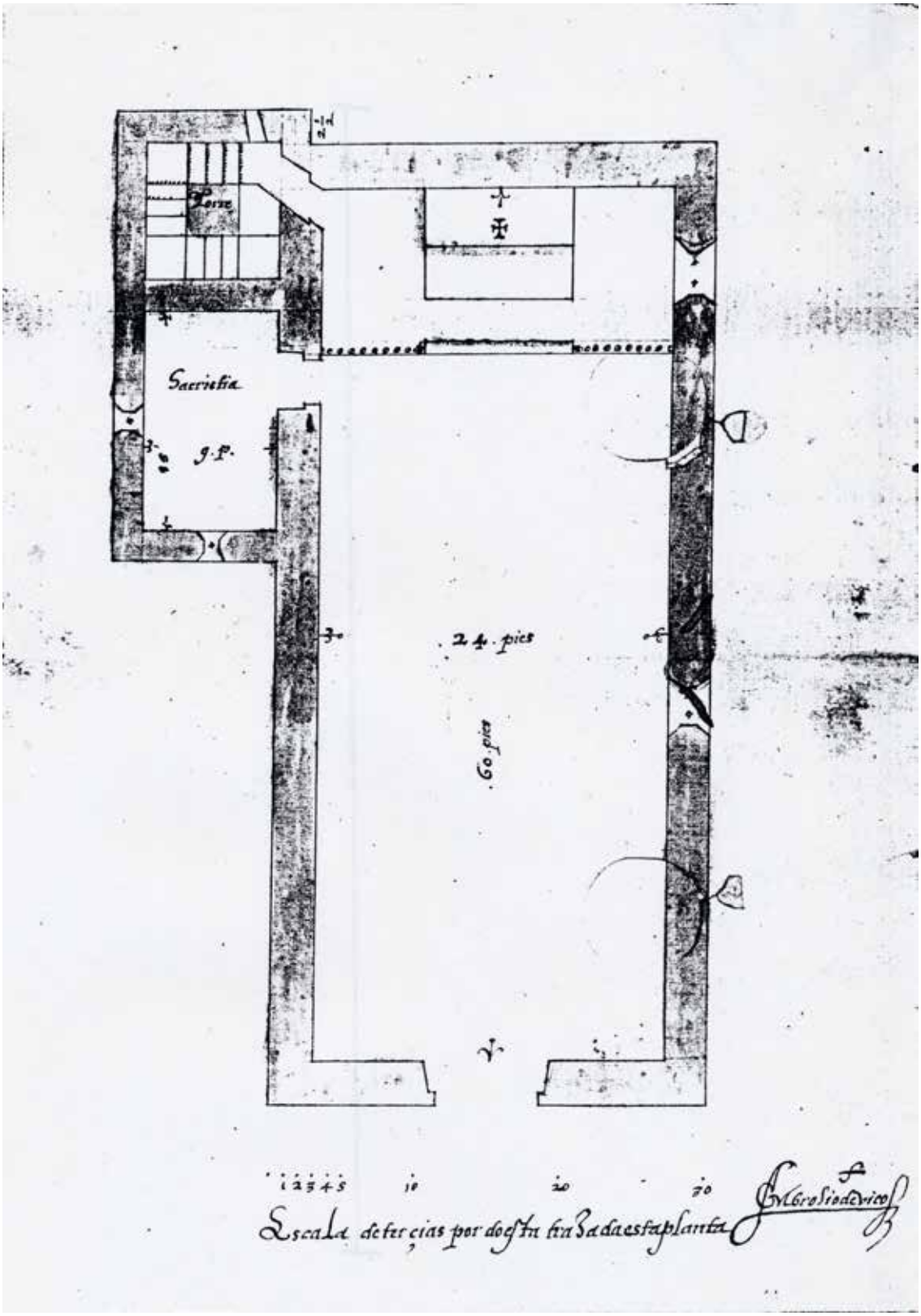
Asimismo aparece el nombre de la iglesia para el que está destinado.

Descripción:

El papel de Vico en la archidiócesis granadina no sólo se ciñe a la proyección y rehabilitación de elementos arquitectónicos, sino que también encontramos puntualmente elementos de carácter funcional-decorativo como es el caso de esta cajonera proyectada para la iglesia de Ogíjar Alto. Se trata de un mueble de dos metros y medio de largo y algo menos de un metro y medio de alto, destinado probablemente para la sacristía de la iglesia.

Su composición es de numerosos cajones de tamaño reducido y lo que parece una ornamentada cerradura en el extremo superior izquierdo del frente. Vico indica que el material ha de ser “madera de pino muy longevo”. Con todo esto, nos damos cuenta de la sutileza de Vico al planear este tipo de elementos, con una gran sutileza y delicadeza tanto en el planteamiento teórico como en la plasmación gráfica del mismo.

IGLESIA DE CÓNCHAR



Traza de la iglesia de Cónchar, 1610.

Tinta sobre papel verjurado.

Archivo de la Curia de Granada.

Inscrita la escala de tercias, así como la leyenda de la disposición del proyecto.

Rubricado.

Descripción:

La iglesia de Cónchar fue erigida entre 1610 y 1614 con traza de Ambrosio de Vico y con maestría del albañil Antonio Bermúdez y el carpintero Alonso López Zamudio. (Gómez-Moreno, 1996: 31-32). Su planta es de carácter sumamente sobrio, con una sola nave sin capillas y sin crucero que culmina en una cabecera en la que se eleva una grada con una baranda en su parte frontal sobre la que está situada en altar mayor. Este uso de grada con baranda es algo bastante común en la obra de Vico, como hemos podido ver hasta ahora. En la parte izquierda de la traza aparecen los dos únicos volúmenes que sobresalen de la nave principal, la sacristía y la torre, ambas de dimensiones contenidas acorde a la magnitud del proyecto.

Vico nos muestra en este proyecto sus soluciones para encargos modestos, más allá de grandes obras, y que encajan con la tipología mudéjar. No obstante, pese a lo sobrio de la traza, el arquitecto da muestra de su buen gusto introduciendo exteriormente ciertos elementos que son ya bastante recurrentes en su obra, como son las pirámides de piedra que ya veíamos en Santa María de la Alhambra.

PALACIO ARZOBISPAL DE GRANADA

Traza de un balcón para el Palacio Arzobispal, 1611.

Tinta y aguada sobre papel verjurado.

Original perdido, reproducción de Miguel López.

Inscrito: << Con orden de la contaduría vi y tasé dos celosías para dos balcones / de los que caen a la plaza, las cuales celosías y con Miguel Cano a su costa po- / niendo la madera y hoja de lata y goznes y tachuelas de manera que / valen las dichas celosías seiscientos y sesenta y siete reales y más / y con los pies de dos bufetes digo que ya dos bufetes puso la madera / de los pies y pagó el pavonado y dorado del herraje que valen veinte / y dos ducados que junto con seiscientos y sesenta y siete de las celosías / suman novecientos y nueve reales. Esto es a mi leal saber fecha en once de octubre de 1611. >>

Rubricado.

Descripción:

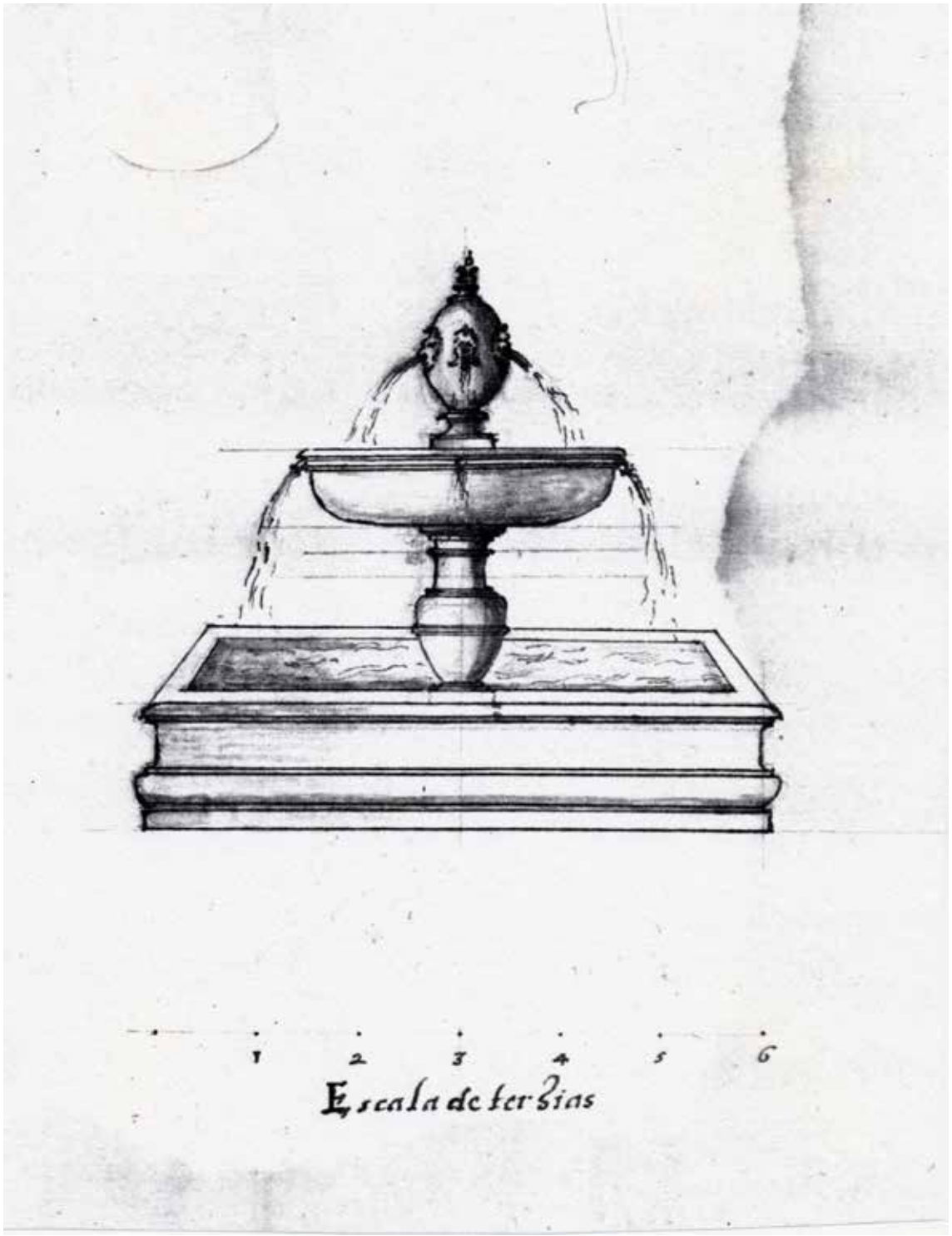
A lo largo del siglo XVI, no había existido un Palacio Arzobispal como tal, sino que se habían utilizado distintas casas para este fin. No obstante, con el nombramiento del arzobispo Pedro González de Mendoza esta tendencia cambia, ya que entiende que un Palacio Arzobispal debe ser símbolo de poder eclesiástico en la diócesis. Para ello, encarga a Ambrosio de Vico la articulación de los distintos espacios que conformaban las casas con anterioridad a través de un patio central (López, 1986: 68).

Además de esta nueva articulación del edificio, también era necesario adecentar aquellos espacios que articulaban el espacio público y privado del palacio. Dentro de esto, algo muy importante era una creación de una tribuna en el muro colindante a la plaza Bib Rambla. Esta plaza hacía las veces de plaza mayor de la ciudad granadina y, como tal, debía tener representación de los poderes de la ciudad. Diego de Siloé diseñó en 1556 la conocida como Casa de los miradores, por parte del Ayuntamiento, que creaba una sede simbólica del poder inmediato terrenal de la ciudad, al tener varios balcones desde los que poder exponerse públicamente los ediles (Barrios, 2017: 1-18). El caso del Palacio

Arzobispal era bastante más simple, ya que bastaba con abrir un balcón hacia la propia plaza. La labor, como veedor de las obras eclesiásticas de la diócesis, de comprobar el buen hacer de las obras recae también en Ambrosio de Vico, quien, como deja constancia por escrito, contó con el carpintero y ensamblador de retablos Miguel Cano, padre del considerado como uno de los mejores artistas españoles de todo el barroco, Alonso Cano. A Miguel Cano corresponde también otro trabajo anterior de carpintería que menciona en la inscripción de la traza, indicando Vico que se le pague lo tasado por él.

La estructura del balcón debía de ser de madera, recubierto de "hojas de lata", cuya baranda no puede sino recordarnos a la proyectada por Vico para Santa María de la Alhambra y la iglesia de Albolote, coincidiendo en ambas las formas abalaustradas de cada uno de los barrotes y, en la segunda de ellas, incluso los remates en forma de bolas macizas.

Fig. 14. *Palacio arzobispal desde Bib Rambla*. Buendiatours.com


1 2 3 4 5 6
Escala de terzias

Traza de una fuente para el Palacio Arzobispal, 1616.

Tinta y aguada sobre papel verjurado.

Archivo de la Curia de Granada.

Inscrita la escala de tercias.

Descripción:

Tal y como se ha descrito anteriormente, Ambrosio de Vico fue el encargado de dar unidad a las conocidas como Casas Arzobispales que constituían residencia de la cabeza de la Iglesia granadina. Como parte de este proyecto, en 1616 realiza este alzado para la fuente que estaba destinada a ser ubicada en el patio central. Según reflejó el propio Vico, estaba pensada para ser realizada con jaspe proveniente de Priego de Córdoba aunque, finalmente y debido a las numerosas reformas posteriores, no ha llegado hasta nuestros días (Gómez-Moreno, 1992: 103-106).

Formalmente y, aunque con diferencias técnicas y estéticas, nos recuerda a la fuente ubicada en la Plaza del Potro de Córdoba, también con una taza sobreelevada y, sobre ella, un volumen oval del que brotan los surtidores que vierten el agua hacia el resto del conjunto. Esta fuente se construyó en 1577 (Ramírez, 2017: 518) y podría tratarse de un modelo que pudo conocer Ambrosio de Vico y utilizar a modo de inspiración para trazar la que fue pieza central del patio del Palacio Arzobispal de Granada.

IGLESIA DE LA ZUBIA

Alzado y planta del retablo de la iglesia de La Zubia, 1614.

Tinta sepia y aguada sobre papel verjurado.

240 x 350 mm y 135 x 210 mm.

Archivo de la Capilla Real.

Inscrita la escala de tercias.

Rubricado.

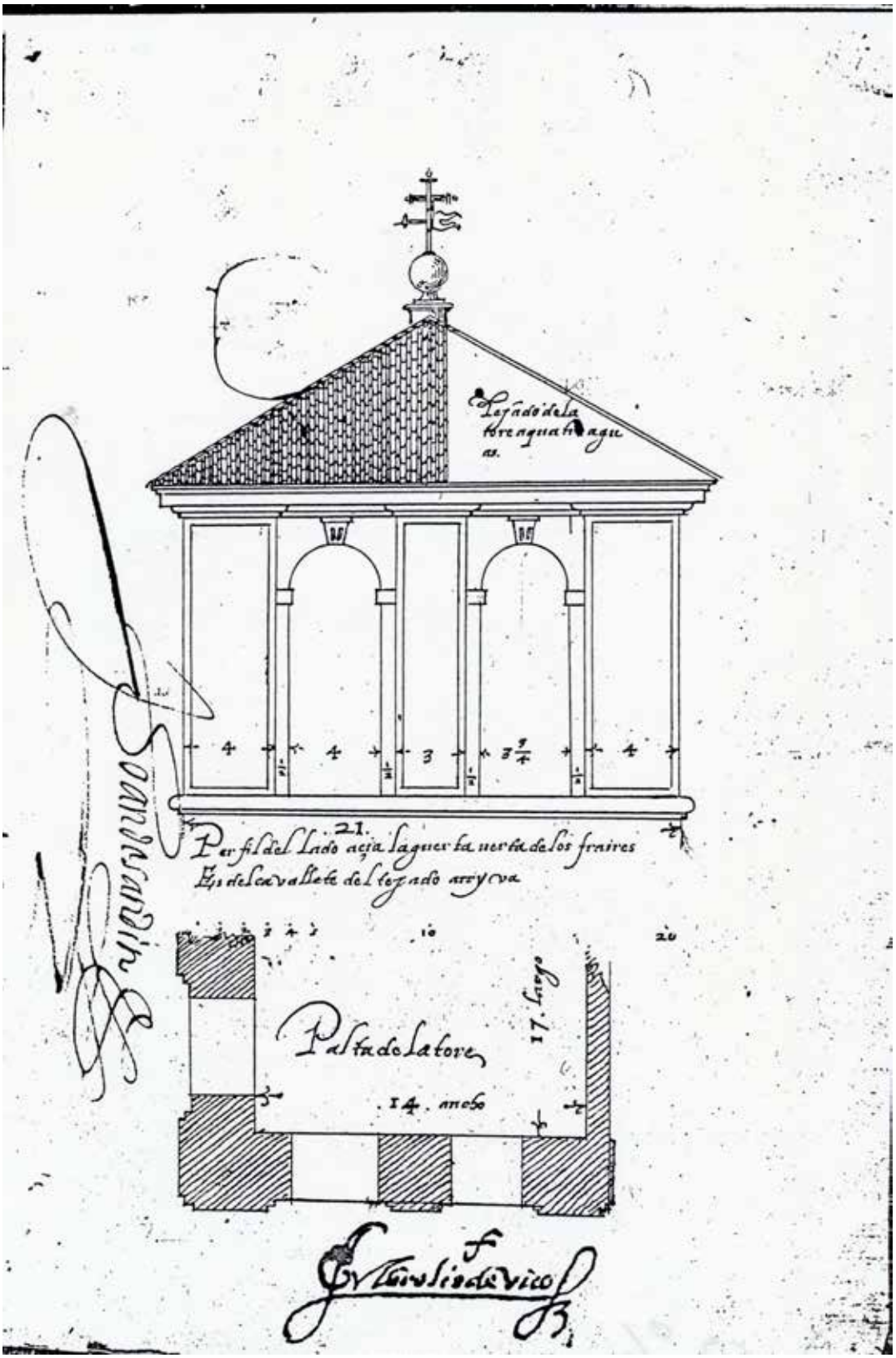
Descripción:

En esta ocasión, Ambrosio de Vico, vuelve a hacer un uso excelente de la aguada, fingiendo un foco de luz desde la parte izquierda para poder hacer un uso excelente de las sombras para otorgar volumen a la obra gráfica. Además, Vico acompaña el alzado con una planta del retablo bastante esquemática que ayuda a la visualización e interpretación del retablo.

Pese a contar con un solo cuerpo, Ambrosio de Vico ofrece una traza llena de dinamismo para la iglesia de La Zubia. Este retablo se levanta sobre unas ménsulas dobles que sostienen un banco que avanza en los laterales para acentuar la volumetría, abriendo un sagrario en el centro del mismo. El único cuerpo del retablo está enmarcado por dos columnas pareadas de orden corintio que circunscriben en su centro un arco de medio punto destinado a acoger un lienzo. El friso es liso, sin decoración, aunque mantiene el juego de volúmenes que se ha descrito en el banco.

El ático está formado por un frontón circular partido que desarrollan una pequeña voluta en los extremos que tienden a la parte central del mismo. En cada una de las mitades del frontón aparece un tondo con el escudo del arzobispo Pedro González de Mendoza, reservando el espacio central para mostrar un tondo con el escudo real en una posición más que privilegiada.

IGLESIA ANTIGUA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS



Traza de la torre de la antigua iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, 1615.

Tinta sobre papel verjurado.

Original perdido.

Inscrito: << Perfil del lado hacia la huerta de los fraires. / Es del cavallete del tejado arryva >>.

Además, inscrita la escala de tercias, así como la leyenda de la disposición del proyecto.

Rubricado.

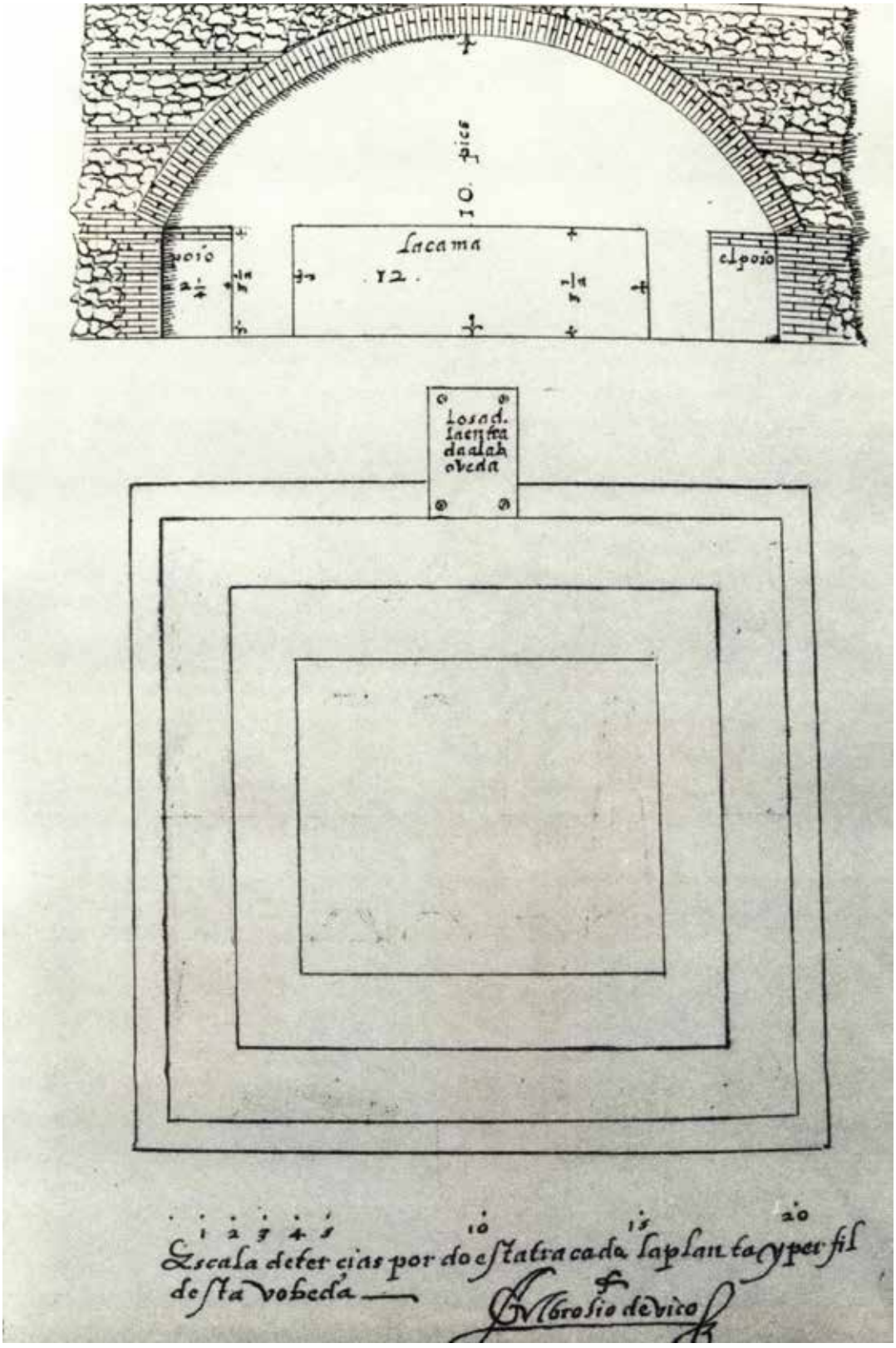
Descripción:

En 1603, el arzobispo Pedro de Castro mando levantar la que fue en primer momento ermita de las Angustias, convertida ya en parroquia en 1610. Este pequeño templo carecía de campanario, por lo que le fue encargado a Ambrosio de Vico en 1615 la traza de una torre que con la mencionada función, siendo construida por el albañil Juan de Torres y desaparecida con la reforma del siglo XVII (Gómez-Moreno, 1992: 96).

Su diseño sigue varios de los rasgos comunes en todas las torres de Vico, ya que su único tramo, que actúa como cuerpo de campanas, está configurado a partir de un doble vano de arcos de medio punto enmarcados por pilastras. Sobre él, e indicado claramente por el propio arquitecto, una techumbre a cuatro aguas rematada por una cruz-veleta similar a la que se proyectó en Santa María de la Alhambra y se construyó en la iglesia de Almuñécar.

En su proyección parcial en planta, llama la atención que solo aparecen reflejados los vanos que, sin duda, deberían ser simétricos en todas sus caras, tan solo en el lienzo izquierdo en inferior, habiendo reflejado el derecho mucho más delgado y sin aberturas, algo que no se refleja en el alzado superior.

IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO EN GRANADA



Traza para la cripta de la iglesia de San Jerónimo, 1622.

Tinta y aguada sobre papel verjurado.

216 x 313.

Inscrita la escala de tercias y leyenda de la disposición del proyecto.

Rubricado.

Descripción:

Este dibujo de arquitectura muestra un alzado y una planta de la cripta del Gran Capitán en el monasterio de San Jerónimo en Granada. Como parte del proyecto llevado a cabo para la cabecera de este templo por parte de Dña. María Manrique, esposa del Gran Capitán, estaba planeada la erección de una cripta que albergara tanto sus restos como los de su marido. El relevo de este proyecto lo tomó el que fuera en ese momento duque de Sessa, Luis Fernández de Córdoba y Cardona, quien tuvo la intención de reproducir el Panteón Real del Escorial, algo que encargo a Gaspar de Bilbao. Éste vio desde un primer momento la imposibilidad de la empresa, debido a la humedad del terreno. Por ello, trasladó el proyecto a Ambrosio de Vico, quien era considerado por su experiencia uno de los arquitectos granadinos más importantes (Bustamante, 1995: 16-17). Para resolver el problema, Vico optó por una cripta mucho más sencilla, al estilo de la realizada en la Capilla Real, con una bóveda de cañón rebajada aunque usando ladrillo en lugar de sillares de cantería.

Se trata del dibujo más postrero que conservamos de Ambrosio de Vico, ya que falleció apenas un año después, sin embargo, aún en su avanzada edad, nos deja muestras de su dominio de los espacios y de su gran precisión tanto en planta como en alzado, presentando este dibujo que nos permite hacernos una idea de cómo fue exactamente el proyecto de la cripta en la iglesia del monasterio de los Jerónimos en Granada.

La distancia temporal documenta la pervivencia en el tiempo del espíritu de la fundadora

de la capilla, doña María de Manrique, y las dificultades en el ejercicio de un mecenazgo tan ambicioso, toda vez que cuando Vico firma esta traza hacía ya más de un siglo que había fallecido el Gran Capitán y casi la centuria desde que se iniciaran las obras de la capilla mayor-panteón.

DIBUJOS PARA GRABADOS

Aunque estrictamente los dibujos que Ambrosio de Vico realizó para su reproducción mediante grabado no son dibujos de arquitectura, no se puede sino mencionarlos por su enorme importancia dentro de la obra del arquitecto granadino, tanto por su variedad, como por su importancia y difusión.

El nombre de Ambrosio de Vico en esta disciplina está indisolublemente unido a dos figuras que, por otro lado, contaron con una gran importancia dentro de sus ámbitos. El primero de ellos es el ya mencionado anteriormente Justino Antolínez. Nacido en Valladolid, llegó a la ciudad de Granada en torno a 1590 de la mano del recién nombrado arzobispo Pedro de Castro. Allí, entre otros cargos, ocupó dos que lo relacionaron estrechamente con Ambrosio de Vico. El primero de ellos ya se ha mencionado, como responsable de la contaduría de la archidiócesis era la segunda parte activa de la dupla que formaba con Vico en su papel de veedor.

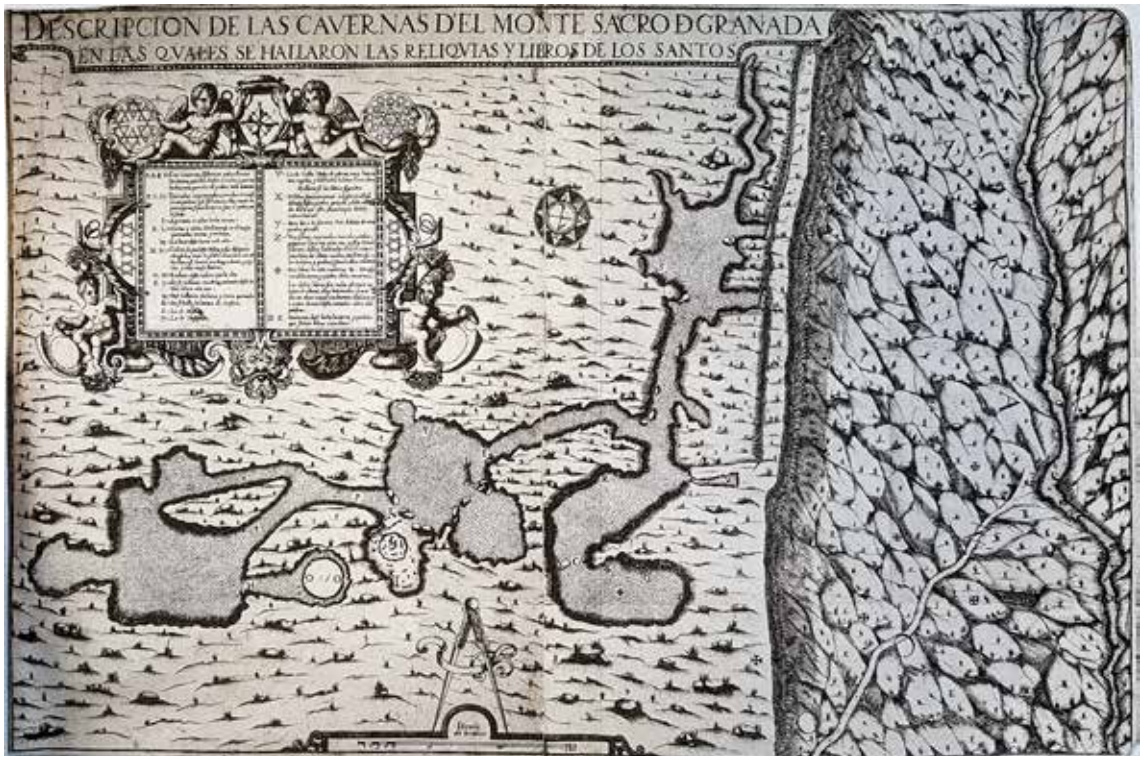


Fig. 15. *Descripción de las cavernas del Monte Sacro de Granada*

Por otro lado, y razón por la que se menciona en este apartado, fue nombrado primer abad del Sacromonte en 1610 (Valverde, 2019: 321-348), donde conoció a Ambrosio de Vico que ya por la época estaba dejando constancia de forma escrita y gráfica de todo aquello que se encontraba en las excavaciones del antiguo monte Valparaíso, ya conocido como Sacro Monte. Fue en este momento cuando, conociendo la gran labor de Ambrosio de Vico, le encargó la labor de realizar unos dibujos que sirvieran para ilustrar su libro *Historia Eclesiástica de Granada* (1611), cuya factura fue encargada por el arzobispo Pedro de Castro y que, desafortunadamente, no llegó a publicarse hasta varios siglos después. Paralelamente a la realización de estos dibujos, era necesaria la intervención de un grabador que otorgara el carácter múltiple a estas obras gráficas. En un primer momento, se recurrió a la figura del platero Alberto Fernández, aunque pronto se sustituyó por la segunda gran figura vinculada al nombre de Ambrosio de Vico, Fracisco Heylan (Gómez-Moreno, 1992: 144-145).

Heylan fue un grabador de origen flamenco al que encontramos desde 1611 en la ciudad nazarí, donde perfeccionó su técnica de grabado al buril, sobre todo gracias a la enorme cantidad de estampas encargadas por Justino Antolínez en su *Historia Eclesiástica de Granada* (Valverde, 2019: 343-345).

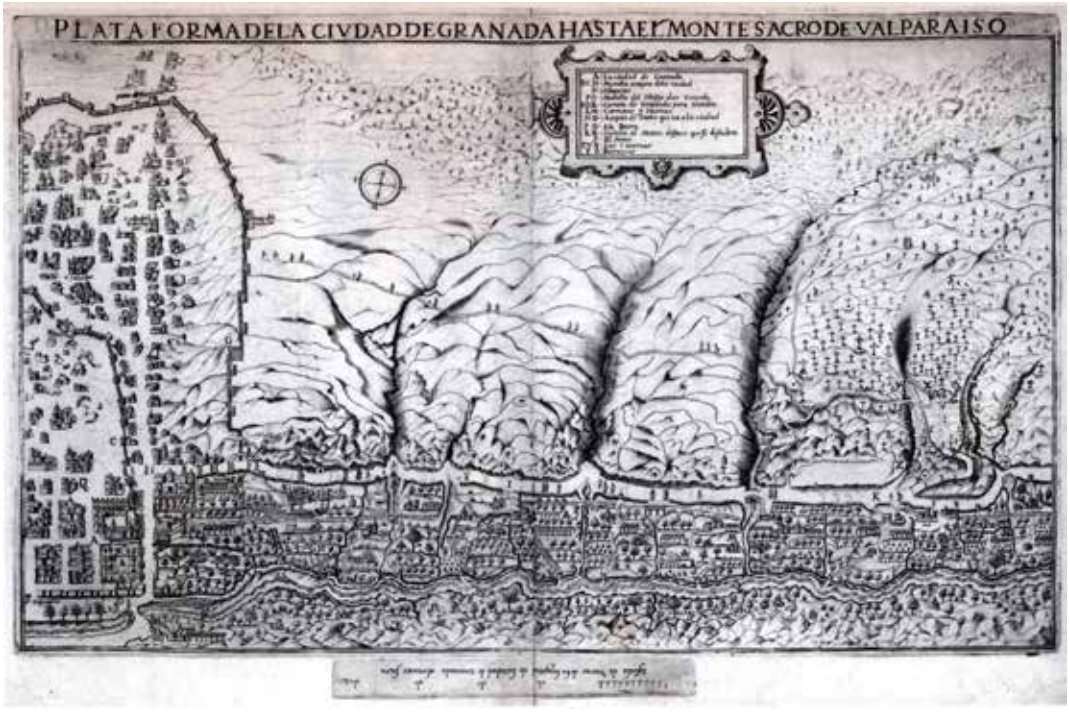


Fig. 16. *Plataforma de la ciudad de Granada hasta el Monte Valparaíso*

Una gran parte de los dibujos para grabados de Vico son vistas de pájaro, planos de la ciudad de Granada y detalles de la misma, reservando por supuesto un espacio para lo encontrado en el monte del Valparaíso, como *Descripción de las cavernas del Monte Sacro de Granada* (Fig. 15), *Plataforma de la ciudad de Granada hasta el monte Valparaíso* (Fig. 16) y *Piedras que contenían los Libros Plúmbeos* (Fig. 17). En las dos primeras, Ambrosio de Vico ensaya unas vistas generales de paisaje, de forma un tanto tosca si las comparamos con obras posteriores pero de un interés más que notable al ser prácticamente contemporáneas de todos los descubrimientos que se estaban realizando en el Sacromonte. En la última de ellas, Ambrosio de Vico demuestra su dominio de los detalles en lo que a materiales se refiere, trazando secciones de las piedras en las que se encontraron los Libros Plúmbeos con un dominio minucioso de luces y sombras.

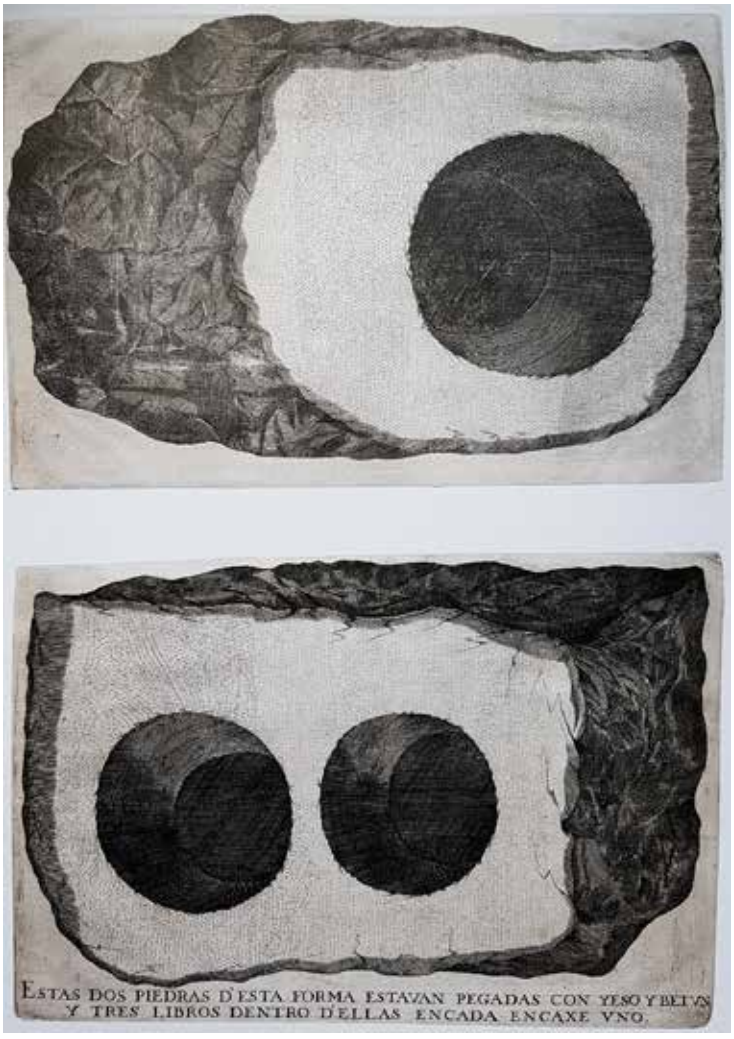


Fig. 17. *Piedras que contenían los Libros Plúmbeos*

Sin embargo, el dibujo para grabar más conocido de Ambrosio de Vico llegando a ser, incluso, una de las obras más icónica del arquitecto granadino es la *Plataforma de la ciudad de Granada* (Fig. 18). Fue el primer grabado de Heylan a partir de un dibujo de Ambrosio de Vico, por lo que el cambio de mano ejecutora sobre el bronce pudo influir en el salto de calidad dentro de su obra. Dentro de la detallada traza del urbanismo, ocupa un lugar destacado en la parte superior derecha una leyenda con un gran número de hitos de la ciudad de Granada, que se suman a las que ya están insertadas sobre plano (Moreno, 1976: 96-97). Utiliza una vista prácticamente cenital que nos permite, no obstante, distinguir el escarpado relieve de la ciudad. No solo se trata de una obra artística más que destacable, sino que es un documento histórico sumamente importante que nos permite conocer con exactitud el urbanismo de la ciudad de Granada de la época.

Fig. 18. *Plataforma de la ciudad de Granada*

CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas, uno de los adjetivos que podemos utilizar para describir a Ambrosio de Vico es, sin duda, polivalente. Esto es algo que se puede observar con tan solo ojear superficialmente su obra gráfica, ya que entre ella encontramos desde plantas de iglesias hasta cajoneras, pasando por portadas, retablos y pilares. Esto es algo que no debería resultarnos extraño, más aún teniendo en cuenta su formación adquirida desde la experiencia y no tanto desde el aspecto teórico, teniendo que empezar desde trabajos más básicos dentro del ámbito arquitectónico.

Este hecho también esta relacionado con la minuciosidad de las descripciones que acompañan a sus trazas y planos. Sus palabras están llenas de la sabiduría que solo puede ser adquirida a través de la experiencia en primera persona. Su extrema minuciosidad y detallismo muestran el conocimiento de todas las dudas y requerimientos que pueden surgir a pie de obra, dejando por escrito todas las cuestiones que puedan ser necesarias en cualquier caso. Evidencia, a la par que su formación teórica y su capacidad como tracista, su carácter de arquitecto práctico. Es sin duda una figura que se tomó sumamente en serio su papel como maestro mayor y veedor de la archidiócesis, realizando su trabajo con un mimo que, incluso, aparece reflejado en su caligrafía, que puede ser considerada casi de imprenta.

Ciñéndonos a lo puramente artístico, Ambrosio de Vico es un artista que podemos calificar de práctico, ya que sus dibujos no están concebidos con un carácter estético definido, sino con la simple intención de servir como reflejo de lo que ha de realizarse en el mundo tangible. Él domina el dibujo arquitectónico de la misma manera que muchos grandes maestros de arquitectura del panorama. En aquellos momentos en los que considera que debe resaltar los detalles del elemento a representar hace un uso excelente de la línea, alcanzando unas tasas de preciosismo que, por otro lado, son fruto de este trabajo desempeñado en años anteriores a su llegada a la maestría mayor de la Catedral. Se puede comprobar esto muy bien, por ejemplo, en el despiece de sillares, mampostería y arcos de descarga que representa en el plano para la reparación de la nave lateral de la iglesia de Albuñuelas, algo que si hubiera conocido tan solo desde el ámbito teórico, le hubiera

impedido plasmarlo de forma tan sumamente fidedigna.

Más allá de esta faceta sumamente analítica de Vico, también se debe destacar otra más tendiente a lo artístico y efectista. Lo podemos ver en aquellos dibujos en los que hace uso de la aguada, gracias a la cual puede crear unos claroscuros que, de forma directa, desembocan en la representación de volumen y profundidad. Además de la enorme calidad que le aporta a esta serie de obras, debemos valorar también el hecho de que solo reserva este recurso para aquellas trazas que considera que no se van a ver desvirtuada por la técnica sino que, por el contrario, van a adquirir un mayor valor volumétrico que ayudará a comprender mejor las formas del elemento arquitectónico a realizar. Es por ello que lo reserva casi exclusivamente a los diseños de retablos, gracias al que se podía entender de forma muy fiel y sin haber comenzado su levantamiento cuál iba a ser el resultado final.

Se debe reivindicar el valor y la importancia tanto de su obra como de la propia figura que él encarnaba. Esto queda demostrado no solo por sus cargos de veedor y maestro mayor de la Catedral, sino por haber trabajado junto a figuras tan reseñables como el ya nombrado Justino Antolínez y Miguel Cano, el cual no sólo fue progenitor de uno de los artistas más importantes de la historia del arte española, sino que fue un magnífico ensamblador de retablos. Este valor no fue solo tenido en cuenta en el ámbito granadino, sino que como ya se ha expuesto, sus servicios fueron requeridos para pleitos como el de Úbeda e, incluso, su opinión fue tenida en cuenta en otras diócesis como la de Málaga. En un plano de la Catedral de la mencionada diócesis conservado en el Legado Temboury de la Biblioteca de Málaga, aparece la firma de Ambrosio de Vico dando el visto bueno a lo que habían expresado otros arquitectos, demostración fehaciente de que tanto su obra como su opinión era tenida en cuenta.

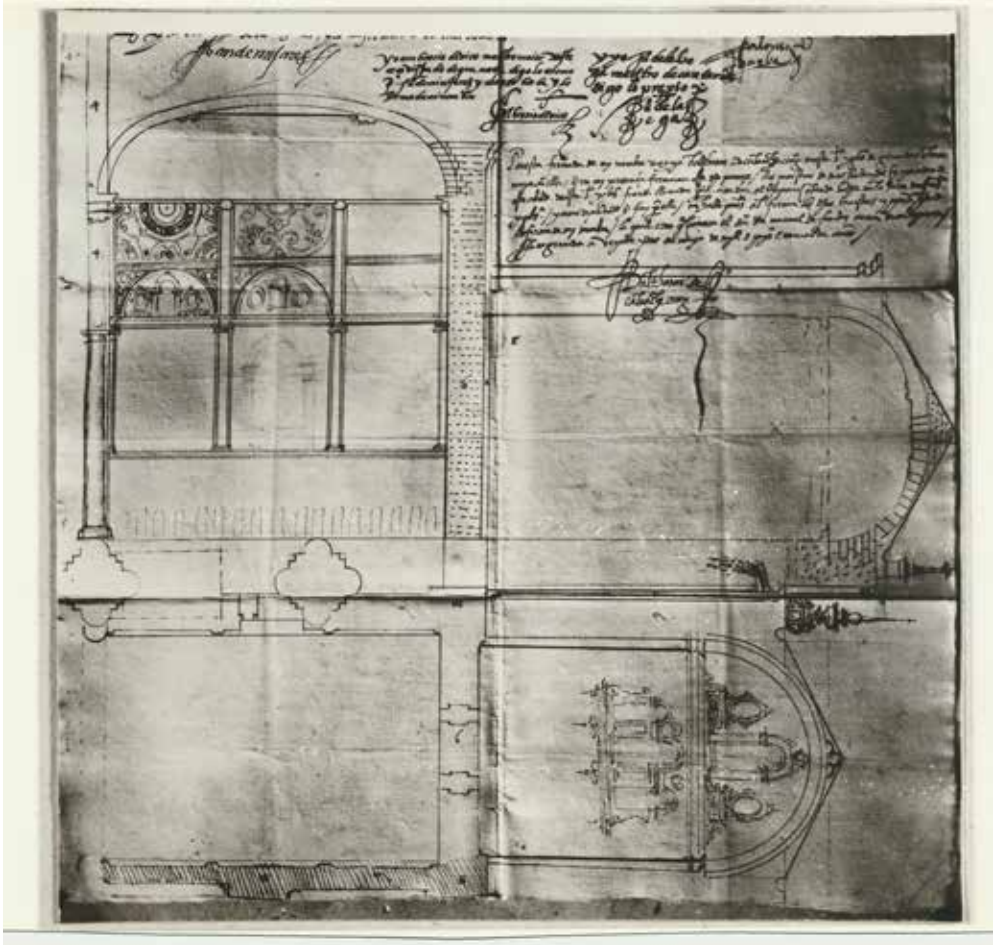


Fig. 19. *Detalle de la Catedral de Málaga con la firma de Vico*. Legado Temboury.

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- Antolínez, J. y Sotomayor, M (1996). Historia eclesiástica de Granada. Granada: Editorial Universidad de Granada.

- Barrios, J. M. (2017). La casa de los miradores de Diego de Siloe. Archivo español de arte, Tomo 90 Nº 357, 1-18.

- Blasco, B. (2004). Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana: las iglesias de San José y La Encarnación. Anales de historia del arte, 14: 143-156.

- Bustamante, A. (1995). El sepulcro del Gran Capitán. Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 62, 5-42.

- Calatrava Escobar, J. y Ruíz, M (1992). Los Planos de Granada 1500-1909: cartografía urbana e imagen de la ciudad. Granada: Diputación Provincial de Granada.

- Córdoba, M. (2000). Dos planos de Ambrosio de Vico en el pleito del Convento de San Miguel de Úbeda y los albaceas de Pedro de Segura. Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, 31, 95-107.

- Cruz, J. P. (1999). La transformación de un templo en fortaleza militar. La iglesia mayor de Motril. Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, 30, 49-65.

- Candia, M. (2009). Restauración de documentos en soporte papel del Archivo Nacional. Universidad de Chile. Disponible en: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/ar-candia_m/pdfAmont/ar-candia_m.pdf [Consultada el 23-05-2021].

- Cunha, I. et al. (2016). El trabajo de fin de grado y de máster: redacción, defensa y publicación. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

- Dialnet (2021). Buscar documentos. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/documentos [Consultada el 23-05-2021].

- Fuentes, J. L. et al. (2021). Cómo escribir un trabajo de fin de máster. Madrid: Síntesis.

- Gallego, F. J. (1985-1986). Documentos relativos a la Torre de la Catedral de Granada. Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, 17, 111-130.

- Gómez-Moreno, J. M. (1984). La iglesia de Almuñécar en la transición del Renacimiento al Barroco de la arquitectura granadina. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 16, 223-230.

- Gómez-Moreno, J. M. (1992). El arquitecto granadino Ambrosio de Vico. Granada: Editorial Universidad de Granada.

- Gómez-Moreno, J. M. (1996). Las iglesias del Valle de Lecrín. Estudio Arquitectónico I. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 27, 23-37.

- Gómez-Moreno, M. (1940). Juan de Herrera y Francisco de Mora en Santa María de la Alhambra. Archivo Español de Arte. Tomo 14 Nº 40, 5-18.

- León, M. A. (1994). Los mausoleos reales y la cripta. En J. M. Pita Andrade (coor.) El libro de la Capilla Real. (69-95). Granada: Ediciones Miguel Sánchez.

- López, M. (1986). La curia y el Palacio Arzobispal de Granada. Granada: Imprenta Ave María.

- López-Guadalupe, M. L. (2018). El Sacromonte de Granada. Camino, subida y santuario. En M. L. López-Guadalupe Muñoz et al. La abadía del Sacromonte. Vida y arte. (pp. 33-134). Granada: Fundación Caja Rural.

- Maldonado, I. (2014). La plataforma de Granada de Ambrosio de Vico. Revista de Hespérides, 16, 20-23.

- Maltese, C. (1980). Las técnicas artísticas. Madrid: Cátedra.

- Martín, J. J. (1944-1945). Unas obras en la torre de la Catedral de Granada. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 11, 207-212.

- Moreno, A. (1976). El grabado en Granada durante el siglo XVII. I La calcografía. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 26-28, 9-218.

- Moreno, A. et al. (1984). La plataforma de Ambrosio de Vico: cronología y gestación En Arquitectura Andalucía Oriental (2). (pp. 6-13). Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental.

- Muñoz, G. (2012). Estructura, metodología y escritura del trabajo de fin de máster. Madrid: Escolar y Mayo.

- Ramírez, J. A. (2014). Cómo escribir sobre arte y arquitectura: libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- Ramírez, T. (2017). Paseos por Córdoba. Córdoba: Red Municipal de Bibliotecas de Córdoba.

- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2021). Base de datos ACADEMIA. Disponible en: https://www.academiacolecciones.com [Consultada el 23-05-2021].

- Real Academia Española (2021). Diccionario de la lengua española, 23ª edición. Disponible en: https://dle.rae.es [Consultada el 20-05-2021].

- Rosa-Jiménez, C. et al. (2017). El entorno de la Iglesia-Fortaleza de Na Sa de la Encarnación de Motril (Granada). Modulación proyectual para su recuperación, puesta en valor y difusión. En A. B. González Avilés (ed.). Defensive architecture of the Mediterranean. XV to XVIII Centuries. (Vol. 6 pp. 39-46). Alicante: Editorial Publicacions Universitat d'Alacant.

- Valverde, J. M. (2019). El arte como legado. Patrocinio y mecenazgo en la abadía del Sacro Monte. Siglos XVII y XVIII. Universidad de Granada. Disponible en: https://digibug.ugr.es/handle/10481/55754 [Consultada el 30-05-2021].

- Villanueva, E. A. (2002). La fachada de la catedral de Granada: la torre de San Miguel. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 33, 75-92.

ANEXO 1: ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. José Manuel Gómez-Moreno. Portada de la iglesia de Albolote 19

Fig. 2. José Manuel Gómez-Moreno. Retablo mayor de la iglesia de Albolote..... 27

Fig. 3. Universidad de Almería. Torre de la Catedral de Granada 29

Fig. 4. Proyecto para la torre de la Catedral de Granada (1528)..... 33

Fig. 5. Rincones de Granada. Nave actual de la iglesia de San Cecilio 37

Fig. 6. Patronato de la Alhambra. Iglesia de Santa María de la Alhambra..... 43

Fig. 7. Retrato de Juan de Herrera (1791) 47

Fig. 8. Maravillas Ocultas de España. Retablo Santa María de la Alhambra..... 53

Fig. 9. Jesús Pérez Pacheco. Iglesia de Almuñecar 57

Fig. 10. COPE Motril. Iglesia de la Encarnación de Motril..... 65

Fig. 11. ESCOFRADE.ES. Cabecera de la iglesia de la Encarnación de Motril 69

Fig. 12. Costatropical.net. Detalle de la fortificación de la Encarnación 73

Fig. 13. Mapio.net. Convento de las Carmelitas de Úbeda 81

Fig. 14. Buendiatours.com. Palacio arzobispal desde Bib Rambla..... 91

Fig. 15. Descripción de las cavernas del Monte Sacro de Granada 101

Fig. 16. Plataforma de la ciudad de Granada hasta el Monte Valparaíso 102

Fig. 17. Piedras que contenían los Libros Plúmbeos..... 103

Fig. 18. Plataforma de la ciudad de Granada 104

Fig. 19. Detalle de la Catedral de Málaga con la firma de Vico..... 107