

EL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE GÁDOR: APROXIMACIÓN A SU HISTORIA ARQUITECTÓNICA

Javier Sánchez Real
Licenciado en Historia del Arte

RESUMEN: El artículo es un estudio de los diferentes edificios de culto que fueron edificados desde el siglo XVI hasta hoy en el lugar de Písnela (Berja, Almería). Desde la primitiva iglesia construída en el solar de la antigua mezquita hasta la vieja ermita de los siglos XVI y XVIII y su reconstrucción después del gran terremoto de 1804

Palabras clave: Alpujarras, Iglesias, Ermitas, Arquitectura religiosa, Arquitectura mudéjar, Arquitectura barroca, Arquitectura neogótica, Pintura mural, Escultura.

ABSTRACT: This article is a study of the different cult buildings that were edicated between the XVI siecle and today in the area of Písnela (Berja, Almeria). From the earlier church, built in the site of the last mosquee, until the old shrine of the XVII and XVIII siecles and its reconstruction after the great earthquake of 1804.

Key words: Alpujarras, Churches, Shrines, Religious architecture, Mudejar architecture, Baroque architecture, Neogotic architecture, Wall paint, Sculpture.

En la etapa bajo-medieval, la alquería de Písnela acoge una importante población de economía rural que cuenta con una mezquita. Los libros de habices (hacia 1530) señalan la existencia de un paraje en cultivo, muy cerca de donde hoy se sitúa el actual santuario, denominado «*queniçia*» (iglesia), que alude a una comunidad mozárabe. Los únicos restos constructivos que subsisten de esta alquería son los muros de la «alberca vieja», citada en el Repartimiento de 1575, que se conservan a espaldas del santuario¹.

Tras la conquista cristiana, en 1500 se llevó a cabo el bautismo masivo de la población mudéjar de

las Alpujarras, procediéndose, acto seguido, a la consagración de las mezquitas en templos cristianos. En 1501, se sancionó la erección parroquial de la diócesis granadina, cuya división territorial se adaptó a la administración civil. En la circunscripción de las Alpujarras, la iglesia se acopló al modelo de tahas, y es probable que la parroquia que encabezaba la taha ejerciera una especie de vicariato sobre el resto. En la taha de Berja se erigen las siguientes parroquias con sus respectivos lugares anejos: parroquia de Alcaudique, con los anejos de Benezí y Rigualte. Parroquia de Pago, que incluye Julbina, Capileira y Acolos. Finalmente, Adra, con los anejos de Salobra, Marbella, Ordía y Aguite-Acaguer².

¹ CARA BARRIONUEVO, Lorenzo (1997). *Historia de Berja. Desde la Prehistoria a la Edad Media*. Granada, Ayuntamiento de Berja, pp. 264-265.

² SUBERVIOLA MARTÍNEZ, Jesús (1985-1987). "La erección parroquial granatense de 1501 y el reformismo cisneriano". *Cuadernos de Estudios Medievales*, XIV-XV, pp. 124-125.

1. LA IGLESIA DE PISNELA

Si bien la iglesia de Písnela no consta en el documento de erección parroquial, sin embargo, en la visita que el bachiller Francisco de Ávila realiza a las Alpujarras en 1529, sí aparece entre las pertenecientes a la taha de Berja, junto a las del Zoco de Berja, Castala, Alcaudique y Benejé, además de Río Chico y Salobra que, con Adra la Vieja, eran anejos de la parroquia de Adra³. Esto no quiere decir que se hubiera construido una iglesia en Písnela, sino que la mezquita estaba adaptada como templo cristiano. En las Alpujarras se registra un mayor grado de pervivencia de mezquitas consagradas que en el resto de la diócesis. De hecho, hasta 1530 habían sido levantadas solamente siete iglesias (Ohanes, Laujar de Andarax, Dalías, Adra, Tímar, Pitres y Torviscón). En dicho año se estaban construyendo otras siete (incluida la de Berja), y se habían trazado o señalado los cimientos de otras, la mayoría en la actual Alpujarra almeriense. Entre estas últimas se cita las iglesias de Alcaudique y *Pizuela*⁴, de la que se dice: «Están sacadas las çanjas dos años a, no se ha hecho más».

La mayoría de estas iglesias eran muy reducidas y con una forma de simple cajón rectangular. En las de mayor tamaño, su estructura se hizo del tipo gótico-mudéjar levantino, con grandes arcos diafragmas, que descargaban techos de madera a doble vertiente (fig. 1). Todas estas iglesias, construidas en el primer tercio del siglo XVI, fueron trazadas o supervisadas por el maestro mayor Rodrigo Hernández, que recoge experiencias anteriores andaluzas y levantinas⁵.

La documentación referida a la primitiva iglesia de Písnela es escasa y muy escueta, lo que hace difícil conocer su aspecto. En 1533 se recoge el libramiento de 7.000 maravedíes a Miguel Martínez,



Fig. 1. Esquema de iglesias con arcos diafragmas. Fuente: HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (1989). *Arquitectura mudéjar granadina*. Granada, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, p. 77.

beneficiado de Berja, para la obra de las iglesias de Castala y Písnela. En 1538 hacía Rodrigo de Olmedo la obra de carpintería, para la que el herrero Pedro Leal suministró la clavazón. Algunos años más tarde, en 1543, el vicario de Berja, Cristóbal Caballero, pagó 13 ducados al carpintero Juan Montañés, en cuenta de la obra de carpintería. En 1546, se registra el pago de 16.375 maravedíes a Juan Asofrín, albañil, por la obra de albañilería, incluidos siete ducados, que se dieron a Gerónimo de Moya, por seis pilares que hizo. De nuevo, en 1548 se pagó a Juan Asofrín 3.444 maravedíes «de cierta obra que hizo para la yglesia de Písnela»⁶. El dato sobre la construcción de seis pilares plantea la posibilidad de que fuera una iglesia

³ Archivo de la Curia Eclesiástica de Granada (A.C.E.Gr.), Habices de las Alpujarras y Valle, Leg. s.c.

⁴ Aunque este topónimo se puede identificar con Picena, creemos que se refiere a Písnela, que en los libros de habices aparece como Písnela.

⁵ GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel (1989). «Las primeras iglesias construidas en las Alpujarras. Aportación documental». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XX, pp. 189-192.

⁶ A.C.E.Gr., Habices de las Alpujarras y Valle, Leg. s.c.

Sin pretender ser exhaustivos, a continuación ofrecemos algunos datos sobre la actividad profesional, en la comarca, de los constructores de la primitiva iglesia de Písnela.

El alarife Juan Asofrín, también recogido como Axofrín y Asufrín, hizo en 1543 la tasación, junto a Domingo de Calnite, de la obra de albañilería «del caracol y bóveda y suelos y escalera y enluzido y tabiques hatajos y puertas y ventanas y puente levadiza» de la torre-fuerte de Berja. En 1550, aparece haciendo la albañilería de la iglesia de Válor.

El carpintero Juan Montañés, hacía, en 1543, la carpintería de la iglesia de Picena.

Por último, al carpintero Rodrigo de Olmedo lo encontramos trabajando en diferentes iglesias de la comarca: Adra (1522), Berja y Ugijar (1538), Turón (1540-1542).

del tipo gótico-mudéjar, con tres arcos que descansarían sobre seis pilares⁷ (fig. 2).

A partir de 1548 encontramos un silencio documental, debido posiblemente a que Písnela se despobló antes de la rebelión de los moriscos de 1568. Las pocas alusiones que se hacen de la iglesia en el libro de Apeo y Repartimiento de 1575 no aportan ningún dato nuevo.

2. LA LLEGADA DE LOS ERMITAÑOS Y LA VIRGEN DE GÁDOR

En 1588, unos ermitaños fundan una ermita en el paraje de Písnela bajo la advocación de Nuestra Señora de Gádor. Para el padre Tapia Garrido, el motivo de la elección de Písnela está en su origen mozárabe⁸. Desde nuestro punto de vista, los ermitaños valorarían que Písnela estaba despoblada y tenía las ruinas de una iglesia que podían aprovechar.

Contamos con una breve descripción del aspecto que tendría la ermita en 1591, con motivo de la visita que el arzobispo don Pedro de Castro realizó a las iglesias de las Alpujarras: «En 28 de dicho (octubre) por la tarde sale su señoría a ver la hermita de Nuestra Señora de Gádor. Hay en ella tres ermitaños. La iglesia es muy pequeña, es un colgadiço no más. Tiene una casa raçonable, tienen su refetorio, campana, celdas, huerta, cavalleriça y otras muchas cosas y su señoría tiene raçon de ello»⁹.

Del texto anterior se deduce que no se había construido una ermita nueva en 1588, como hasta ahora se creía, sino que más bien se reutilizaría la vieja iglesia, o parte de ella, cubriéndola con un colgadizo. De hecho, en el documento de cesión al pueblo de Berja, los ermitaños dicen que «hizieron çierta obra», lo que difícilmente se puede interpretar como la construcción de una ermita nueva.

La profunda crisis social y económica que acrecentó la rebelión de los moriscos, impidió la reconstrucción inmediata de los templos, por lo que la

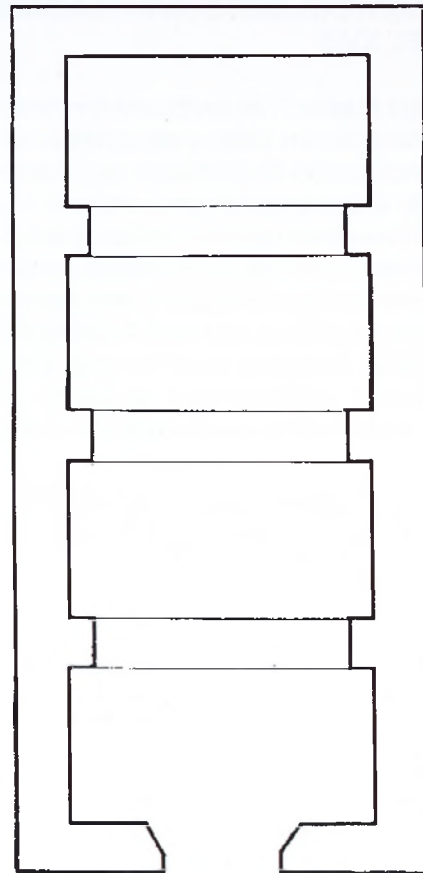


Fig. 2. Hipótesis de la planta de la iglesia de Písnela.

actuación más urgente del arzobispado granadino fue echar unos colgadizos o tejadillos en algunas partes de las iglesias para poder celebrar misa.

En 1592, los ermitaños Juan de Santa María y Domingo de San Juan donaron al pueblo de Berja la ermita con las imágenes y ornamentos, a cambio de una limosna que les permitiera entrar en religión. El nuevo patronato se desdobló entre la hermandad y el concejo de Berja, si bien, a finales de la centuria, el concejo se apropió de las competencias totales del santuario¹⁰.

⁷ De esas características era la primitiva iglesia de Almócita, de la que se dice en el informe de 1530: "a de llevar tres arcos, están los pilares alçados hasta el peso que an de mover los arcos". Vid. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Ob. cit.*, p. 192.

⁸ TAPIA GARRIDO, José Ángel (1989). *Historia de la Baja Alpujarra*. Almería, Ayuntamientos de Adra, Berja, Dalías, El Ejido, Vócar e Instituto de Estudios Almerienses, p. 382.

⁹ Agradecemos al profesor José Manuel GÓMEZ-MORENO CALERA el habernos facilitado la citada noticia.

¹⁰ SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano. "El control de lo divino: El patronato municipal en los santuarios de la Alpujarra almeriense". *Actas de las Primeras Jornadas de Religiosidad Popular* (Almería, 28, 29 y 30 de noviembre de 1996). Instituto de Estudios Almerienses (en prensa).

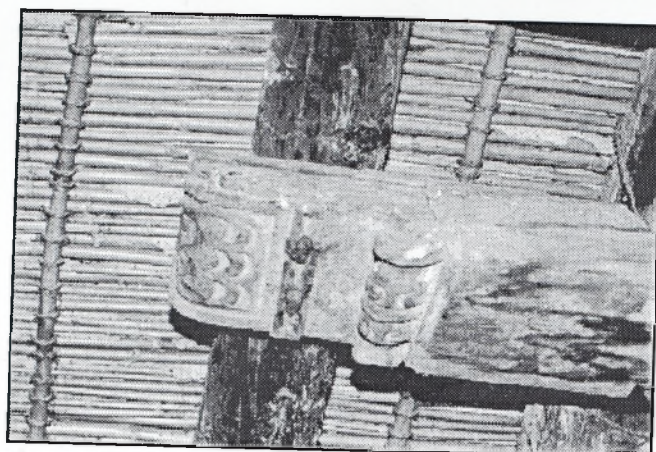
3. LA ERMITA DEL SIGLO XVII Y LA PRIMERA MITAD DEL XVIII

Según Madoz¹¹, el santuario fue destruido por un fuerte huracán en 1623, y se reedificó en 1642. A esta reconstrucción es probable que pertenecieran dos canes, ejecutados de una manera algo tosca, que se conservaban reutilizados en la cubierta (lám. 1). Los canes son de traza manierista de perfil invertido, decorados con un balaustre en la base y motivos de escamas de pez en su frente superior¹². Por sus características formales creemos que son del siglo XVII y parecen confirmar que la ermita anterior al terremoto de 1804 estaba cubierta con una armadura mudéjar.

Para conocer el aspecto de la ermita en esta época, contamos con otra fuente, el dibujo del Catastro del marqués de la Ensenada de Berja (fig. 3), fechado en 1751. De la esquemática representación de la ermita, podemos deducir que se trataba de una construcción de cajón rectangular, cubierta con una armadura de limas. De esta tipología encontramos numerosos ejemplos contemporáneos en la comarca (Guarros, Lucainena, Beninar, ermita de la Virgen de los Angeles de Fuente Victoria, etc). De igual modo, por motivos económicos, hasta bien entrado el siglo XVIII, muchas iglesias de los anejos de las parroquias no contaron con una torre, limitándose a tener una sencilla espadaña para la campana, tal y como se recoge en las representaciones de las ermitas de Písnela y Castala del dibujo del Catastro.

4. EL CAMARÍN

El camarín es una de las aportaciones más originales de la arquitectura barroca española. Producto de una religiosidad popular que llega a conceder vida propia a esculturas sagradas, equivale a la «vivienda» de la imagen «milagrosa». En el caso de las imágenes marianas, puede considerarse que representan las estancias privadas, dormitorio y tocador, de una reina o gran señora, aunque revestido el espacio de un carácter sacro. Es también, como acertadamente se recoge en la *Novena a María*



Lám. 1. Can de traza manierista reutilizado en la cubierta de la ermita. Foto: Javier Sánchez Real.

Santísima de Gádor, un «joyel preciosísimo» donde se guarda, como un tesoro oculto, la imagen de la Virgen¹³. Con la elevación del camarín y el limitado acceso que se concedía a su interior, se persigue crear una distancia no sólo física, sino también psicológica, de la imagen respecto de los fieles, otorgándole un valor trascendental.

4.1. Cronología del camarín

El auge económico del siglo XVIII va a permitir que, a mediados de la centuria, se construya el camarín de la Virgen de Gádor a instancias del concejo virgitano, que poseía el patronato de la ermita. En una de las cláusulas del testamento del alfarero Jacinto Muñoz, fechado el 21 de febrero de 1757, se recoge: «Item. Declaro que (para) la obra del camarín de Nuestra Señora de Gádor, patrona de esta villa, e hecho, de horden de cuenta de el señor Alcalde Mayor de este partido, diferentes porciones de ladrillo y teja, y ajustada la cuenta con el dicho señor, se me restan ciento treinta reales. Mando se cobren por mis herederos»¹⁴. No contamos con más datos sobre su construcción, aunque es seguro que la obra estaría terminada para 1759, cuando se colocó el retablo mayor de madera que enmarcaba el arco abierto al camarín.

¹¹ MADOZ, Pascual (1846). *Diccionario Geográfico-Estadístico Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Vol., IV, Madrid. Edición facsímil de la provincia de Almería, Ámbito y Editoriales Andaluzas Unidas, 1988, p. 124.

¹² LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (1987). *Tradicón y clasicismo en la Granada del XVI. Arquitectura civil y urbanismo*. Diputación Provincial de Granada, p. 109. Este tipo de canes es escaso en la arquitectura religiosa de la comarca, en la que se utilizan mayoritariamente a lo largo del siglo XVII canes de cartón y marienistas de perfil en S. Vid. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel (1989). *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada, Diputación Provincial y Universidad de Granada, pp. 70-71.

¹³ GONZÁLEZ LÓPEZ, Francisco (1928). Granada, Tipografía López-Guevara, p. 70.

¹⁴ Archivo Histórico Provincial de Almería (A.H.P.Al.), P. 712, escribanía Hoya Lupión, fols. 320 r-321 v.



Fig. 3. Dibujo del Catastro de Ensenada de Berja (1751). A.H.P.Al., E-50.

Contemporáneas del camarín y este retablo son las dos interesantes puertas de cuarterones y talla que se conservan a cada lado del retablo. La situada en el lado del evangelio da paso a la sacristía (lám. 2), mientras que la otra se abre a las escaleras del camarín. Esta última muestra una cruz y sobre ella el anagrama del Ave María, en clara alusión a la Virgen (lám. 3). Aunque no poseemos documentación que lo demuestre, resulta sugerente poner en relación la ejecución del retablo y las puertas con la desconocida producción del tallista y carpintero virgitano don Joseph Vidal, nacido hacia 1692 y activo a mediados del Setecientos, que contaría con un taller, ya que su hijo, Francisco Vidal, también era maestro de carpintería.

En cuanto a la autoría del camarín, a pesar de que tampoco existe documentación que lo confirme, creemos que puede atribuirse al maestro mayor de las obras de fábrica de las iglesias parroquiales del

arzobispado, Juan José Fernández Bravo, autor de la nueva iglesia de Berja¹⁵, construida a partir de 1763, y de la mayoría de las obras de ampliación y reconstrucción de las iglesias del entorno de Berja (Adra, Dalías¹⁶, Alcolea, Fondón). De su amplia producción en la comarca, nos interesa señalar dos obras por su clara relación con el camarín. Se trata del claustro que rodeaba el antiguo enterramiento del templo parroquial de Berja, construido entre 1765 y 1770, que presenta una decoración de molduras de estuco muy similar.

Existe también similitud con el camarín del Cristo de la Luz de la iglesia parroquial de Fondón, levantado a partir de 1760, con el que guarda relación respecto a la distribución de la planta, alzado y bóvedas. La decoración de molduras de estuco de las naves laterales de la iglesia es del mismo tipo.

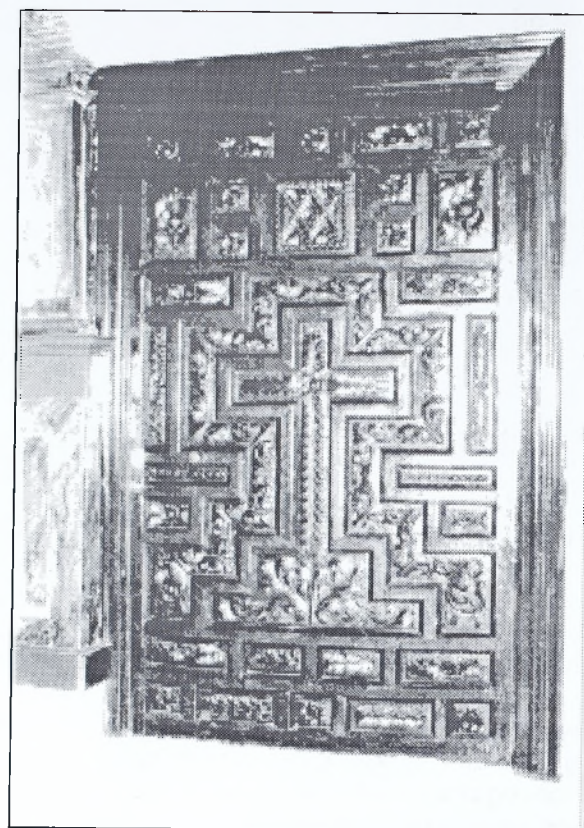
La obra del camarín, posiblemente, sería realizada por albañiles locales. Entre los activos a media-

¹⁵ GIL ALBARRACÍN, Antonio (1993). *El templo parroquial de Berja y D. Ventura Rodríguez*. Granada. G.B.G.

¹⁶ GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel (1989). "Sobre la ampliación de iglesias en Andalucía Oriental en los siglos XVIII y XIX: Los casos de Dalías y Abia". *Anales del Colegio Universitario de Almería*. Vol. VIII, pp. 197-216.



Lam. 2. Ermita de Nª Sª de Gádor. Puerta de cuarterones que da acceso a la sacristía. Foto: Vicente Ruiz Real.



Lam. 3. Ermita de Nª Sª de Gádor. Puerta de cuarterones que da acceso a las escaleras del camarín. Foto: Vicente Ruiz Real.

dos del siglo XVIII, destaca Matías Murillo, que en 1752 consta como «maestro de arquitectura titular de esta villa»¹⁷, nombramiento que parece indicar que sería el encargado de construir, supervisar o tasar las obras promovidas por el concejo virgitano.

4.2. Descripción

El camarín se levanta adosado a la cabecera de la ermita y sobre la sacristía, cubierta con una bóveda de medio cañón muy rebajada con lunetos. Dividido en tres espacios, los laterales son de planta rectangular y presentan bóveda de medio cañón con lunetos, que apoya en arcos ciegos de medio punto en los lados menores. El espacio central, abierto a la capilla mayor con un arco de medio punto, es de planta cuadrada y está articulado en altura mediante pilastras en los ángulos que acaban en una cornisa. Sobre las

pilastras descargan arcos de medio punto y se cubre con una cúpula sobre pechinas, rematada con una linterna (fig. 4).

La división de la planta en tres espacios plantea el problema sobre su posible origen. Por una parte, podemos entender que se trataría de una simplificación económica de otros camarines más complejos, como los granadinos de San Juan de Dios (1734-1759) y la Virgen del Rosario (1727-1797). En éstos, el espacio central del camarín presenta a ambos lados una sala rectangular, llamada antecamarín, destinada a guardar las ropas y alhajas, y servir como vestidor de la imagen (fig. 5). Aunque ésta parece la teoría más verosímil, existe también un paralelismo con el camarín de la patrona de Granada (1690-1742), la Virgen de la Angustias, donde la estancia principal del camarín tiene el mismo esquema de planta y bóvedas. En este caso, habría que entender que, por motivos económicos y de falta de espacio, se suprimen los antecamarines en el ejemplo virgitano,

¹⁷ El 8 de abril de 1752, el alcalde de Berja nombra a Mathías Murillo, «maestro de arquitectura titular de esta villa», de 51 años, don Joseph Vidal, «maestro de talla y carpintería, también titular de ella», de 60 años, y Francisco Rodríguez Aguilera, «maestro de albañil y vecino de esta villa», de 73 años, para la tasación de una casa en la calle del Agua (A.H.P.Al., P. 710, escribanía de Félix José Villalobos, fol. 85 v).

llegando al extremo de ocupar la escalera parte del propio camarín.

Desde el punto de vista constructivo, los muros están realizados con la tradicional técnica mixta de cajones de mampostería entre rafas y cintas de ladrillo. Tanto los arcos como las bóvedas se resuelven con ladrillos y se cubren con tejado para protegerlas de los agentes atmosféricos.

4.3. El significado de la luz

La iluminación del interior del camarín es uno de los elementos que más contribuye a lograr un espacio transcendente y mágico. La luz procedente de la ventana lateral y de los lucernarios de la cúpula y la linterna consigue que la luminosidad del camarín sea más intensa que en la nave, y, al mismo tiempo, resulte misteriosa, ya que sus efectos son visibles pero no sus fuentes. Además, justamente detrás de la imagen se abre una ventana-transparente con objeto de conseguir el efecto del resplandor de la imagen. Estos recursos teatrales, unidos a la elevación del camarín, conseguirían que la Virgen se mostrara ante los devotos en un ambiente de aparición¹⁸. Desgraciadamente, las reformas posteriores al terremoto de 1804 en los tejados del camarín y la elevación de la cubierta de la nave provocaron el ocultamiento de una de las ventanas que proporcionaba luz a la cúpula y la reducción del tamaño en el resto.

4.4. La decoración

La decoración interior es totalmente geométrica. Consiste en una moldura de estuco, que, en el intradós de los arcos adopta una forma de cuadrados y rectángulos alternantes, en las bóvedas laterales sigue el perfil del luneto mediante una línea quebrada que confluye en el centro de la bóveda en una estrella (lám. 4), en las pechinas se adapta a la forma de éstas con tramos rectos y curvos, y en la cúpula se convierte en nervios, entre los que se distribuyen los lucernarios con forma de aspa, también perfilados con la moldura de estuco (lám. 5).

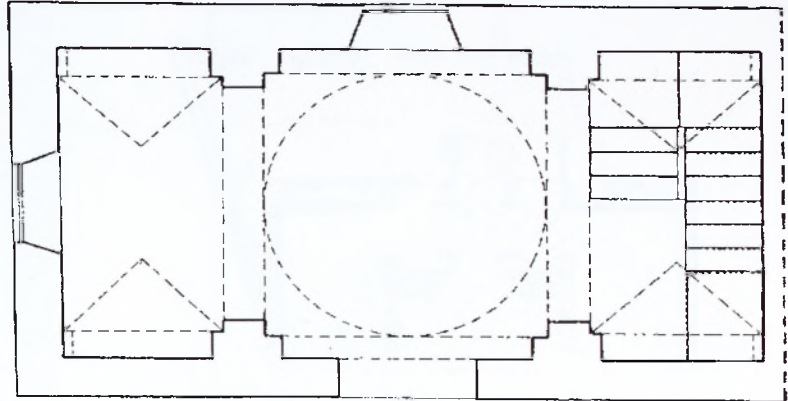


Fig. 4. Ermita de Nª Sª de Gádor. Planta del camarín, según Vicente Ruiz Real. Escala: 1/110.

De su aspecto exterior original tenemos una buena muestra en el lateral arrimado a la cabecera de la ermita, en el espacio comprendido entre la bóveda y la cubierta (lám. 6). Aquí se conserva una pintura mural sobre enlucido de cal, que, curiosamente, imita la misma técnica constructiva utilizada en el camarín, con la diferencia de que todos los ladrillos están representados a soga, mientras que la forma tradicional era colocar alternativamente las cintas o hiladas de ladrillo, una con todos los ladrillos a soga y la siguiente todos a tizón (fig. 6).

Este enlucido tenía por objeto proteger la fábrica de las inclemencias del tiempo, pero fundamentalmente se hizo para darle una mayor prestancia al exterior del camarín. La imitación del ladrillo consigue efectos de perspectiva y relieve, simulando pilastras en los ángulos del volumen central y en torno a las ventanas. El efecto conseguido, aunque modesto, se conoce con el término artístico de «trompe-l'oeil», que equivale en nuestra lengua al castizo de «tram-pantojo».

El uso de arquitectura fingida en las fachadas granadinas es una constante a lo largo de la Edad Moderna, siendo más frecuente en el siglo XVIII. En los ejemplos más conocidos de la ciudad de Granada se hace uso de un lenguaje arquitectónico «culto», con imitación de columnas, estípites, frontones, relieves escultóricos, etc., frente a la solución más «popular» del camarín virgitano. No obstante, también encontramos en Granada testimonios de revestimientos de ladrillo fingido en el convento de San Antón y la iglesia de las Carmelitas Descalzas¹⁹, si

¹⁸ RIVAS CARMONA, Jesús (1984). «Camarines y sagrarios del barroco cordobés». *El Barroco en Andalucía*, T. I. Universidad de Córdoba y Excm. Diputación Provincial, pp. 298-299.

¹⁹ Para un mejor conocimiento de esta olvidada característica de nuestra arquitectura, se hace necesario la consulta de las actas del Curso de Restauración Arquitectónica, celebrado en Granada los días 25, 26 y 27 de marzo de 1993, que bajo el título *Revestimientos y color en la arquitectura* ha publicado la Universidad de Granada en 1996, estando al cuidado de la edición Francisco Javier GALLEGROCA. Desde el punto de vista técnico, contamos con la obra de Ignacio GARATE ROJAS (1994). *Artes de la cal*. Madrid, Ministerio de Cultura.

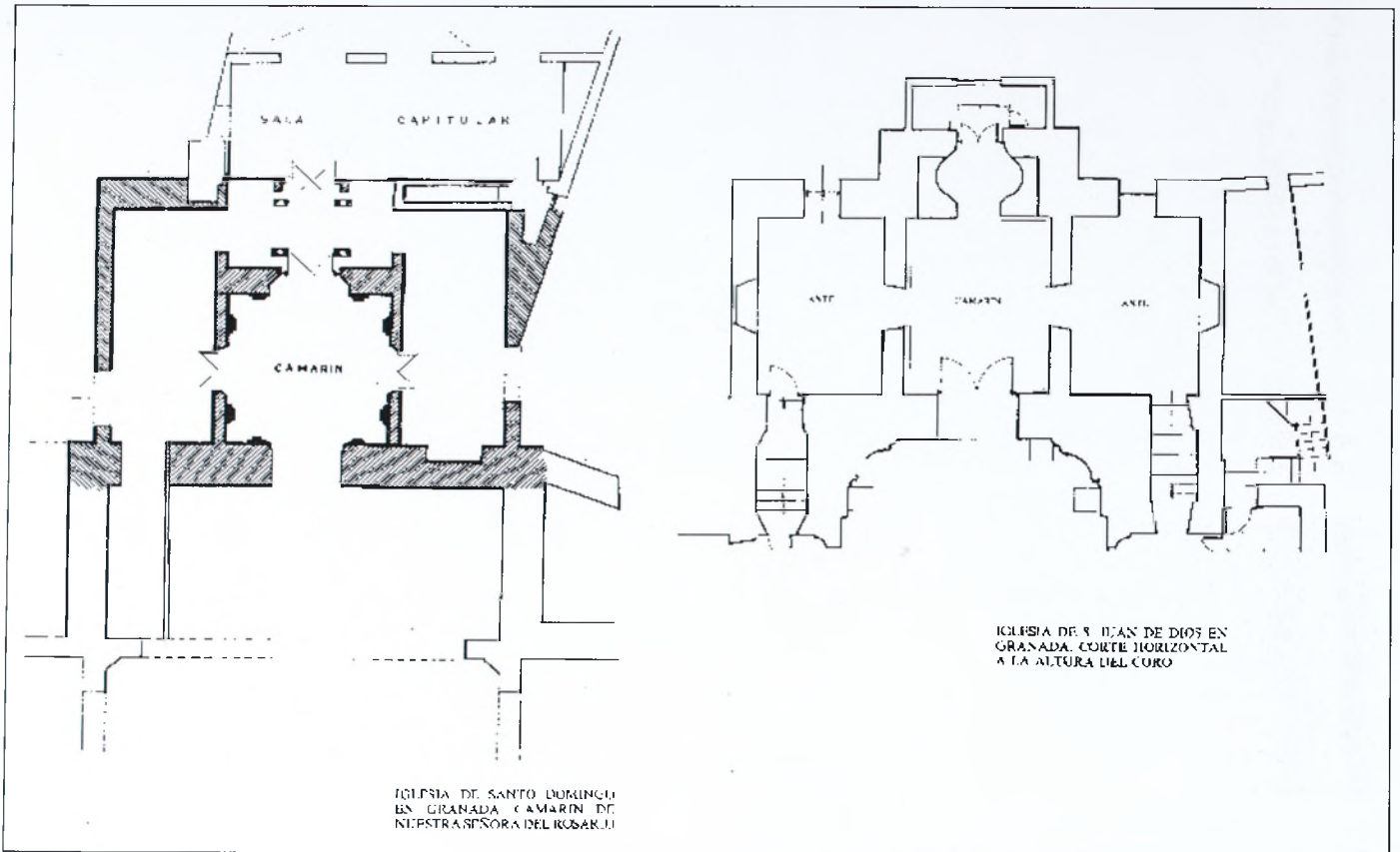
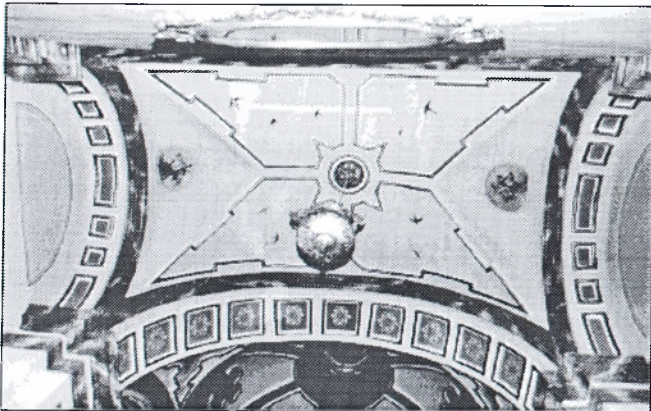


Fig. 5. Fuente: ISLA MINGORANCE, Encarnación (1977). José de Bada y Navajas. Arquitecto andaluz (1691-1755). Granada, Excma. Diputación Provincial.



Lam. 4. Ermita de Nra Sra de Gádor. Bóveda lateral del camarín. Foto: Javier Sánchez Real.

bien los trampantojos arquitectónicos más cercanos, desde el punto de vista geográfico y estilístico, se encuentran en el camarín del Cristo de Luz de Fondón, la Casa de la Torre de Ohanes, ambos en Almería, y una casa señorial de La Calahorra (Granada) (lám. 7). Por otra parte, la conservación de esta decoración

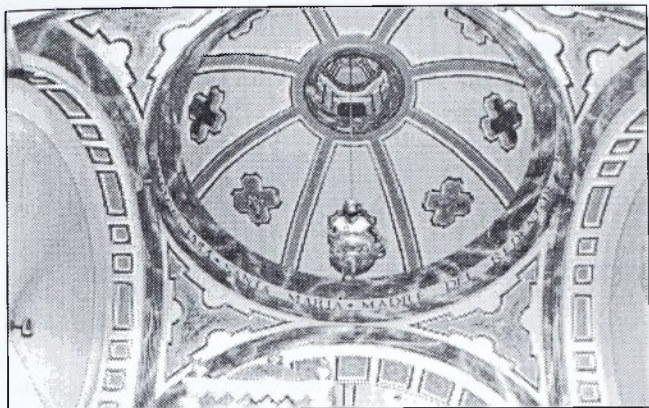
mural nos indica que el volumen del camarín dominaba la silueta de la ermita. Esta solución, denominada por Kubler camarín-torre, tiene su máximo desarrollo en Andalucía y adquiere tales proporciones que se puede considerar que la iglesia actúa como vestíbulo o antesala del camarín²⁰. En toda la comarca solamente encontramos un caso paragonable en la ermita de San Marcos de Turón (Granada) (lám. 8). Ambos camarines son la manifestación arquitectónica de las dos devociones más importantes de la Baja Alpujarra a lo largo de la Edad Moderna.

Asimismo, se confirma que la cubierta de la ermita era una armadura mudéjar, ya que la altura del tejado no permitiría la solución abovedada.

5. LA ERMITA POSTERIOR AL TERREMOTO DE 1804

Como consecuencia del terremoto de 1804 la ermita se derrumba, quedando sólo en pie el camarín

²⁰ KUBLER, George (1957). *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. *Ars Hispaniae*, Vol. XIV. Madrid, Plus Ultra, pp. 285-291.



Lám. 5. Ermita de Nª Sª de Gádor. Cúpula que cubre el espacio central del camarín.



Lám. 6. Ermita de Nª Sª de Gádor. Pintura mural que originalmente decoraba el exterior del camarín. Foto: Vicente Ruiz Real.

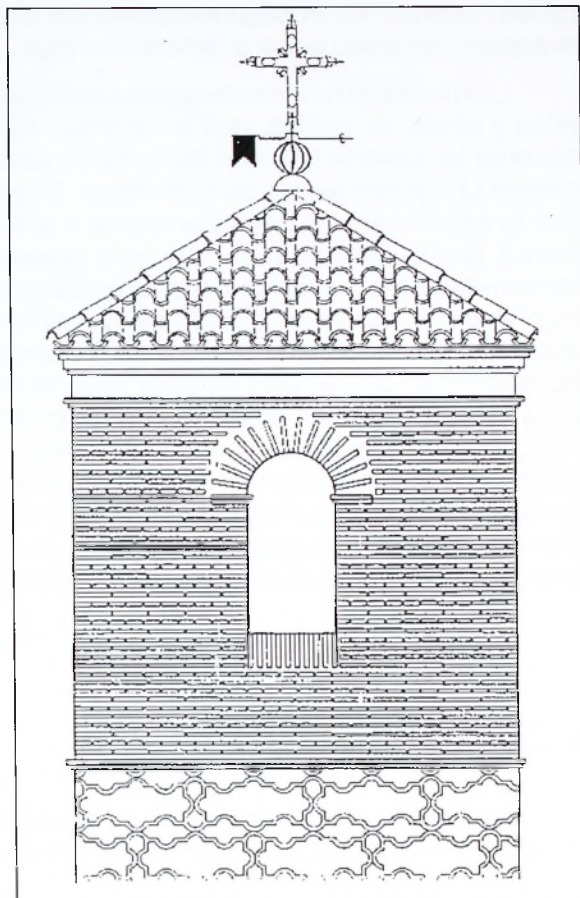


Fig. 6. Castala (Berja). Ermita de San Tesifón. Detalle del cuerpo de campanas de la torre. Ejemplo de hiladas de ladrillo alternantes a soga y tizón, según Vicente Ruiz Real.

y parte de la cabecera. El nuevo santuario probablemente se levantaría hacia 1814-1818, coincidiendo con la reconstrucción del resto de las iglesias y ermitas del término municipal. No obstante, es posible que fuera el primer edificio religioso que se reconstruyera, tal y como se deduce de la noticia proporcionada por el padre Tapia, según el cual en 1808 se estaba dorando el retablo, lo que significa que la reconstrucción arquitectónica se había acabado²¹.

Lo cierto es que para 1846 estaba de nuevo en pie y contaba con dos capillas, la de Santa Lucía, cuyo culto se remonta a la estancia de los ermitaños, y la de San Francisco de Paula, fundador de la Congregación de Mínimos, que podemos identificar con las dos más próximas a la cabecera. En el transcurso de la última reparación, se descubrieron restos de pinturas murales en el interior de la capilla del lado del evangelio, iguales a las del exterior del

camarín. La localización de las pinturas demuestra que la capilla primitiva tenía mayor profundidad y plantea la duda de si son contemporáneas a las otras o fueron realizadas en el siglo XIX, ya que la imitación de ladrillos en los interiores del siglo XVIII es una excepción entre los casos conocidos.

La nueva ermita presenta una nave cubierta por una bóveda encamonada (falsa bóveda realizada en madera, cañizo y yeso) de medio cañón con lunetos. La nave está dividida en cuatro tramos mediante pilastras, recorridas en su extremo superior por una sencilla cornisa, sobre las que descansan arcos fajones. El tramo de los pies está ocupado por el coro, mientras que el de la cabecera corresponde a la capilla mayor, marcada por una ligera elevación respecto al nivel de la nave y con arcos de medio punto geminados sobre un pilar en los laterales. En los tramos centrales se abren capillas-hornacinas de poca profundidad, cubiertas con bóvedas de medio

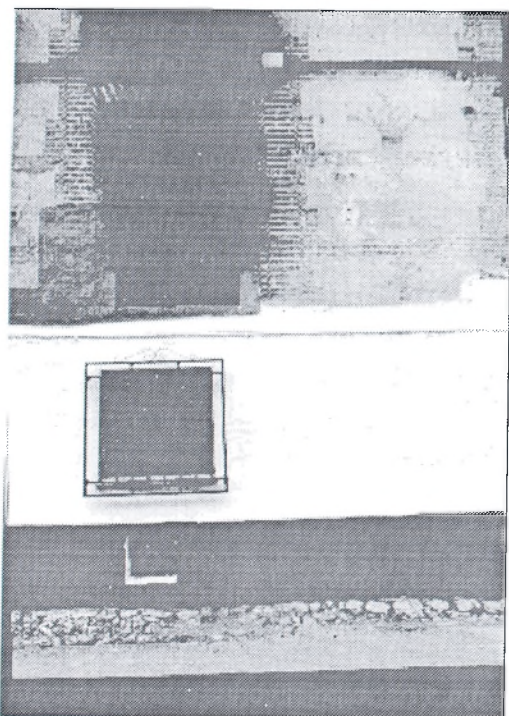
²¹ TAPIA GARRIDO, José Angel. *Ob. cit.*, p. 384.

cañón, excepto en el segundo tramo del lado del evangelio, ocupado por la puerta lateral (figs. 7 y 8).

Los muros se hicieron de cajones de tapial entre rafas y cintas de ladrillo, que se levantan hasta la altura de los cuerpos laterales del camarín, siendo su cornisa una prolongación de la de éstos. Es posible que la anterior ermita tuviera la misma anchura, al menos por la cabecera, ya que está ligeramente retranqueada respecto al camarín. Un detalle curioso es el entrante que hace el perfil del camarín en su unión con la cabecera, lo que nos hace pensar que parte del muro del camarín cabalga sobre el testero de la ermita, y que las desdibujadas molduras que hay debajo son restos de la cornisa original. En los pies se abre una puerta con arco rebajado, recercado por una moldura y con resaltes en la clave y línea de imposta. Sobre ella se sitúa una sencilla ventana que proporciona la única iluminación al interior de la nave.

6. EL SIGLO XX: EL IMPULSO DE D. FRANCISCO GONZÁLEZ LÓPEZ

En la década de los años veinte e inicios de los treinta se llevó a cabo un importante programa archi-



Lám. 7. La Calahorra (Granada). Revestimiento de ladrillo fingido en la fachada de una casa señorial. Foto: Lorenzo Cara Barrionuevo.

tectónico y decorativo, impulsado por el canónigo don Francisco González López y costado por algunas de las familias virgitanas más importantes. La mayoría de las obras se realizaron en la dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930), periodo que coincide con el cenit de la recuperación del poder eclesiástico, tras la crisis del siglo XIX, y durante el cual, el clero, aliado con la clase dirigente, impulsó tradiciones y manifestaciones de piedad popular como las asociaciones religiosas y las procesiones de Semana Santa²².

En 1925 se instaló la luz eléctrica en el santuario, y un año más tarde el escultor granadino Eduardo Espinosa Cuadros terminaba el nuevo retablo mayor, regalo de don Francisco Lupión y Lupión y su esposa, doña Soledad González Vázquez. El retablo antiguo, con cuya madera se hicieron los de San Francisco de Paula y Santa Lucía, tenía una inscripción hecha a lápiz que decía: «Se acabó hesta obra en el año 1759...». Era una sencilla obra barroca de madera dorada que enmarcaba el arco del camarín, con un estípite a cada lado, golpes de hojarasca y rematado con el anagrama del Ave María (lám. 9).

Ese mismo año, don Francisco Lupión y su esposa sufragaron la pintura decorativa del interior del santuario, que realizó el pintor granadino don Juan Navarrete, y de la que es testimonio el escudo pintado, que se halla en el camarín, del arzobispo don Vicente Casanova y Marzol, durante cuya prelatura (1920-1931) se llevaron a cabo las pinturas y reformas. De esta obra se conservan, distribuidos en el centro de los distintos tramos de la bóveda de la nave, cuatro tondos pintados al óleo sobre lienzo con



Lám. 8. Turón (Granada). Ermita de San Marcos. Foto: Javier Sánchez Real.

²² MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel (1991). *Restauración y crisis de la monarquía (1874-1931)*, Vol. 6 de la *Historia de España*, dirigida por Miguel ARTOLA. Madrid, Alianza Editorial, pp. 293-300.

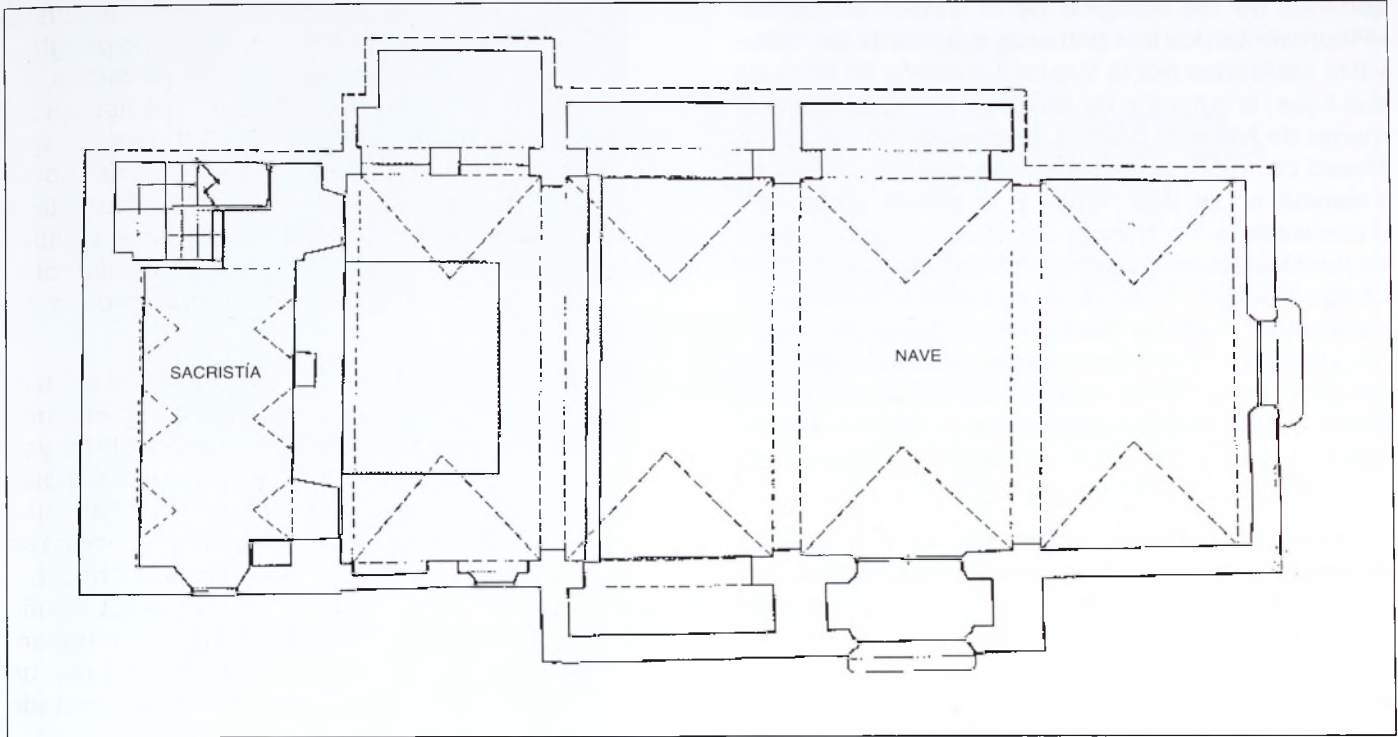


Fig. 7. Ermita de Nª Sª de Gádor. Planta general, según Vicente Ruiz Real. Escala: 1/180.

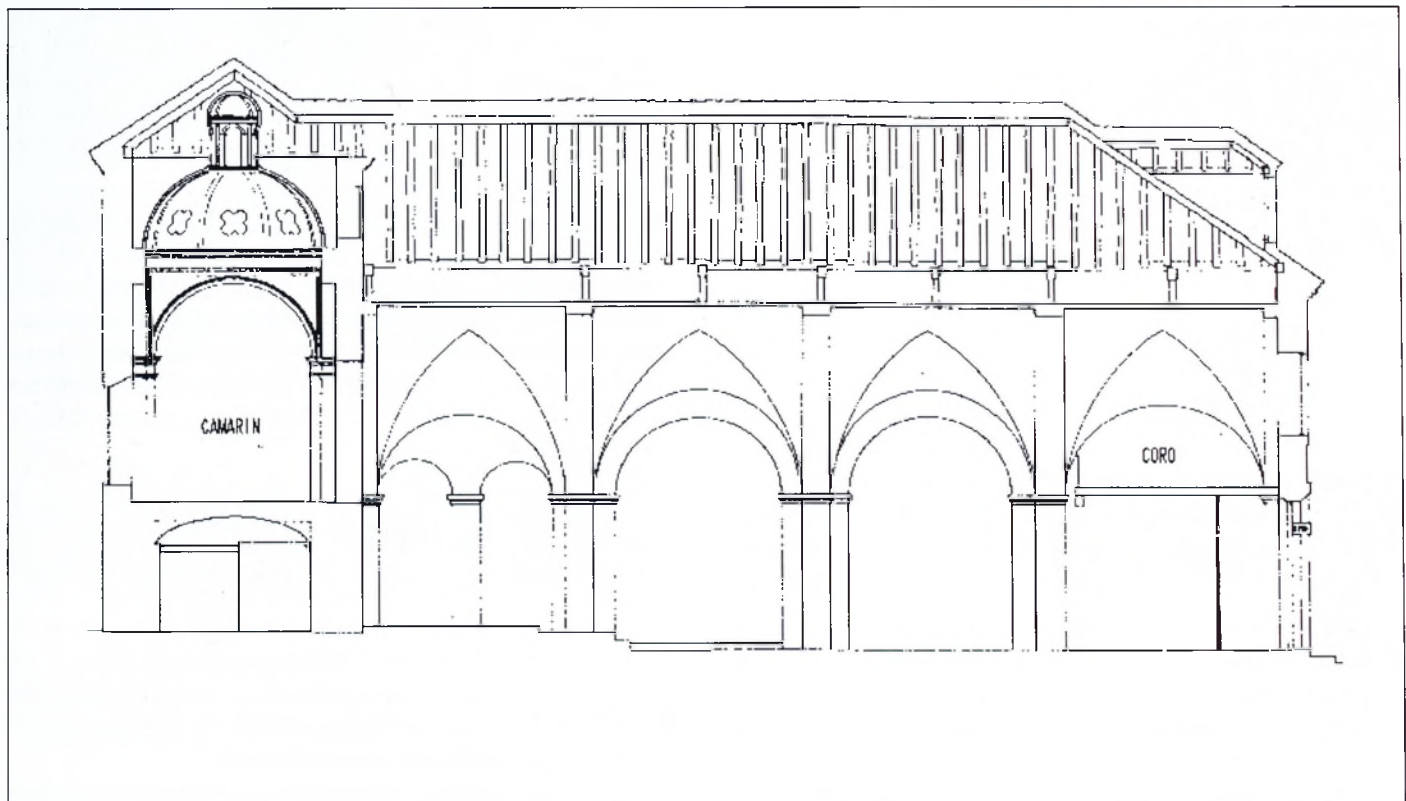


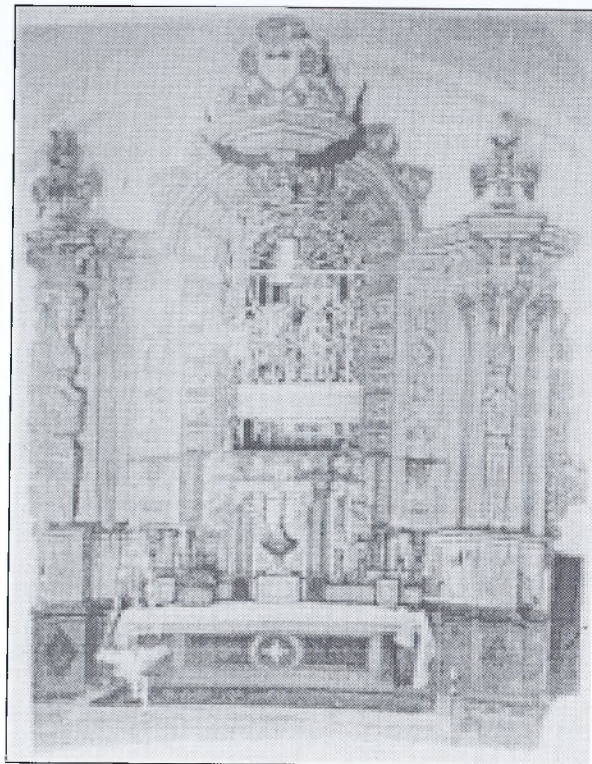
Fig. 8. Ermita de Nª Sª de Gádor. Sección longitudinal, según Vicente Ruiz Real. Escala: 1/180.

escenas de los milagros de la Virgen de Gádor. «Representan los tres primeros algunas de las maravillas realizadas por la Virgen Santísima en favor de sus hijos: la curación de un ciego al contacto con el manto de Nuestra Señora, hecho ocurrido el 22 de Marzo de 1856; la salvación de una tripulación en Valencia en el año 1858, y la visible protección dispensada a un minero en 1883, quien al verse envuelto en un desprendimiento de tierras, salió ileso de aquel peligro, llevando en su labios esta dulcísima invocación: <<María Santísima de Gádor me ampare>> (lám. 10). Por último, con inimitable maestría se describe en el último este pensamiento del divino Efrén: <<Dios te salve, esperanza de cuantos desesperan>>, y así ante María Santísima aparecen todos los atribulados y afligidos por la desgracia,...»²³.

Resulta muy sugerente la relación iconográfica de estas pinturas con los exvotos populares que todavía se conservan en ermitas y santuarios. Al igual que éstos, los tondos muestran el momento del milagro de la Virgen, que se representa en forma de aparición en un ángulo de la escena, y un texto alusivo al hecho²⁴. No obstante, difieren de los exvotos en que el comitente no es el beneficiado del portento, lo que nos lleva a considerarlos como «cuadros de milagros de santuario». En este caso, el promotor es el canónigo y tienen por finalidad mostrar las cualidades taumatúrgicas de la imagen, «con una publicidad persuasiva hacia los demás fieles y peregrinos»²⁵.

A todo este programa decorativo hay que sumar la capilla del Santísimo Cristo de las Misericordias, abierta en el segundo tramo del lado de la epístola, cuya imagen, instalación eléctrica, verja y pintura al óleo fue sufragada por don José Moreno González. En la actualidad, esta capilla está presidida por un crucificado (1996) y una imagen de la dolorosa (1993), obras del escultor sevillano José Manuel Bonilla Cornejo y titulares de la Cofradía de Penitencia del Santísimo Cristo de la Buena Muerte y María Santísima de la Amargura.

De todas estas obras, la más importante desde el punto de vista arquitectónico, fue la construcción de la portada lateral y las torres. Levantada con objeto de enfatizar el acceso a la ermita, consiste en un cuerpo adelantado respecto al muro de la ermita



Lám. 9. Ermita de Nª Sª de Gádor. Antiguo retablo mayor (1759). Desaparecido. Foto: Sebastián Torres Payán (1924).

y cubierto por un pequeño tejado sobre una cornisa, similar a las restantes pero más moldurada, bajo la que corre un friso con decoración geométrica. Las torres gemelas rematadas en cúpula, que se elevan sobre este cuerpo, parecen tener su inspiración en las de la iglesia parroquial. La puerta se abre desplazada a la derecha, ya que el espacio de la izquierda está ocupado por una capilla (fig. 9). El elemento más significativo es un arco neogótico, compuesto por uno apuntado, que cobija otro trebolado sobre estilizados capiteles compuestos que rematan columnillas adosadas (lám. 11). Este arco da paso a un pequeño atrio cubierto por un falso artesonado de estuco, situándose en su mismo eje la puerta lateral de la ermita.

Podemos considerar que la solución estética dada a este arco es una consecuencia tardía del pensamiento artístico de la segunda mitad del siglo

²³ GONZÁLEZ LÓPEZ, Francisco. *Ob. cit.*, pp. 72-73.

²⁴ Sobre esta manifestación de la religiosidad popular *vid.* RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador y VÁZQUEZ SOTO, José María (1980). *Exvotos de Andalucía. Milagros y promesas en la religiosidad popular*. Sevilla, Argantonio, Ediciones Andaluzas.

²⁵ ANDRÉS ORDAX, Salvador (1997). «La expresión artística de los <<exvotos>> y los <<cuadros de santuarios>>». *Actas del Simposium Religiosidad Popular en España*, Vol. II. San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 9-27.

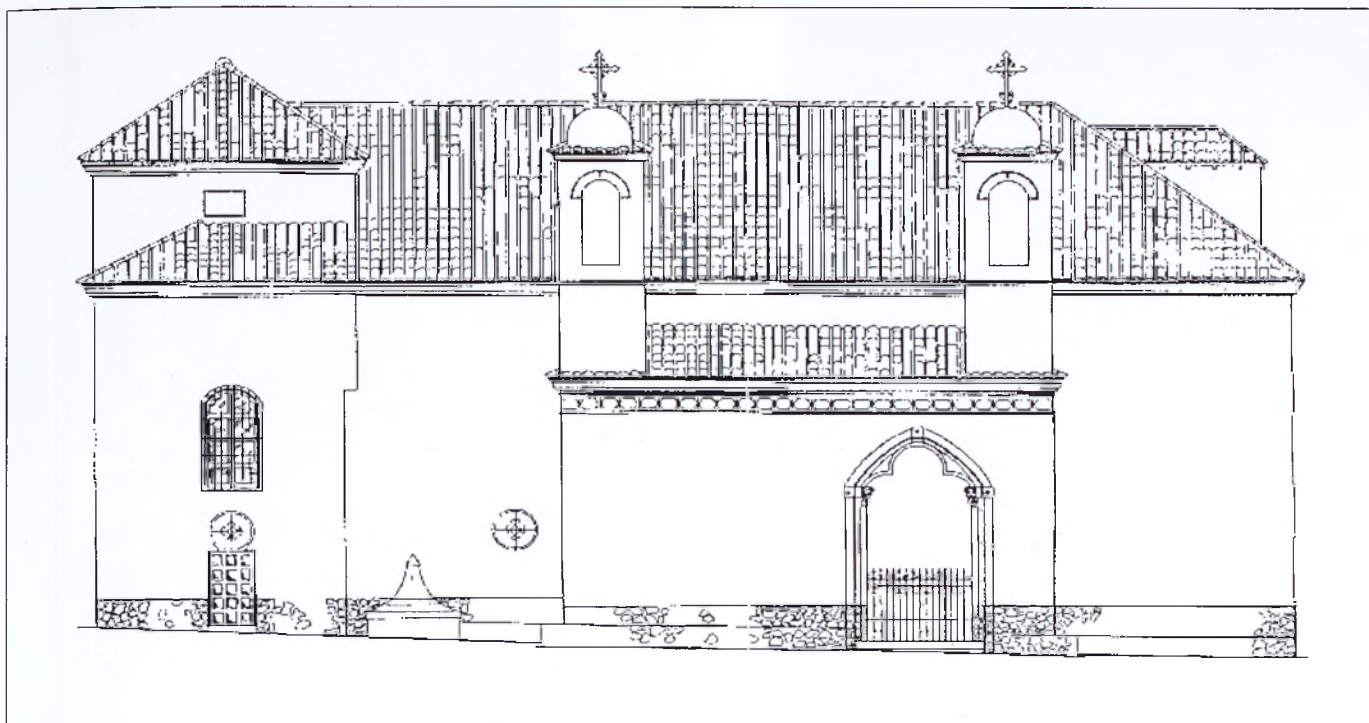
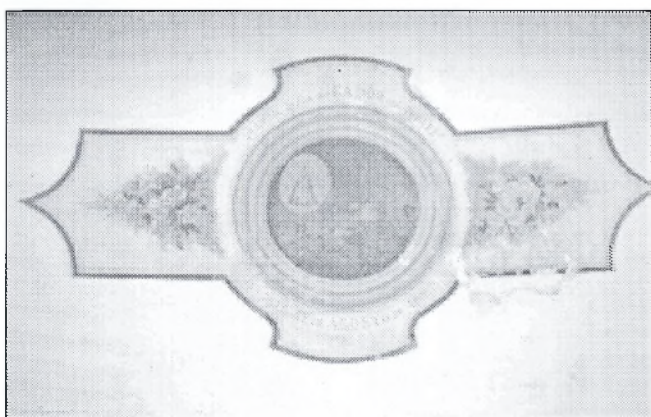


Fig. 9. Ermita de Nª Sª de Gádor. Alzado, según Vicente Ruiz Real. Escala: 1/180.



Lám. 10. Ermita de Nª Sª de Gádor. Bóveda de la nave. Representación de un milagro de la Virgen. Juan Navarrete (1926). Foto: José Manuel López Martos.

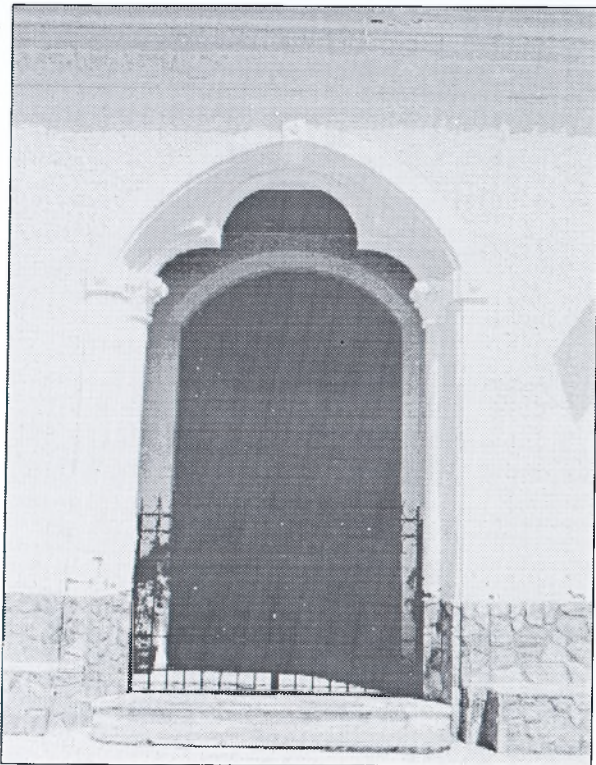
XIX, el historicismo romántico, que, en el terreno arquitectónico, encuentra el ideal de pureza, perfección y espiritualidad en los edificios religiosos cristianos levantados en la Edad Media, recreándose de forma muy particular el estilo gótico en las nuevas construcciones religiosas²⁶. No obstante, las similitudes más cercanas con este arco neogótico las encontramos en la arquitectura civil virgitana de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. En

concreto, existe una relación directa con el arco que divide el pasillo del Cortijo de la Noria, muy próximo al Santuario y construido hacia 1925 por don Francisco Lupión y Lupión (lám. 12). La presencia en el cortijo de otros detalles decorativos existentes también en la ermita (así por ejemplo, el techo del atrio es idéntico al del salón del cortijo, que conserva también pinturas murales con motivos florales), y la personalidad de don Francisco Lupión, amigo de don Francisco González López y patrocinador de varias obras en el Santuario, demuestran la vinculación entre ambos edificios y nos hacen pensar que fueron los mismos artesanos los autores de ambas obras.

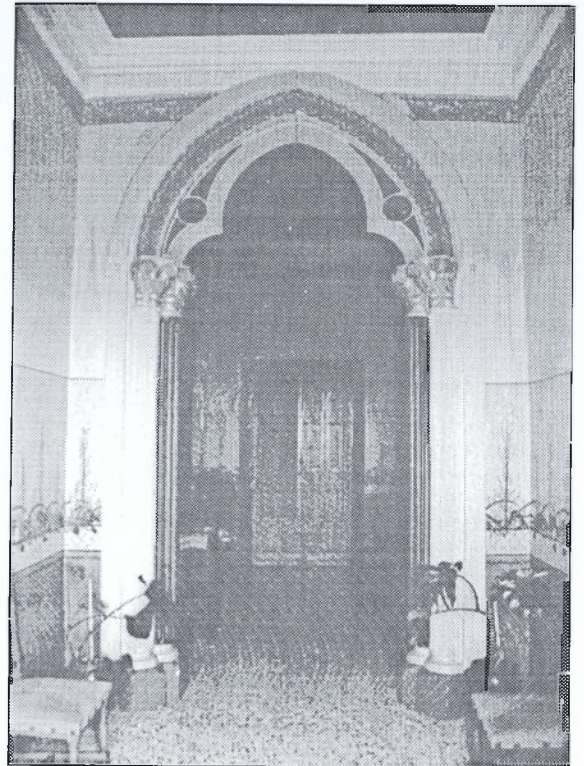
6.1. La vizcondesa de Terméns y la fundación del convento

En 1929, doña Carmen Flores, vizcondesa de Terméns, bajo la orientación de su confesor, don Francisco González López, establece en las casas adjuntas a la ermita un convento de Madres Capuchinas Eucarísticas. Gracias a la labor investigadora de José-Leonardo Ruiz Sánchez tenemos constancia de unas reformas llevadas a cabo en el santuario

²⁶ GUILLÉN MARCOS, Esperanza (1990). *De la Ilustración al Historicismo: Arquitectura religiosa en el arzobispado de Granada (1773-1868)*. Granada, Diputación Provincial, pp. 347-349.



Lám. 11. Ermita de Nª Sª de Gádor. Arco neogótico de la portada lateral. Foto: Vicente Ruiz Real.



Lám. 12. Berja. Cortijo de la Noria. Arco neogótico de la entrada. Foto: Vicente Ruiz Real.

entre 1930 y 1931, costeadas en su mayor parte por la vizcondesa de Terméns. Las obras, que en algunos recibos se citan como «las primeras obras de restauración del Convento de Capuchinas Adoratrices», ascendieron a 94.622 pesetas y estuvieron dirigidas por el maestro de obras, venido de Granada, Manuel Girón. La documentación no específica en qué consistieron y sólo registra el pago de jornales y materiales (el porte de ladrillos en carro, arena, piedras, yeso, cal, mosaicos, maderas y launa), además de trabajos de carpintería, herrería, la instalación de luz eléctrica y la construcción de la muralla que rodea el huerto. Parece lógico pensar que las obras de reforma se realizarían en el edificio destinado a convento y no en la ermita. En concreto, creemos que los esfuerzos se centraron en levantar el edificio de dos plantas con fachada a la plazoleta de la ermita, que hoy ocupan las Esclavas del Santísimo Sacramento. Entre estas cuentas también se recoge el pago al escultor José Martín Simón, discípulo de José Navas Parejo, por una imagen del Sagrado Corazón de Jesús. Su realización se explica por la gran devoción que sentía don Francisco González López hacia esta advocación de Jesucristo, que tiene

su origen en la influencia que ejerció sobre él su tío don Ezequiel González Fernández, Superior de la Compañía de Jesús en Jerez de la Frontera²⁷.

Posiblemente con motivo de estas obras, en 1932, los talleres de escultura y orfebrería Navas Parejo de Granada ampliaron, con una inscripción grabada y dorada con oro, la lápida fundacional del convento, fechada en 1929, que estaba presidida por un relieve del escudo heráldico de la vizcondesa de Terméns sostenido por dos ángeles (fig. 10).

Durante los trágicos acontecimientos de 1936, fue saqueado el santuario y destruidos los retablos, imágenes y ornamentos, pudiendo salvarse únicamente el Niño Jesús de la Virgen de Gádor.

6.2. El retablo mayor

Acabada la Guerra Civil, el escultor Eduardo Espinosa Cuadros hizo una nueva imagen de la Virgen de Gádor a partir de fotografías, y el actual retablo mayor, costeado por doña Soledad González

²⁷ En 1929, tío y sobrino predicaron juntos durante las fiestas en honor a la Virgen de Gádor. Vid. SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano (1994). *María Santísima de Gádor: 400 años de historia mariana*. Almería, p. 107.

Vázquez, que repite en gran medida el esquema del anterior²⁸ (lám. 13). Con una calidad artística superior a la media de los retablos de postguerra, está realizado en madera dorada y consta de banco, un cuerpo y ático. Se divide en tres calles mediante columnas estriadas con capiteles compuestos. Lo más interesante son los relieves policromados y estofados del banco, que, en las calles laterales, representan en uno a los ermitaños arrodillados orando ante la Virgen tras su aparición, y en el otro la donación que hacen de la imagen de la Virgen al pueblo de Berja. Hay que señalar, como curiosidad, que Juan de Santamaría y Domingo de San Juan están representados como frailes Mínimos, cuando en realidad aún no habían entrado en religión, quizás en recuerdo de la comunidad de esta congregación que estuvo al frente del Hospicio de Hermanos y Sacerdotes de San Francisco de Paula, instalado en el santuario entre 1695 y 1734. El espacio de la calle central está ocupado por el sagrario y una inscripción conmemorativa a cada lado. De mayor interés son los relieves de los pedestales de las columnas. En los frentes de los centrales aparecen san Joaquín y santa Ana, padres de la Virgen, cuya representación es una simplificación del *Árbol de Jesé*, uno de los símbolos preferidos para representar la Inmaculada Concepción de María²⁹. En el pedestal de la izquierda se muestra el arcángel san Gabriel, que porta en su mano izquierda un tallo de azuzenas, atributo de la pureza virginal de María, mientras que con la derecha señala hacia el cielo, indicando la procedencia divina de su mensaje. Es evidente que su representación alude al misterio de la Encarnación, al igual que la paloma del Espíritu Santo y el anagrama de la salutación angélica, «Ave María gratia plena», que, como un escudo, está sostenido por dos ángeles sobre el arco del camarín. Por último, en el pedestal de la derecha aparece el arcángel san Miguel luchando con el dragón, según la visión del *Apocalipsis* de San Juan (12, 1-9), que representa el triunfo de la Virgen sobre el pecado³⁰. Nos encontramos así ante un programa iconológico de exaltación mariana que muestra a los fieles las principales

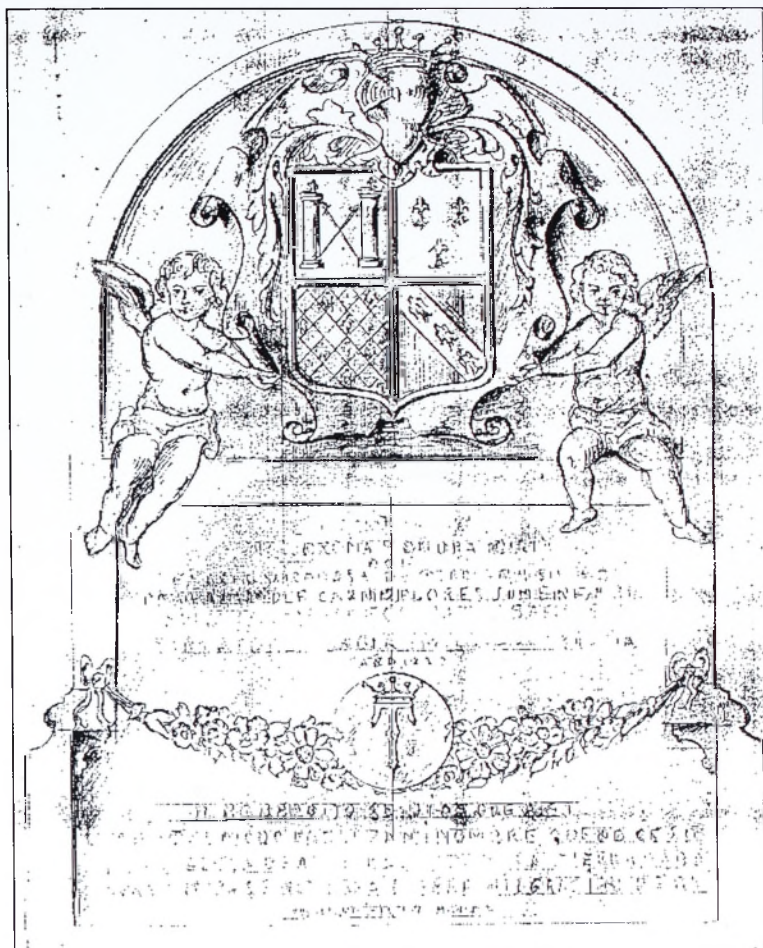


Fig. 10. Dibujo de la lápida fundacional del convento de Madres Capuchinas Eucarísticas (desaparecida).

cualidades de la Virgen: la ausencia de pecado, empezando por el original y, especialmente, el misterio de la Encarnación del Hijo de Dios, mediante el cual María participa en la redención del género humano. Desde el siglo XVI, tanto los teólogos como la piedad popular insistirán en que la Virgen, por ser la Madre de Cristo, también es madre de nosotros y actúa como abogada y medianera de los hombres ante Dios³¹. Esta lectura de los relieves encuentra apoyo en el contenido de la *Novena a María Santísima de Gádor*, escrita por el canónigo don Francisco González López, en donde la Virgen de Gádor es invocada mediadora entre Dios y los hombres, y se

²⁸ Sobre la personalidad y labor artística de este escultor vid. BENAVIDES VÁZQUEZ, Francisco. «Entre el arte y la religiosidad popular: Eduardo Espinosa Cuadros». *Actas de las Primeras Jornadas de Religiosidad Popular*. (Almería, 28, 29 y 30 de noviembre de 1996). Instituto de Estudios Almerienses, (en prensa).

²⁹ MARTÍNEZ JUSTICIA, María José (1989). «La simplificación del Árbol de Jesé y otros temas genealógicos marianos en la escultura granadina». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. II, núm. 4, pp. 9-19.

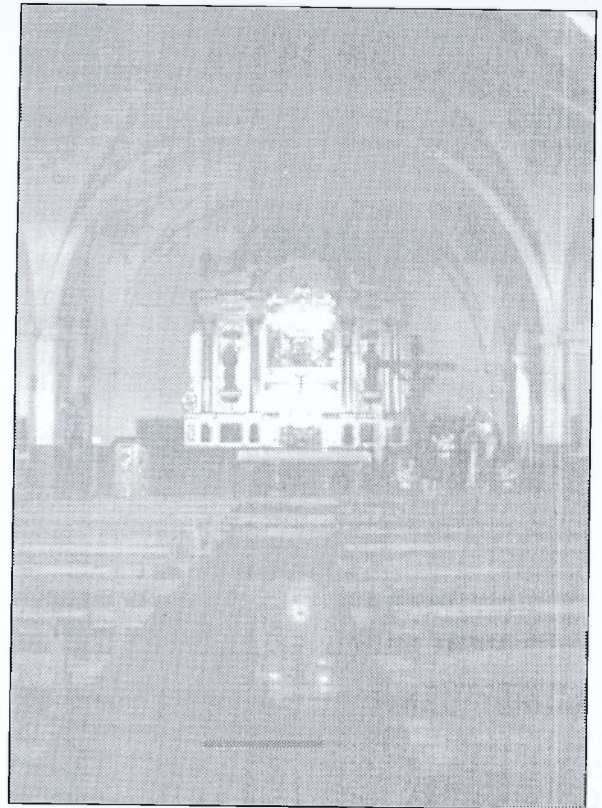
³⁰ STRATTON, Suzanne (1988). *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 39-40.

³¹ MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (1989). *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*. Universidad de Granada, pp. 199-203 y 281-285.

insiste en su Inmaculada Concepción y en la Encarnación. Como prueba de su calidad mediadora, al final de cada capítulo recoge un milagro atribuido a la Virgen de Gádor, algunos de los cuales se representan en la bóveda de la nave, como anteriormente comentamos. Estas pinturas completan el significado del retablo y demuestran que el programa iconográfico fue ideado por don Francisco González López.

Entre los escasos objetos artísticos que contiene el santuario destaca una imagen de San Francisco de Asís en madera policromada, de regular mérito artístico, posiblemente del siglo XVIII, producto de la donación de un devoto.

En el exterior y arrimado a la cabecera, existe un pilar de agua, realizado en piedra y fechado en el frontón en 1873, que fue colocado allí recientemente y procede del núcleo urbano de Berja. La última intervención arquitectónica se realizó en 1994 y tuvo por objeto sustituir el tejado de la nave para evitar las filtraciones de agua y reparar el camarín, afectado por los últimos terremotos. En el transcurso de las obras se destruyeron buena parte de las pinturas murales, perdiéndose la oportunidad de recuperar el aspecto exterior del camarín, sin duda el elemento más original de las distintas soluciones arquitectónicas que ofrece el actual santuario de N^a S^a de Gádor.



Lám. 13. Ermita de N^a S^a de Gádor. Interior de la nave y retablo mayor. Foto: Vicente Ruiz Real.

Si

- Has encontrado restos de alguna edificación singular, piedra extraña, trozo de cerámica...
- No sabes que hacer con libros, fotografías, documentos, ilustraciones antiguas

No lo pienses más, **ACUDE A NOSOTROS** que **DESINTERESADAMENTE**, te informaremos

EL CENTRO VIRGITANO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

nace EN, POR Y PARA

La Ciudad de Berja y su comarca

Domicilio: c/ Pardo, nº 5. 04760. Tlf.: 950 49 25 91