

Notas para el Neoclásico cordobés

JESUS RIVAS CARMONA

SUMMARY

During the second half of the XVIIIth century, Cordova and its province, as well as the rest of Spain, have known the existence, side by side, of two quite different artistic tendencies. On the one hand, the baroque style continued flourishing, although by the middle of the century it started to decline. On the other hand, new tastes began to be displayed, which finally turned towards neoclassicism, mainly encouraged by an enlightened élite both (the clergy and the nobility). This last tendency finally prevailed, but only slowly and never attaining the height of the baroque. However its importance may not be denied, because it meant a great effort in the renewal of Cordovan art.

The changes towards classicism were launched by foreign artists, such as the Frenchman Baltasar Dreveton, to whom we are indebted for some of the most outstanding constructions of this period, among them the altarpiece of St. Agnes in the Cathedral and the Scholl of St. Victoria, on which Ventura Rodríguez also worked, a master who, owing to this circumstance, appears likewise associated to the initiation of Cordovan neoclassicism. The latter prevailed completely in the last years of the XVIIIth century, during Bishop Caballero y Góngora's lifetime, who founded the Academy of Fine Arts.

Another most representative piece of work belongs to this period, the Church of the Oath of St. Raphael, a construction due to local artists, thus showing that neoclassicism was no longer in foreigners' or strangers' hands, but had come into the hands of proper natives. In this way it was accepted by the artists of the country and extended until the middle of the XIXth century.

Cuando en 1757 muere Pedro Duque Cornejo en Córdoba, el barroco de esta ciudad y su provincia se encontraba en su plenitud con obras como la sillería de la Catedral, labrada a partir de 1747 precisamente bajo la dirección de ese insigne

artista sevillano, o el Sagrario de la parroquia] de San Mateo de Lucena, que iniciado en 1740 con proyecto del presbítero Leonardo Antonio de Castro todavía estaba en curso de realización. Pero la verdad es que para esa fecha sus días comenzaban a estar contados, aunque la agonía será lenta y aún se van a erigir construcciones de la envergadura del Sagrario de Priego, uno de los mejores exponentes del rococó andaluz, cuyas obras se efectuaron entre 1772 y 1784. Esta prolongación del barroco, que en algunos casos incluso alcanzó los primeros años del siglo XIX, obedece fundamentalmente al favor de que gozaba entre los medios populares, de ahí que a él se aferrarán más los conventos y cofradías y que también fuese más querido en los pueblos que en la capital. Sin embargo, unas élites sociales, del clero y la nobleza, ganadas por las ideas de la Ilustración, comenzaron a dar síntomas de otros gustos desde que mediase el siglo XVIII. Nuevos gustos que acabarán por orientarse hacia el neoclasicismo de acuerdo con los dictados de la Real Academia de San Fernando. Así, la Córdoba de la segunda mitad del Setecientos, como el resto de los centros españoles de la época, va aconocer la convivencia de dos tendencias culturales y artísticas bien distintas: un barroco que se resiste a desaparecer y un neoclásico que lucha por imponerse ante la fuerte oposición de aquel¹. Al final triunfaron las vanguardias clasicistas, pero sólo tardíamente y aún así no llegaron a tener el alcance del barroco. No podía ser de otra forma por la identificación de ese barroco con unas tradiciones y la idiosincrasia de la tierra, mientras que el neoclásico representa unas novedades procedentes del exterior y sin arraigo². Los tiempos no eran tampoco muy propicios, entre otras cosas por las calamidades de la Guerra de la Independencia. Por ello no tiene nada de extraño que las obras de mayor envergadura se llevaran a cabo antes de 1808. A pesar de tan desfavorables circunstancias, el neoclasicismo supuso un tremendo esfuerzo por renovar el arte cordobés y de aquí deriva su importancia, aunque ésta sólo se ha puesto de relieve recientemente³.

A la cabeza de esta renovación tenemos que poner a la Iglesia, para ser más exactos un sector privilegiado de la misma: el Cabildo de la Catedral. En esa época no sólo gozaba de una posición social y económica muy ventajosa sino que además contaba entre sus ilustres miembros con los espíritus más cultos e inquietos de la ciudad⁴. Todo ello favoreció el que en su seno, a pesar del conservadurismo, se introdujera el ideario de la Ilustración. No debe extrañar, por tanto, que algunos de sus elementos desarrollasen o promovieran activida-

1 Sobre este particular conviene citar el estudio de R. TAYLOR: *Rococo in Spain*. «Architectural Review». 1952.

2 Tal cuestión es planteada por R. TAYLOR en *La Fuente del Rey (Historia, Arte e Iconografía)*. Priego de Córdoba, 1986, concretamente en el estudio titulado *Evolución estética del complejo acuático de la Fuente del Rey*, p. 73.

3 La primera sistematización de la arquitectura neoclásica cordobesa la ha realizado A. VILLAR MOVELLAN: *Arquitectura cordobesa del Neoclásico al Postmoderno* en el libro *Córdoba y su provincia*. Sevilla, 1986, vol. III, pp. 349-352.

4 J. ARANDA DONCEL: *Historia de Córdoba. La época moderna (1517-1808)*. Córdoba, 1984, pp. 220 y 221.



Córdoba. Catedral. Retablo de Santa Inés.

des culturales y económicas de gran interés. Entre las primeras hay que reseñar la creación del Colegio de la Purísima Concepción por parte del deán don Francisco Fernández de Córdoba o la renovación de los planes de estudio del Seminario de San Pelagio, en este caso por don Francisco Isidoro Gutiérrez Vigil y el arcediano de Pedroches don José Medina y Corella. En el orden benéfico y social sobresale el citado arcediano como fundador del Monte de Piedad de Córdoba ⁵.

Esta misma institución favoreció también el desarrollo de las artes, aunque rompiendo con las tradiciones cordobesas al encargar sus obras a artistas extranjeros, principalmente franceses, que trajeron consigo nuevas modas, más acordes con los tiempos. En realidad, estos hombres no van a introducir el neoclásico sino más bien un barroco tardío, más internacional que el local, y cargado de matices rococó; de hecho, ellos contribuyeron en buena medida a la formación del rococó de Córdoba ⁶. Pero ese arte de resonancias francesas e italianas irá preparando los caminos a los proyectos clasicistas por su especial gusto por los órdenes y estructuras desprovistos de profusos ornatos, de

⁵ M. NIETO CUMPLIDO: *Medina y Corella y su legado fundacional en Historia del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba (1864-1978)*. Córdoba, 1979, p. 70.

⁶ El papel de los extranjeros ha sido puesto de relieve por Alcolea, Taylor, Villar, Castellano, Montes y Raya.

suerte que aparecen con toda su imponencia y si se aderezan con algunos adornos lo es a base de una decoración exquisita y discreta, cuyo efecto resulta de gran elegancia y delicadeza, o sea muy distinto de los repletos y desmembrados conjuntos de los artistas locales.

El primero de estos franceses en aparecer fue Baltasar Drevetón ⁷. Natural posiblemente de Marsella, pues en esta ciudad se documenta un arquitecto de ese nombre entre 1746 y 1805, según Thieme-Becker, vino a Córdoba en calidad de ingeniero y en virtud de su pericia el cabildo le encomendó la restauración de la torre de la Catedral, que había quedado muy maltrecha en el famoso terremoto de 1755 ⁸. La operación se llevó a cabo tras los acuerdos tomados por el cabildo en diciembre de 1759 y con tan buenafortuna que pudo salvarse el monumento, a pesar de que otros maestros sólo eran partidarios de su demolición. Ciertamente, el francés se especializó en este tipo de obras, como también lo acredita el reparo de la capilla del Mihrab. efectuado entre 1771 y 1772 ⁹. Con estos arreglos adquirió tal fama, que incluso va a ser solicitado de lejos de Córdoba. Esto aconteció en 1765, cuando fue requerido para que diese su dictamen acerca de las obras que precisaba la torre de la Catedral Vieja de Salamanca. Varios arquitectos, entre ellos Sagarvinaga, no vieron con buenos ojos su plan y aconsejaban el derribo. como años antes había sucedido con la torre cordobesa, pero de nuevo Drevetón logró salvarla ¹⁰. Más que estos remiendos del ingeniero, por muy trascendentes que hayan sido para la Historia del Arte, nos interesa su labor como proyectista de monumentos arquitectónicos y retablos. En este sentido también desarrolló una extensa e importante obra con construcciones tan diver-

7 Fundamentales para la bibliografía de este artista son los trabajos de E. ROMERO DE TORRES: *La famosa capilla del Mihrab, que amenazaba hundirse en la segunda mitad del siglo XVIII, fue restaurada por el arquitecto francés, don Baltasar Drevetón*. «Boletín de la Real Academia de Córdoba»), n.º 48, pp. 83-88. J. VALVERDE MADRID: *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1974, p. 84. T. F. REESE, *The architecture of Ventura Rodríguez*. New York, 1976. Vol. II, p. 367. A. VILLAR MOVELLAN: *ob. cit.*, p. 351.

8 Drevetón no es el único ingeniero que aparece por estas fechas en Córdoba. Las obras públicas emprendidas en la ciudad o la creación de poblados como los pertenecientes a las Nuevas Poblaciones de Andalucía hicieron que por estas tierras desfilaran otros ingenieros. incluso extranjeros como el propio Drevetón. Uno de ellos es el capitán don Simón Desnaux que trabajará al servicio de Olavide en el planteamiento y dirección de las referidas colonias, según se indica en la correspondencia del célebre Intendente (A. BONET CORREA: *Andalucía Barroca*. Barcelona. 1978. p. 317; A. VILLAR MOVELLAN: *ob. cit.*, p. 349; J. RIVAS CARMONA: *Estudios de arquitectura barroca II. Las nuevas poblaciones de Andalucía*. «Axerquia» n.º 4. Córdoba, 1982. p. 47. En la España del siglo XVIII se hizo cada vez más frecuente la participación de estos especialistas en obras de cualquier tipo. principalmente por sus grandes conocimientos de Geometría y Matemáticas y también por su concepción utilitaria de la arquitectura. Referencias sobre ello pueden encontrarse en G. Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. «Ars Hispaniae», Madrid, 1957, pp. 275 v 328; BOTTINEAU: *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*. Bordeaux, 1962, pp. 412 y ss.; T. F. REESE: *ob. cit.*, vol. II, p. 9.

9 Amplia información sobre este arreglo da Enrique Romero de Torres en el artículo antes citado.

10 M. GOMEZ MORENO: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*. Madrid, 1967. vol. I, p. 107.

sas como el Archivo de las Obras Pías de la Catedral, en el flanco norte del Patio de los Naranjos, la puerta del Caño Gordo del mismo recinto o la cripta de la parroquia de San Nicolás de la Villa. No obstante, donde su arte queda mejor reflejado es en otras empresas de mayor carácter. Una de ellas es el retablo de la capilla catedralicia de Santa Inés.

En aquella época la citada capilla era regida en calidad de diputado de su arca por el ilustrado canónigo don José Medina y Corella. Al frente de la misma, este hombre tuvo una brillante actuación, entre otras cosas escogiendo acreditados cantores y músicos, como don Jaime Balius y Vilá, ya que la Capilla de Música de la Catedral dependía del Arca de Santa Inés. De modo semejante se empeñó en adecentar el recinto con una serie de reformas encaminadas a la renovación del tejado y la cúpula. Cuando en 1759 propuso estas obras al cabildo, también pensaba en dotar a la capilla de un magnífico retablo. Su ejecución se puso en marcha un año después conforme al proyecto de Dreveton, quien debió confeccionarlo por su amistad con nuestro canónigo ¹¹.

El retablo en cuestión es una hermosa máquina de mármoles polícromos, concretamente rojos, blancos y negros. En Córdoba no tenía nada de particular la elección de tales materiales, pues tanto en el siglo XVII como en el XVIII las iglesias de la ciudad y de algunos pueblos de la provincia se habían enriquecido con retablos de esta clase, desde que el mármol se impuso en el altar mayor de la propia Catedral, en 1618. Pero también es cierto que el retablo de Santa Inés poco tenía que ver con lo practicado hasta entonces, precisamente por sus aires a lo barroco romano ¹². De esta suerte, se trata de una composición de claro abolengo clasicista, aunque incorpora la curva en planta gracias al juego de una exedra central que se introduce suavemente entre unos salientes intermedios, los cuales alcanzan los extremos a través de unos paramentos marcadamente cóncavos y estrechos en comparación con la amplitud del gran nichal. Pero las complejidades curvilíneas no paran aquí, ya que se aumentan en la parte central con la hornacina semicircular destinada a la imagen de la titular y el basamento que delante de ella avanza siguiendo un ritmo curvo-contracurvo que igualmente informa la mesa del altar. El retablo se eleva sobre un pedestal de mármol negro, incluyendo la citada mesa, labrada asimismo en dicho material. Sin mediación de banco monta el cuerpo cuya solemne articulación incluye seis columnas de fustes lisos de mármol encarnado y basas y capiteles compuestos blancos, resaltando así sobre un fondo grisáceo. Parejas de dichas columnas se anteponen a los salientes, denotando un acusado contraste de masas, y las restantes se acoplan a las superficies curvadas de la exedra para así encuadrar la roja hornacina de la santa. En los extremos, en lugar de columnas, aparecen pilas-tras, que por la disposición de sus paños se hacen curvas, aunque por lo demás registran el mismo orden de los otros soportes. Con esta diferencia se

¹¹ M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 87.

¹² R. TAYLOR: *Estudios del Barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada en Córdoba y Granada*. «Cuadernos de Cultura», n.º 4. Córdoba, 1958, p. 51.

quiso enfatizar la parte principal del retablo según convenía a su jerarquización visual y a la creación de unos cauces que sutilmente orientarán al espectador hacia el centro, hacia la imagen. Al respecto es ejemplar la secuencia de las columnas y su ordenamiento que van dirigiendo la vista en profundidad y de manera convergente. Encima de estos apoyos discurre un entablamento con volada cornisa que resulta tan imponente como las propias columnas. Sirve de asiento a un ático curvo, que esencialmente es protagonizado por el cascarón de la exedra central, con lo que se garantiza la unidad del conjunto en todas sus partes. Esta comunicación se acentúa con una aparatosa gloria con los típicos rayos y querubines que aloja dicho elemento, si bien sus resplandores descienden, rebasando el entablamento, hasta alcanzar la hornacina del cuerpo inferior. Curiosamente, el cascarón tiene un ingenioso arco de embocadura, peculiar por su perfil ovoide y por su avance en el remate, de forma que no se ajusta a dos dimensiones sino a tres, cosa que también puede verse en otras obras cordobesas de Drevetón. El arco se guarnece con unas palmetas de estilizado tratamiento, muy propicias a la condición de mártir de la santa, y unas nubecillas con querubines que hacen la función de remate, todo ello en mármol blanco, lo mismo que la gloria ya comentada. De idéntica piedra son las dos figuras femeninas que aparecen recostadas a ambos lados del ático. Una con pie encadenado abraza una cruz mientras que con la mano derecha sujeta una tabla y una espada. La otra lleva ánfora con fuego y un flagelo.

Los cambios introducidos por tal manera de concebirse el retablo sólo se entenderán plenamente si se compara esta obra con otras contemporáneas, como podría ser el retablo de los Arcángeles existente en la antigua iglesia de la Compañía. También está realizado en mármoles polícromos, aunque en él se puso todo el énfasis en lo caprichoso y en los juegos de color en base a los embutidos y a la utilización de múltiples piezas de tamaño pequeño, labradas en mármoles distintos. El resultado es una especie de mosaico multicolor en relieve, configurado por formas de raro diseño y de carácter eminentemente ornamental; incluso lo propio de la arquitectura se acomoda a lo decorativo, por lo que sus estípites apilastrados más que simulacros de apoyos aparentan ser unos de los muchos adornos que se amontonan en el retablo.

Este abigarramiento y la libre interpretación de la lógica estructural distan mucho de lo que podemos encontrar en la obra catedralicia. Aquí lo arquitectónico y su pureza son los valores fundamentales. No obstante, una decoración clasicista, muy francesa, cumple un cometido importante. A parte de lo comentado en el ático, se utilizan unas discretas ristas pendientes en los entrepaños de la exedra, aunque realzadas por el oro. Más copiosa resulta la ornamentación en los pedestales con unas placas de bronce dorado que incluyen querubines y objetos litúrgicos; también en el frontal del altar, donde de nuevo se emplean los bronces dorados para unos motivos que son de lo más hermoso y fino del retablo. La parte central luce una cartela de contornos sinuosos, cuyo marco está formado por unas nubes de fluidas configuraciones curvilíneas, que se anticipan al arabesco modernista. Completan la composición palmas y laureles a uno y



Córdoba. Catedral. Retablo de Santa Inés. Frontal del altar.

otro lado, además de unas deliciosas cabezas de ángeles dispuestas **asimétrica**-mente arriba y abajo. No menos graciosas son las cabecillas de las esquinas, bajo las cuales se despliegan unas **rocallas** que tienen por misión proteger los bordes de la mesa, al tiempo que hacen más complejo su juego de curvas.

Otro artista francés, Miguel Verdiguier, se ocupó de la talla de Santa Inés, cuyo elegante «**contrapposto**» evoca las dinámicas creaciones de **Puget**, y también es probable que interviniera en la decoración del retablo¹³. Oriundo de Marsella, ciudad en la que fue Director General de la Real Academia, vino a Córdoba quizá a instancias o por recomendación de su posible paisano **Dreventon**. Aquí se instaló de por vida, hasta su muerte en 1796, aunque ello no impidió que trabajase en otros lugares de Andalucía¹⁴. En Jaén corrió a partir de 1772

13 A. VILLAR MOVELLAN: *Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos*. «*Apotheca*», n.º 2. Córdoba, 1982, p. 116.

14 Las noticias sobre la vida y obra de este artista francés se localizan en A. PONZ: *Viaje de España*, Madrid, 1947, pp. 1.476 y 1.477; R. RAMÍREZ DE ARELLANO: *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*. Madrid, 1893; J. VALVERDE MADRID: *ob. cit.*, pp. 306 y ss. T. F. REESE: *ob. cit.*, vol. II, p. 367; J. RIVAS CARMONA: *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982, pp. 68 y 69; A. VILLAR MOVELLAN: *Barroco...* *ob. cit.*, pp. 115 y ss; R. MONTES RUIZ: *La escultura en Córdoba desde el Neoclásico a la actualidad*, en *Córdoba y su provincia* *ob. cit.*, pp. 377 y ss.; R. TAYLOR: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Madrid, 1982, p. 95.

con la ejecución de las esculturas y estucos del Sagrario catedralicio ¹⁵ y en Granada trabajó en la fachada de la Catedral y en la capilla de San Cecilio ¹⁶. Todas estas obras parecen indicar que mantuvo buenas relaciones con los cabildos de esas ciudades y otro tanto cabría decir del cordobés, a cuyo servicio trabajó durante bastantes años en empresas de gran magnitud.

Los púlpitos de la Catedral, sufragados por el obispo don Martín Barcia, los realizó entre 1766 y 1779. Pueden contarse entre los mejores y más aparatosos de España con un original basamento de mármol, en el que se representan por parejas los símbolos de los Evangelistas, sosteniendo una estructura de caoba que aún conserva la espectacularidad barroca, particularmente en el tornavoz y su remate. Sin embargo, la obra resulta desigual en sus partes. Por su calidad sobresalen las primorosas tallas de los tableros, que han sido relacionadas con Alonso Gómez de Sandoval ¹⁷, mientras que las figuras marmóreas no resultan muy acertadas, cosa nada extraña en Verdiguier, como también confirma su escultura giennense. Pero sena injusto quedarse únicamente con este negativo juicio, pues al lado de esas infelices creaciones nuestro artista dejó obras tan hermosas como la Santa Inés antes comentada.

Contemporáneo de los púlpitos es el Triunfo de San Rafael que se alza entre la Catedral, el Palacio Episcopal y el Seminario de San Pelagio, en uno de los rincones más bellos de Córdoba, dando vistas también al no Guadalquivir. El Cabildo ya pensaba erigirlo en 1736 y para su realización fue enviado un proyecto desde Roma, pero no convino y se abandonó. Posteriormente se solicitó otro modelo a los sacerdotes de Palermo Domingo Escrois y Simón Martínez, el primero pintor de cámara de Juan V de Portugal y el segundo escultor del rey de Cerdeña. Ahora sí se iniciaron las obras conforme a estas trazas, aunque tampoco prosperaron. Así, se aplazó la construcción hasta los tiempos de don Martín Barcia, prelado que otra vez hizo gala de su magnificencia haciéndose cargo de sus costos. Los trabajos se llevaron a cabo entre 1765 y 1781 por el francés, quien labró un conjunto de claro acento berninresco emparentado, como refiere Ponz. con la célebre Fuente de los Cuatro Ríos de la Plaza Navona de Roma, muy posiblemente por las sugerencias de los anteriores proyectos de los maestros italianos. Ofrece, a manera de pedestal, una abrupta roca ahuecada con animales y motivos vegetales alusivos a la tierra. Sobre ella se alza un torreón cilíndrico de aspecto militar, encuadrado por las gesticulantes figuras sedentes de los santos patronos cordobeses Aciclo y Victoria, más Santa Bárbara, a quien don Martín profesaba especial veneración ¹⁸. El simulacro de fortaleza sirve de basamento a la columna que porta la airosa estatua de San Rafael, custodio de la

15 M. L. DE ULIERTE VAZQUEZ: *La decoración del Sagrario de la Catedral de Jaén*. «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses», n.º 105.

16 A. GALLEGO Y BURIN: *El barroco granadino*. Granada, 1956, pp. 72 y 115.

17 A. RAYA RAYA: *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980, pp. 235 y 236.

18 Es curioso que uno de los cuatro profetas destinados al templete del Sagrario de San Mateo de Lucena fue cambiado por Santa Bárbara, precisamente por intervención de don Martín Barcia (J. RIVAS CARMONA: *Arquitectura barroca...*, ob. cit., p. 154).

ciudad, como recuerda una inscripción existente en la parte superior de la roca.

También se distingue por sus notas italianas la aportación de Verdiguier al Sagrario de la parroquia de La Rambla ¹⁹. Esta capilla, que sirve de cabecera a la nave del Evangelio, se trata de una estancia rectangular con cúpula entre dos tramos estrechos de bóveda de medio cañón, disposición que obedece a las obras practicadas a partir de 1759, aprovechando las estructuras de un antiguo recinto dedicado a los Santos Reyes. En un principio estuvieron al frente de dicha remodelación artistas lucentinos, como Antonio Cabello maestro alarife encargado de la obra y Pedro de Mena Gutiérrez que cortó las yeserías de la cúpula. Pero este detalle es lo único castizo de la capilla, pues sus demás ornatos se salen de las tradiciones de la tierra. Es aquí donde interviene nuestro artista francés, quien según los documentos se hizo cargo del retablo y sus estatuas así como de «otros diferentes adornos».

El retablo, sobre el cual existe constancia de que se estaba haciendo entre 1773 y 1774, es una original máquina más próxima a lo que hemos visto en la capilla catedralicia de Santa Inés que a cualquier otra cosa, aunque tampoco puede afirmarse que sea exactamente igual, pues en él se sigue un modelo derivado de la Gloria de Bernini. Como en ese conjunto cordobés, presenta una mesa de altar de dinámica silueta y encima de ella se levanta el único cuerpo del retablo, que curiosamente se reduce a dos parejas de columnas de fustes lisos y capiteles jónicos con guirnaldas de laureles, soportes que se ajustan a una disposición cóncava, lo mismo que el imponente entablamento que monta en ellos. cuyo buen efecto se ve realizado por una línea de tacos y ovas. Culmina el altar un ático digno de las más complejas composiciones barrocas. Todo él está prácticamente ocupado por la gloria de rigor, cuyo centro se reserva a la representación del Espíritu Santo. De él parten múltiples rayos dorados, que alternan con fluidas nubes, si bien éstas no se limitan a la zona de gloria sino que sus vaporosas formaciones se expanden igualmente por los laterales, contrastando su aparente inconsistencia con la robustez de la arquitectura. Este aparato celestial se remata en un pabellón sostenido por ángeles.

En tal máquina aparece una talla del Salvador, de posturas y ropajes muy similares a los de las figuras que coronan los púlpitos cordobeses. Su airosa figura preside el retablo, entre otras dos estatuas que representan a personajes femeninos, portando el cáliz con la hostia y abrazando una cruz respectivamente. Ambas, a diferencia de aquélla, están labradas en yeso y pintadas de blanco para simular mármoles de este color. Este fingimiento, en realidad, se aprecia en todo el altar, aunque sus columnas y entablamento imitan mármoles policromos. Los recursos de la cofradía patrocinadora no permitirían el empleo de tan exquisitos materiales y no quedó más remedio que poner en práctica tal solución para conseguir su buen efecto. El resultado es parecido al del retablo de Santa Inés, pero a menor costo.

Para que la capilla no desdijese del altar, Verdiguier introdujo diversas

19 J. RIVAS CARMONA: *Arquitectura barroca...*, ob. cit., pp. 305 y 306

reformas, encaminadas a amortiguar lo ejecutado anteriormente por los lucentinos. Estos arreglos afectaron principalmente al entramado arquitectónico, cuyos elementos se pintaron también a imitación de mármoles policromos, acentuándose así su clasicismo. Dentro de este repertorio arquitectónico hay que destacar los machones que marcan los tramos de la capilla con pilastrias en sus frentes y uno de sus laterales de sección cóncava, detalle borrominesco que aparece asimismo en los arcos torales. El sagrario, de esta suerte, presenta unos curiosos puntos comunes con el vestíbulo del actual refectorio de San Carlino de Roma, donde se suceden igualmente tres tramos con pilastrones de perfiles semejantes. También desempeña un papel muy importante el inflexible anillo de la cúpula, que como el entablamento del retablo incluye una línea de tacos y ovas. A él se antepone uno de los pocos adornos del conjunto, una cartela abombada con alas y cabezu de querubín en su remate, típica de la época. Pero más interesantes son los estucos de las pechinas, que figuran unas elegantes composiciones de gusto clasicista. A manera de trofeos sacros, reúnen objetos litúrgicos y de culto, además de las espigas y vides de simbolismo eucarístico, apropiadas por tanto a una capilla como ésta que cumple la misión de albergar al Santísimo Sacramento. Estos ornatos, una vez más, nos evocan el citado retablo de Santa Inés, concretamente su decoración, aunque con un carácter menos rococó dada su cronología posterior.

Dichas obras marcan solamente los antecedentes del neoclásico cordobés. Este va a triunfar en otros conjuntos contemporáneos, a la cabeza de los cuales hay que situar el Colegio de Santa Victoria, que no sólo ofrece este valor de pionero sino que representa asimismo una de las grandes construcciones de Córdoba, cuyas masas destacan por cualquier parte que se vea la ciudad, siendo uno de los edificios que más contribuyen a su perfil monumental²⁰.

El origen de este colegio se remonta al siglo XVI, para ser exactos a 1590. En dicho año el obispo don Francisco Pacheco otorga testamento, por el que sus bienes quedarían vinculados a la Casa de Almunia siempre y cuando no se uniese a otro mayorazgo y en tal caso pasarían a dotar un colegio de niñas pobres. Ello va a acontecer en la primera mitad del siglo XVIII y ya en 1739 vemos formalmente constituido el centro, aunque no comienza a actuar hasta el año 1753²¹. El nuevo colegio precisaba de un edificio adecuado por lo que de inmediato se planteó su construcción por parte de los administradores, que

20 Sobre el Colegio de Santa Victoria pueden consultarse las siguientes obras: A. PONZ: *ob. cit.*, p. 1.489; E. LLAGUNO Y AMIROLA: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración...* Vol. IV. Madrid, 1829, pp. 257 y 258; R. RAMÍREZ DE ARELLANO: *Inventario Monumental y Artístico de la Provincia de Córdoba*. Córdoba, 1983, p. 301; T. RAMÍREZ DE ARELLANO: *Paseos por Córdoba*. Córdoba, 1973, p. 433; O. SCHUBERT: *Historia del Barroco en España*. Madrid, 1924, pp. 422-424; G. KUBLER: *ob. cit.*, p. 238; S. ALCOLEA: *Guías artísticas de España. Córdoba*. Barcelona, 1951, p. 148; P. NAVASCUES PALACIO: *Ventura Rodríguez entre el Barroco y el Neoclásico en El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Museo Municipal de Madrid, 1983, p. 124; A. VILLAR MOVELLAN: *Arquitectura...* *ob. cit.*, p. 351; T. K. REESE: *ob. cit.*, vol. I, pp. 248-251.

21 J. ARANDA DONCEL: *ob. cit.*, pp. 304 y 305.



Córdoba. Colegio de Santa Victoria. Pórtico de la iglesia.

según el testamento fundacional deberían ser el deán, doctoral y magistral del cabildo catedralicio, razón por la que aparece al frente de esta empresa don Francisco Fernández de Córdoba, citado anteriormente como fundador de otro colegio, el de la Purísima Concepción. Los primeros pasos encaminados a tal efecto se dieron en 1758 con la compra de las llamadas «Casas de Séneca», continuando al año siguiente los preparativos, ahora con el derribo de los inmuebles que ocupaban el solar designado al edificio y el allanamiento del terreno. También en 1759 se realiza el proyecto del nuevo colegio. Sus administradores, gentes ilustradas como otros compañeros suyos del cabildo y conocedores por sus contactos de la Corte de una arquitectura más moderna, no buscaron para su confección a un maestro de la tierra sino que dirigieron sus miras a Madrid, de donde vino el francés don Luis Guilbert, quien estuvo como director de la obra hasta primeros de octubre de 1760²². El proyecto de este arquitecto, en opinión de María Dolores Pérez Mann, no debió coincidir con la idea de los administradores y éstos, por tanto, no tuvieron más remedio que buscar a otra persona. Como para entonces ya se encontraba en Córdoba Baltasar Dreveton, y además estaba muy relacionado con la Catedral y sus canónigos, fue él el elegido, ocupándose del encargo a partir de esa fecha de 1760 y no dejó la obra hasta 1780, cuando ésta se hallaba en curso muy avanzado²³. Así, pues, podemos afirmar con la citada autora que el papel fundamental lo desempeñó Dreveton, cuyos planes incluían sin duda una ampliación del proyecto original, dado que en 1761 se compraron más terrenos.

El día 10 de agosto de 1761 se puso la primera piedra del edificio y su construcción siguió tan buen ritmo que en 1772 estaba terminado el cuerpo de la iglesia con su cúpula. Pero lamentablemente ésta se hunde en dicho año y los administradores, aprovechando un viaje del célebre Don Ventura Rodríguez a Andalucía, concretamente a inspeccionar sus obras de Málaga y Jaén, lo hacen venir a Córdoba para que solucione los problemas planteados con tal catástrofe. Tras el reconocimiento de rigor, dispuso que se macizasen los muros y fortalecieran con unas columnas y además diseñó una nueva cúpula con su tambor once varas más baja que la derrumbada, todo lo cual se puso en práctica por el propio Dreveton. Asimismo Rodríguez, como afirma Ponz, añadió otros adornos, siendo el mejor de todos el pórtico delantero de la iglesia. Terminadas las

22 Los datos sobre la construcción del Colegio de Santa Victoria, tanto en lo que respecta a su historia como a los artistas que intervienen en ella y en su decoración, los hemos tomado del documentado estudio de María Dolores PEREZ MARIN: *Paula Monial y su obra en Andalucía*, tesis de licenciatura inédita, sustentada en la Universidad de Córdoba en 1982 bajo la dirección de don José Manuel Cuenca Toribio. Aprovechamos esta ocasión para testimoniar nuestro agradecimiento a la citada autora por la amabilidad y delicadeza tenidas al permitirnos con toda generosidad la utilización de su trabajo así como el haber atendido todas nuestras consultas y facilitado otros datos.

23 En el Extracto de la Fundación del Colegio, que reproducimos del citado estudio de M. D. Pérez Mann, se dice textualmente: «El primer Arquitecto director de esta obra en su principio fue D. Luis Guilbert de nación Francés, a quien por no haber subzedido en este cargo subzedió el Arquitecto e Ingeniero D. Baltasar Dreveton, también francés en el año pasado de 1760.»

estructuras, tras estos incidentes, se procedió a decorar el colegio con su capilla, acometiéndose dichos trabajos en los años 80 y 90.

Un edificio realizado con tales proyectos y con la intervención de artistas semejantes, por fuerza, tenía que ser algo fuera de lo común y así se aprecia particularmente en la iglesia. Deudora del barroco en cuanto que se trata de una planta combinada²⁴, presenta una gran rotonda cupulada precedida de otra menor que hace las funciones de vestíbulo. Dos más, del tamaño de éste, quedan detrás del gran recinto, a ambos extremos de su eje transversal, pero nada tienen que ver con el plan del templo y cumplen la misión de reforzar sus estructuras, en correspondencia con el vestíbulo; una hace de sacristía por el lado de la Epístola y la otra funciona como distribuidor y recinto abierto al jardín²⁵.

No es que la planta combinada fuera desconocida en Córdoba sino todo lo contrario, aunque se había utilizado preferentemente para capillas y según un modelo que está más próximo a la famosa capilla madrileña de San Isidro que a lo que ofrece esta iglesia. Un ejemplo típico de la primera mitad del siglo XVIII puede ser el Sagrario de Montemayor. Sólo tardíamente los artistas cordobeses se acercaron a la solución de Santa Victoria y entre los contados ejemplos cabría citar el Sagrario de Priego, pero éste se erigió a partir de 1772, o sea cuando ya estaban en marcha las obras del colegio cordobés, incluso es posible que su autor, Francisco Javier Pedraxas, tuviese conocimiento de lo que se hacía aquí. A pesar de ello, existen grandes diferencias entre uno y otro monumento y no sólo es sus distintos estilos. En Priego, en lugar de los planes centrales de disposición circular, se imponen el cuadrado y el octógono. Dicho de otra forma, lo que hace realmente excepcional a la iglesia de Santa Victoria dentro del panorama cordobés de la época es el juego de rotondas que presenta y en especial la grandiosidad de la mayor, cuyo sentido de lo monumental nos evoca obras de la antigüedad como el Panteón de Roma o construcciones más modernas del tipo de la Asunción de Ariccia.

Desde luego, la elección de la rotonda obedece a las modas impuestas por la nueva arquitectura de la que eran paladines tanto los franceses Guilbert y Dreveton como Ventura Rodríguez. No obstante, habría que pensar en la posibilidad de que existiesen otros motivos a la hora de decidirse por tal estructura. En el curso del siglo XVIII la planta central y de no muy grandes dimensiones fue escogida para las capillas de los colegios y en este sentido es especialmente revelador el caso de la Compañía de Mana, que construyó diversas iglesias de acuerdo con esos presupuestos, en particular en el norte de España, como bien nos ilustra la Enseñanza de Tudela²⁶. El colegio de Santa Victoria no difería mucho de los centros de esa orden y, además, estaba atendido por beatas que

24 CH. NORBERG-SCHULZ: *Arquitectura barroca*. Madrid, 1972, p. 128.

25 Agradecemos a D. Fernando Moreno Cuadro, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, el habernos descubierto este detalle.

26 R. FEKNANDEZ GRACIA: *Iglesia de la Enseñanza de Tudela*, en el libro *Navarra. Historia y Arte. Tierras y Gentes*. Pamplona. 1984, p. 151.

llevaban vida de clausura; de aquí los coros con celosías que asoman al recinto principal del templo, a uno y otro lado del vestíbulo. Pero existe otro detalle quizá más revelador. La iglesia y todo el colegio está bajo la advocación de Santa Victoria, patrona de Córdoba junto con San Acisclo en razón de ser la más ilustre de las mártires de la ciudad, cuyo sacrificio tuvo lugar en época romana con una muerte por disparo de flechas y con estas armas, precisamente, aparece presidiendo la iglesia desde el altar mayor. En suma, el templo está dedicado a exaltar la santidad de esta joven doncella, modelo de las educandas, pero también su valeroso martirio. Por ello se guarda en la sacristía una reliquia de la santa que en su fiesta, el 17 de noviembre, se lleva a la iglesia para ser venerada, con lo que ésta viene a convertirse en imagen de su sepulcro. A ello cabe agregar el hecho de que la primera piedra, tal como se ha indicado, fue puesta un 10 de agosto. No es que el día más caluroso del año, al decir de la tierra, fuese el más propicio para una solemnidad de este tipo y si se escogió debió ser, sin duda, por celebrarse en esa fecha la conmemoración litúrgica de uno de los más grandes mártires españoles, San Lorenzo. Por la concurrencia de todas estas circunstancias no es aventurado pensar que la iglesia se concibió por los administradores como un «martyrium». Y para ello nada era más adecuado que un plan centralizado o una rotonda según una antiquísima costumbre que arrancaba de las construcciones constantinianas y de un monumento tan especial como la Anastasis de Jerusalén.

Al margen de estas consideraciones, en la iglesia se advierten dos maneras distintas de entender la arquitectura o, mejor aún, la participación de dos artistas diferentes como son Drevetón y Rodríguez. El estilo del primero queda perfectamente reflejado en la pequeña rotonda que sirve de vestíbulo, en la que privan más los valores superficiales y lo decorativo con unos motivos aún de estirpe rococó, si bien este gusto por lo ornamental no quiere decir que resulten abrumadores los adornos sino todo lo contrario²⁷. Sus muros curvos aparecen articulados, en correspondencia con los ejes oblicuos, por parejas de pilastras de fuste liso y bellos capiteles jónicos, entre cuyas volutas cuelgan deliciosas guirnaldas de flores, centradas en todos los casos por rosas. Rasgo que no desdice de lo que el propio Drevetón hace por las mismas fechas en la capilla de Santa Inés. Las pilastras encuadran unos campos rehundidos que incluyen arcos de medio punto sobre pilastrones de capitel toscano, resaltándose sus moldurajes por unas líneas incisas. Dos de esos arcos sirven de ingreso desde la calle y de enlace con el cuerpo de la iglesia, mientras que los otros dos, o sea los laterales, albergan unas curiosas composiciones destinadas a dar realce a una puerta y ventana superior que hay en cada una de estas paredes. Las puertas se encuadran por pilastrillas, que en su remate se engalanan con unos motivos envolutados, y sobre ellas monta el guardapolvos. Este hace de asiento del moldurado marco de

27 REESE (*ob. cit.*, p. 249) ve representada particularmente la arquitectura de Drevetón en el vestíbulo de la iglesia, señalando además una serie de características que la diferencian de la de Ventura Rodríguez. Entre ellas los soportes adornados y de capitel jónico, las líneas incisas de molduras y los segmentos de arco.

las ventanas, cuya clave luce otro adorno, ahora con un ovoide entre esas terminadas en volutas. Pero lo más curioso es el tipo de arco empleado tanto en puertas como en ventanas y que realmente se trata de un segmento de arco o carpanel. Ello constituye un elemento típico de la arquitectura de los ingenieros, como Dreveton, quienes difundieron este modelo de vano tan usual en Francia, siendo un primer ejemplo español la Ciudadela de Barcelona²⁸. La pequeña rotonda se culmina en un anillo con mensulillas decorativas y rosetas, en el que se eleva sin tambor la cúpula. Su florón central ofrece rocallas.

Algunas de estas características del vestíbulo reaparecen en la gran rotonda, como ya puso de relieve Reese. Ello es exponente de que las estructuras fundamentales, en otras palabras los muros circulares, pertenecen a Dreveton. Así, vemos en los paños principales, coincidiendo con los ejes cruzados y diagonales, los grandes arcos con pilastrones toscanos, destacando también sobre campos rehundidos o cajeamientos: arcadas que ahora se utilizan para cobijar el retablo mayor y los gigantescos lienzos de altar que pintó en 1793 el académico de San Fernando Francisco Agustín así como los coros. Igualmente los arcos rebajados de las puertas abiertas o simuladas entre los soportes, que además incluyen guardapolvos. Pero aquí terminan los rasgos que nos evocan al francés. Lo demás es obra de Ventura Rodríguez, quien en sus reformas hizo que la arquitectura de la rotonda ganase en solemnidad e imponencia. En lugar de lo superficial, se inclinó por los rotundos contrastes de masas y su empaque, presentadas asimismo con gran pureza clásica, a la que no convenía en absoluto las concesiones ornamentales del vestíbulo. De esta manera, los elementos arquitectónicos se presentan con tal limpieza que llega a ser palladiana en la cúpula, la cual sólo tiene en su centro una imagen del Espíritu Santo dentro de un círculo moldurado. Lo único ornamental que se admite es de carácter geométrico y para formar los imprescindibles marcos o los cajeamientos de encuadre y relleno.

Decisivo en la recreación de Rodríguez es el anillo de columnas pareadas y exentas, las cuales se ajustan a un monumental orden corintio de fustes acanalados. El expediente, que no sólo trata de reforzar la estructura de la rotonda sino también de dotarla de un adecuado ornato, es una solución muy del agrado del arquitecto, quien recurrió igualmente a ella cuando pocos años antes delineó el Sagrario de la Catedral de Jaén²⁹, pero la verdad es que se sigue un procedimiento distinto. Aquí, las columnas no se aprietan en sus emparejamientos tal como sucede en Jaén; por el contrario, se espacian para que entre ellas se intercale una puerta, según se comentó. De esta suerte, se crean unos ritmos muy diferentes, jugándose con la alternancia de unos tramos amplios y estrechos que colaboran en la animación del espacio y así se evita monotonía, aunque este hallazgo es de alguna manera fortuito, ya que Rodríguez se veía condicionado por lo ya construido por Dreveton, quien tenía previsto tal ordenación de

28 G. KUBLER: *ob. cit.*, p. 329.

29 T. F. REESE: *ob. cit.*, p. 249.

intervalos con las grandes arcadas de los nichos y las pequeñas puertas. Sin embargo, lo que no puede negarse es que dichas columnas en su grandiosidad le confieren especial énfasis a la rotonda mayor, hasta el punto que en buena medida colaboran en realzar su protagonismo y a distinguirla respecto al vestíbulo, cuyas pilastras no pueden competir con ellas. A tono con su impresionante monumentalidad, llevan un saliente y sólido entablamento, que también contrasta con el de la pequeña rotonda, digamos aplastado contra el muro, si bien se hermanan con las mensulillas y rosetas de la cornisa. Tal anillo sostiene el tambor de la cúpula, exponente asimismo de impresionantes masas, pero de otro carácter. En esta parte del edificio se disponen unos macizos con pequeños nichos avenerados entre los que existen profundos arcos de medio punto, destinados a albergar grandes ventanas. El modelo de esta estructura tampoco era desconocido, ya que el propio Rodríguez lo había utilizado en la capilla del Hospital de Oviedo, como ya advirtió Schubert ³⁰. No obstante, se producen algunos cambios entre uno y otro ejemplo; por ejemplo, los macizos del tambor cordobés se agrandan, por lo que tienen que incorporar los nichos avenerados, y en consecuencia con tal amplitud los arcos no tienen más remedio que separarse, de manera que entre ellos median unas pechinas de amplia base. Estos cambios se hacían imprescindibles por el juego de las columnas inferiores, aunque realmente no fueron muy favorables dichas transformaciones, ya que trajeron consigo un efecto de mayor pesadez, apariencia que se acentúa al amontonarse tales masas en un espacio no excesivamente amplio. Y aún resulta más palpable cuando se comprara con el elegante cuerpo bajo ³¹.

Las grandes ventanas del tambor permiten que los raudales de luz inunden la rotonda y, además, de forma muy homogénea, según convenía a la racionalización del espacio neoclásico. Para ello, don Ventura dispuso unos derrames en las partes inferiores de estos vanos, permitiendo que la iluminación descendiera hacia abajo y no se dirigiese exclusivamente a las zonas altas. En el ya aludido Sagrario de Priego sucede todo lo contrario, a pesar de sus semejanzas no sólo estructurales sino también cronológicas. Sus ventanas quedan igualmente a la altura del tambor, e incluso hay otras dos laterales en lacámara de entrada, como en el vestíbulo de Santa Victoria. Pero para empezar se rompe la mayor uniformidad existente entre los dos ámbitos de esta iglesia cordobesa con el rotundo contraste de un primer espacio menos iluminado y el siguiente resplandeciente. Este, a su vez, gana en luces a medida que se asciende hacia la cúpula, ilustrándose así una jerarquía luminosa que coincide con las ideas del Pseudo Dionisio Areopagita. Lo importante de estas diferencias es que en ellas vemos, mejor que en el gusto o desprecio por lo ornamental, lo que cambia una concepción neoclásica de otra barroca, o si se prefiere un espacio inspirado por la razón o por la pasión.

Sin duda, el interior de este templo con su clasicismo dominante tuvo que

30 O. SCHUBERT: *ob. cit.*, p. 424

31 T. F. REESE: *ob. cit.*, p. 249.

impresionar a los cordobeses, mereciendo en unos casos el mayor de los aplausos y en otros total repulsa. No menos debió ser el efecto que produjera el solemne pórtico hexástilo de la fachada. Sus columnas de capiteles compuestos, fuertemente destacadas sobre la profunda oscuridad del fondo, se organizan según un orden que no vana de lo que Lemerrier obró en las fachadas de la capilla de la Sorbona ³², o sea que en los extremos están pareadas mientras que en el centro se espacian. Pero aquí definen una calada estructura convexa de ecos berninescos, que en concepto recuerda el pórtico de Pietro da Cortona en Santa Maria della Pace de Roma ³³, aunque no se cierra en semicírculo como en este caso sino que su curvatura se limita a un segmento de dicha figura, pues otra cosa hubiese sido forzar el plano y en verdad no se precisaba más para manifestar al exterior la disposición circular de la iglesia. Es por esta razón por lo que Rodríguez curvó la línea de columnas con un resultado parecido a una porción de esos anillos columnarios de los antiguos templos circulares, como el de Vesta en Tívoli. Y desde luego su gravedad no desdice en nada de la de estas obras ³⁴. La fachada encuentra su adecuado complemento en un frontón de remate, también curvo por la necesidad de adaptarse a las columnas inferiores; género de atrevimiento que fue propuesto por el barroco romano, si bien tiene su más inmediato antecedente en la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza. A pesar de tales licencias, el pórtico de Santa Victoria ofrece una nobleza y dignidad propias de la obra neoclásica y que don Ventura sólo logrará superar en proyectos de la reciedumbre de la fachada catedralicia de Pamplona. A ello contribuyen de manera decisiva una robustez y limpieza aún más acentuadas que en el interior de la rotonda principal. Tan es así que las columnas presentan fustes lisos y el paramento de fondo aparece casi desprovisto de elemento plástico, reduciéndose éste al sencillo marco de la puerta y su guardapolvos superior. Sólo el frontón admite cierto ornato, particularmente el escudo del fundador del colegio, don Francisco Pacheco, que centran dos palmas con el fin de rellenar sus superficies. Como escribió Reese, esta fachada «es uno de los más magestuosos diseños de Rodríguez y heraldo de la arquitectura neoclásica de solemnidad y grandeza romana en España».

La importancia de la iglesia no nos debe hacer olvidar la del colegio vecino. Este edificio es un claro exponente de arquitectura utilitaria y racionalista ³⁵, tal como cabría esperar de un ingeniero como Dreveton ³⁶. Forma un vasto conjunto de construcciones con la referida iglesia en una de las esquinas, centrando su núcleo principal un gran patio cuadrado que nos evoca el claustro de los conventos. Sus lados se componen de dos pisos, bien marcados por una potente imposta, y en cada uno de ellos se localizan amplias y alargadas ventanas de arco

32 *Ibidem.* p. 250.

33 P. NAVASCUES PALACIO: *Ob. cit.*, p. 124.

34 T. F. REESE: *Ob. cit.*, p. 250.

35 Según M. D. Pérez, los administradores del colegio eligieron franceses para plantear el edificio por ser paladines de la arquitectura racionalista.

36 A. VILLAR MOVELLAN: *Arquitectura...*, *ob. cit.*, p. 351.

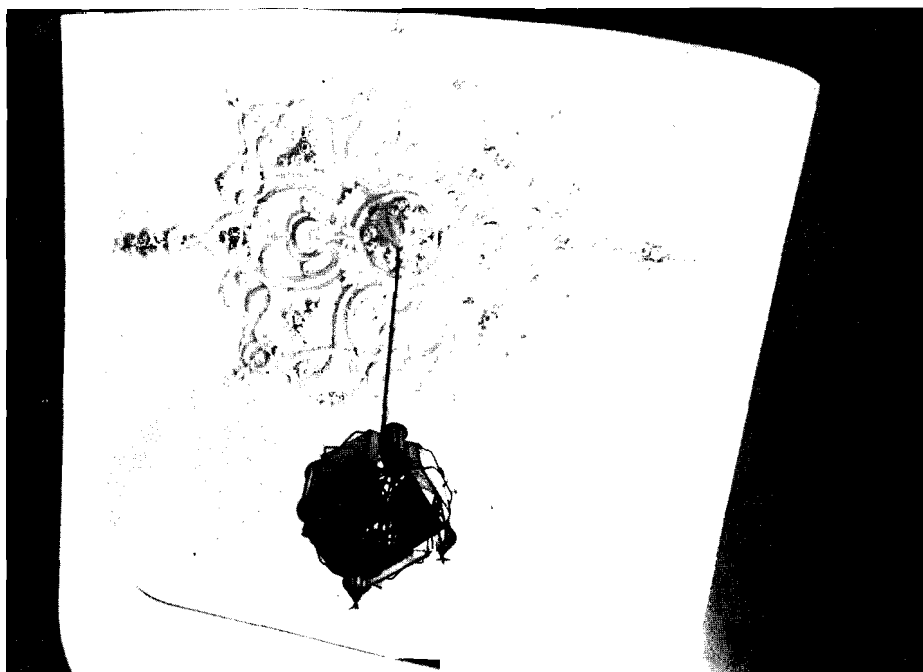
rebajado, como los ya comentados en la capilla. Por último, se superpone un ático. no muy alto, que continúa la elevación del segundo cuerpo sin que se interponga ningún límite. También lleva ventanas, pero de tamaño menor, curiosamente remetidas en la línea del tejado. Tales rasgos definen la esencia arquitectónica del recinto, ya que sus paramentos aparecen limpios y sólo destacan en ellos los sencillos marcos de las ventanas o la citada imposta, que además se resaltan con un color amarillento en contraste con el blanco de los fondos. En suma. rigen unos principios más bien característicos de la arquitectura fabril o militar. Algo semejante puede decirse de la escalera que asoma a una de las galerías del propio patio, la cual llama la atención por su modernidad. según señala Villar Mobellán. Desarrollada dentro de una caja cuadrada, presenta tres tramos de peldaños perpendiculares por piso. siendo muy peculiar su barandilla. formada por un muro de desnudez total, pero que en los ángulos se curva para eliminar quiebras y así favorecer la continuidad y unificación de sus superficies. Todo ello hace que resulte muy sorprendente la visión de la escalera desde la parte baja de la misma, que después de ir revelándonos sus distintos niveles terminará en una original bóveda con lunetos en dos de sus lados. No menos vistosa es la calada pantalla que comunica este espacio con la galería. Aquí se suceden tres pisos de arcadas muy esbeltas, compuestas de triple medio punto sobre pilares. En realidad, esto es fruto de las transformaciones de Ventura Rodríguez, pues Drevetón dispuso un anchuroso arco de medio punto. de buena construcción y que parecía seguro a los ojos de aquél. Sin embargo, el deseo de eliminar riesgos, y más con todos los problemas planteados con la cúpula de la iglesia, hizo que se practicase esta solución ³⁷.

Por su dignidad, la escalera. o mejor dicho su bóveda, se decoró con florón de yeserías. que a diferencia de los más abultados estucos de los maestros cordobeses contemporáneos ofrece unos afiligrados motivos de carácter eminentemente lineal. Forman como unos dibujos de curvas y contracurvas terminadas en volutas y trezados. que componen una compleja tracería estrellada, la cual se enriquece también con rocallas y ensartos de rosas. Su apariencia recuerda decoraciones del rococó francés y al respecto cabe citar ejemplos tan relevantes como el salón ovalado del Hôtel Soubise de París, obra de Germain Boffrand. Drevetón, por su origen, estaría familiarizado desde luego con este tipo de formaciones decorativas y no sólo las dispuso en la escalera sino que asimismo las utilizó para adornar las cuatro bóvedas que se encuentran en las esquinas de la galería alta. Su ejecución, no obstante, corrió por cuenta del escultor italiano Joseph Fosati, quien se ocupó igualmente de labrar los capiteles del pórtico de la iglesia y el gran escudo de su frontón ³⁹. Estas yeserías son, prácticamente. los únicos adornos permitidos en los muchos metros cuadrados construidos en el edificio.

37 M. D. PEREZ MARIN: *Ob. cit.*

38 CH. NORBERG-SCHULZ: *Arquitectura barroca tardía v rococó*. Madrid. 1973, pp. 85 y 86.

39 M. D. PEREZ MARIN: *Ob. cit.*



Córdoba. Colegio de Santa Victoria. Yaserías de la escalera.

La misma sobriedad inspira la imponente y alargada fachada del colegio, cuya estructuración repite el esquema ya comentado en el patio, aunque las cinco líneas de ventanas de cada uno de sus flancos se multiplican aquí. Así, se produce en la sucesión casi ininterrumpida de tantas ventanas una monotonía que podríamos calificar de escurialense, aunque el eje de la fachada se resalta con una portada-balcón muy interesante, encuadrada por pilastras. La saliente curvatura del balcón obligó al ingeniero francés a disponer en el ingreso un arco abocinado en tres dimensiones por lo que su estructura de remate se hace convexa. solución muy típica del rococó internacional que deriva de Borromini y Guarini. Drevetón ya había recurrido a ella en el retablo de Santa Inés, según se indicó, pero ahora la adaptará a sus usuales arcos segmentados. Ello fue aprovechado para un nuevo escudo del fundador del centro, que en 1783 esculpió Manuel Sánchez de Sandoval, lo mismo que las cinco ménsulas adornadas con hojarascas que quedan debajo del balcón⁴⁰.

Frente a Santa Victoria se localiza otro colegio, el de la Purísima Concepción. que se fundó en 1787 aprovechando los locales del extinto estudio de Santa Catalina. que fue de losjesuitas hasta su expulsión. La creación del nuevo centro hizo que se emprendiesen obras importantes para la reedificación de ciertas

partes del edificio. entre ellas la fachada ⁴¹. En sus dos cuerpos posee ventanas de arco rebajado y marcadas por sencillos enmarques, que no dejan de recordarnos las de la vecina Santa Victoria. Otro tanto puede decirse de la portada-balcón, cuyo ingreso también forma un arco de disposición convexa, aunque varía al incorporar pilastras jónicas con guirnaldas de laurel en sus capiteles. Tales coincidencias permiten sugerir la posibilidad de que Dreveton fuese el responsable de dicha reforma, lo cual no tendría nada de extraño habida cuenta de que al frente de uno y otro colegio aparece el deán don Francisco Fernández de Córdoba.

Si el cabildo catedralicio y algunos de sus miembros desempeñaron un papel decisivo en la introducción del neoclásico no es menor el que le corresponde a los obispos. Ya vimos a Barcía costeando obras de un barroco a lo internacional, como los púlpitos de la Catedral y el Triunfo de San Rafael. Pero va a ser su sucesor don Francisco Garrido de la Vega el primer prelado cordobés que patrocine un proyecto de carácter neoclásico. Aprovechando que Ventura Rodríguez vino a Córdoba en 1772 para la referida consulta sobre el colegio de Santa Victoria. se solicitó del arquitecto que delinease las plantas para construir una nueva biblioteca en el ala sur del palacio episcopal, donde hasta entonces habían estado las caballerizas ⁴², aunque sus obras no se llevaron a cabo hasta los tiempos de don Agustín Ayestarán y Landa, que fue obispo de Córdoba entre 1796 y 1805 ⁴³. Como en ese grupo de obras que Rodríguez realizó en la década de los años 60 y entre las que cabe destacar los Agustinos Filipinos de Valladolid, la Academia de Medicina de Barcelona o la Fábrica de Cristales de La Granja, la biblioteca cordobesa se caracteriza por una severidad herreriana y un riguroso funcionalismo ⁴⁴, rasgos que también ofrece el Colegio de Santa Victoria, aunque aquí se presentan de manera más rotunda. Su larga fachada, marcadamente horizontal, no da cabida a otra cosa que a la limpieza superficial y a los rígidos esquemas. Con un basamento de sillería y resto enlucido, como en la factoría de La Granja, tiene dos cuerpos separados por una inflexible línea de imposta y abiertos respectivamente en ventanas y unos balcones muy poco salientes. que dan la impresión de estar remetidos en el muro. Dichos vanos son adintelados. reforzando su traza recta unos listones planos que terminan en orejetas, detalle que otra vez nos remite a la citada fábrica de vidrios. Esta organización se interrumpe en el centro de la fachada, donde aparece dispuesta una portada-bal-

41 T. RAMÍREZ DE ARELLANO: *Ob. cit.*, p. 439.

42 En una carta. fechada el 5 de abril de 1775, el obispo comenta al marqués de los Llanos que «se labrará en ellas (las caballerizas) la nueva Biblioteca con arreglo a la planta que dejó aquí delineada dicho don Ventura» (Arch. General del Obispado de Córdoba. Ordenes de la Real Cámara de 1798 a 1802. Tomo IV, fols. 269 v-270 v.) Agradecemos a don Manuel Nieto Cumpido. canónigo archivero de la Catedral de Córdoba el habernos facilitado esta noticia y el texto que transcribimos. Referencias a esta obra encontramos en E. LLAGUNO Y AMIROLA: *Ob. cit.*, vol. IV, p. 258. J. ARANDA DONCELL: *Historia....* ob. cit., pág. 310.

43 T. RAMÍREZ DE ARELLANO: *Ob. cit.*, p. 590.

44 G. KUBLER: *Ob. cit.*, p. 241. T. F. REESE: *Ob. cit.*, pp. 143 y ss. P. NAVASCUES PALACIO: *Ob. cit.*, pp. 117 y ss.

cón que para no desentonar de los demás huecos se ajusta igualmente a esquemas rectilíneos, aunque tanto el ingreso como el balcón superior se distinguen por su amplitud y unos enmarques más moldurados. A pesar de este mayor énfasis, la portada es de una sencillez abrumadora, sobre todo si se compara con la más pretenciosa del colegio de Santa Victoria.

Pero más que las aportaciones de estos obispos nos interesa resaltar la contribución de don Antonio Caballero y Góngora, uno de los más ilustres cordobeses del siglo XVIII. Natural de Priego, inició su carrera eclesiástica en Granada, pasando luego a Córdoba donde lo vemos durante muchos años como canónigo lectoral. En 1775 es promovido a la sede de Chiapa y a continuación lo nombraron obispo de Mérida de Yucatán, si bien su principal actuación en América la tuvo como arzobispo de Santa Fe de Bogotá, cargo que compartió con los de Gobernador, Virrey, Capitán General y Presidente de la Audiencia de Nueva Granada. Sus últimos días, no obstante, quiso vivirlos en su tierra, ocupando la silla episcopal de Córdoba entre 1790 y 1796⁴⁵. A tan brillante carrera cabe agregar su condición de hombre ilustrado, realmente fue el único obispo cordobés de la época que se mostró adicto a tales ideas⁴⁶, y también su afición por las artes, llegando incluso a formar un museo y a proteger artistas como su paisano José Alvarez Cubero⁴⁷. Sin embargo, hay que destacar su empeño en la creación de la Escuela o Academia de Bellas Artes⁴⁸, para cuya dirección hizo venir a Córdoba al pintor Francisco Agustín Grande, al escultor Joaquín Arali y al arquitecto Ignacio Tomás⁴⁹, artistas que en su enseñanza y ejercicio propugnaron un clasicismo academicista, fino y correcto, y como muestra de ello puede citarse el retablo de San José de la parroquia de San Mateo de Lucena, cuya traza de poderosas columnas lisas se debe a Tomás mientras que Arali se encargó de la elegante talla del santo. Tal acontecimiento supuso algo así como el certificado de defunción del barroco, que hasta entonces logró sobrevivir con mayor o menor fuerza, y consecuentemente el definitivo triunfo del neoclásico, que a partir de ahora se generalizará cada vez más, siendo aceptado ya no sólo por las élites sino también por los sectores más tradicionales y populares⁵⁰. Pero, realmente lo barroco no va a desaparecer del todo.

Con la protección del prelado, Ignacio Tomás llegó a ser uno de los principales protagonistas de la arquitectura cordobesa de la última década del siglo XVIII⁵¹. Este catalán, oriundo de Cervera en el obispado de Solsona, se pre-

45 T. RAMIREZ DE ARELLANO: *Ob. cit.*, p. 589.

46 M. NIETO CUMPLIDO: *Ob. cit.*, p. 70.

47 T. RAMIREZ DE ARELLANO: *Ob. cit.*, p. 589. J. VALVERDE MADRID: *Ob. cit.*, p. 20. A. VILLAR MOVELLAN: *Barroco...* ob. cit., pág. 105.

48 C. BEDAT: *L'Académie des Beaux Arts de Madrid (1744-1808)*. Toulouse, 1974, p. 371.

49 R. RAMIREZ DE ARELLANO: *Diccionario*, ob. cit., p. 50. T. RAMIREZ DE ARELLANO: *Ob. cit.*, p. 589.

50 A. VILLAR MOVELLAN: *Arquitectura*, ob. cit., p. 352 y *Barroco...*, ob. cit., pp. 105, 106 y 119.

51 Sobre este arquitecto puede consultarse los estudios de J. VALVERDE MADRID: *Ob. cit.*, pp. 296 y ss. A. VILLAR MOVELLAN: *Arquitectura...*, ob. cit., p. 352 y J. RIVAS

sentó en la ciudad en 1790 siendo académico de mérito de San Fernando. Pronto se dará a conocer interviniendo en numerosas obras de la capital y los pueblos de la provincia. e incluso trabajará fuera de ella, concretamente con Ecija, cuyas iglesias de San Juan y Santa Bárbara se levantan con proyectos suyos y muy posiblemente también la portada del convento de los Carmelitas. Especialmente interesante es su actuación como maestro mayor del Obispado, cargo que le obligará a reconocer o dar informes y trazas para las más diversas obras que se emprendan en los templos parroquiales de la diócesis. Así, sabemos que estuvo relacionado con la reforma que en 1791 se emprendió en la parroquia de Santa Marina de Villafranca ⁵². El viejo templo gótico-mudéjar de tres naves cambió de aspecto al ocultarse sus antiguas techumbres de madera con nuevas bóvedas de aristas y una cúpula en el antepresbiterio, al tiempo que los pilares se revistieron de pilastras toscanas, de las que arrancan arcos de medio punto, los cuales vienen a sustituir los apuntados originales, cuyo esquema aún es visible bajo las bóvedas. Pero en contra de lo que cabría esperar, tales cubiertas se adornaron con yeserías rococó, aunque tardías y muy clasicistas, de suerte que cabe equipararlas a las que Fosati labró para el colegio de Santa Victoria. Dentro de esta reforma también se incluyó la construcción del Sagrario, capilla octogonal con bóveda gallonada que incorpora las luces sobre una ancha cornisa. Dado su carácter de recinto sacramental, la bóveda recibe una hermosa decoración radial, formada por ensartos frutales, textiles y águilas bicéfalas que parten de un florón central de rocallas. En la parroquia de la Asunción de Pedro Abad se llevó a cabo por las mismas fechas una transformación tan parecida, aunque su resultado sea menos grandioso. que no queda más remedio que considerar que Tomás debió intervenir igualmente en ella.

El aspecto barroco de dichas parroquias tiene que deberse a la participación de maestros locales apegados a unos usos constructivos. No obstante, lo neoclásico se hace presente en ciertos detalles, muy particularmente en la iglesia de Villafranca, como deja ver la correcta cornisa de su cúpula, cuyo aspecto clasicista se refuerza con una línea de tacos, si bien son los exteriores del Sagrario los que mejor revelan esa impronta neoclásica. Este carácter ecléctico se aprecia asimismo en la torre de la parroquia de la Magdalena de Córdoba ⁵³, que Ignacio Tomás concibió con una macizez y severidad afín a lo herreriano. Elevada junto a la cabecera, en el lugar donde estuvo la primitiva de época medieval, presenta un fuste prismático de sillar, no muy alto, que en uno de sus frentes luce las armas de don Antonio Caballero. Sobre dicha estructura se levanta un campanario octogonal con su basamento encuadrado por unos potentes aletones diagonales, que arrancan de unas volutas

CARMONA: *Arquitectura*.... ob. cit.. p. 61. También hay que reseñar la obra de A. SANCHO CORBACHO: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952, pp. 261 y ss., particularmente para las construcciones ecijanas del maestro.

52 J. RIVAS CARMONA: *Arquitectura*.... ob. cit.. p. 252.

53 J. VALVERDE MADRID. ob. cit.. p. 297.

de abolengo barroco. El cuerpo de campanas es de ladrillo y en sus flancos principales se abren cuatro medios puntos con rosca de piedra, lo mismo que la lisa imposta que discurre a la altura de sus arranques, mientras que en los frentes oblicuos se superponen un cajeamiento rectangular y otro cuadrado. Culmina este cuerpo una volada cornisa, encima de la cual monta una balaustrada que rodea el remate cilíndrico con cupulilla fajeada.

Más puramente neoclásica es la fachada de la popular ermita de la Virgen de la Salud, también de Córdoba, santuario que se termina en 1805 y que Valverde atribuye a nuestro arquitecto. Desde luego, presenta el mismo empaque y dignidad que el comentado retablo lucentino de San José con sus grandiosas columnas y frontón triangular de remate, a la manera de un pórtico de templo antiguo⁵⁴. El pleno neoclásico se impone igualmente en la parroquia de la Asunción de La Rambla, que entre 1788 y 1800 fue prácticamente reedificada⁵⁵. En realidad, tales obras no se hicieron con proyecto de Tomás sino del maestro Juan Hidalgo Palomero, pero aquél una vez que la construcción estaba en marcha, concretamente en 1792, llevó a cabo un reconocimiento de la misma, ofreciendo algunas soluciones para su perfecta conclusión. A pesar de que dichas recomendaciones no se tuvieron en cuenta, el arquitecto catalán debió influir en la definitiva configuración del templo, como nos lo acredita la manera de cubrirse el presbiterio, a base de un cuarto de esfera, que a través de pechinas se adapta al trazado rectilíneo de los muros, solución que recuerda la exedra que el propio artista dispuso en San Juan de Ecija por las mismas fechas. El templo, de tres naves con bóveda de medio cañón y aristas sobre altas arquerías de medio punto, destaca por su limpieza y también por su elegante clasicismo, sobre todo gracias a las pilastras toscanas de orden gigante que alcanzan un entablamento corrido con triglifos, articulación que asimismo se manifiesta en la fachada meridional de la iglesia. En el centro de ella se localiza una portada con pilastras, de nuevo toscanas pero de orden normal, y tímpano curvo de remate, todo ello interpretado con un vigor plástico que contrasta con la lisura dominante en el resto de la obra.

Ignacio Tomás no sólo fue un arquitecto religioso, ya que lo vemos participando en obras públicas, como el Murallón de la Ribera, que forma un paseo a orillas del Guadalquivir, a su paso por Córdoba. Exactamente, confeccionará un informe sobre su construcción en 1792. No obstante, esta empresa se debe más bien al italiano Nicolás Duroni, natural de Lugano⁵⁶, quien por parte materna tuvo que estar emparentado con Juan Bautista Nebroni, el maestro mayor de las obras de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena⁵⁷.

54 A. VILLAR MOVELLAN, *Arquitectura...* ob. cit., p. 352.

55 Amplia información sobre las obras de esta iglesia se encuentra en J. RIVAS CARMONA: *Arquitectura...*, ob. cit., pp. 238 y ss.

56 Para la biografía de este arquitecto es fundamental la aportación de J. VALVERDE MADRID. ob. cit., págs. 84 y ss.

57 M. CAPEL MARGARITO: *La Carolina, capital de las Nuevas Poblaciones*. Jaén, 1970. pp. 110, 111 y 153.

Posiblemente por mediación de este presunto pariente consiguió el cargo de arquitecto celador de los Reales Caminos en el Departamento de Córdoba. Por esta razón se presenta en dicha ciudad a finales del siglo XVIII, interviniendo en el famoso puente de Alcolea, que a partir de 1784 se reedifica⁵⁸. También llegó a ser maestro mayor del municipio y de la Catedral, por lo que acometerá algunas obras en este edificio. Sin embargo, su proyecto arquitectónico más notable es la portada de la iglesia de las Mercedes de Priego, que data de 1799⁵⁹. De mármoles polícromos como las grandes portadas de esta población, se distingue de ellas por su inspiración clasicista. Muy italiana de diseño, sólo llegó a labrarse su primer cuerpo, que se articula por seis pilas-tras dóricas, aunque a ambos lados del ingreso se anteponen dos columnas del mismo orden para marcar el eje de la composición. Esta se remata en un recto entablamento, en el que se alternan triglifos y cabezas de querubín.

Las obras de Tomás y Duroni representan un hito muy importante para el neoclásico cordobés. Sin embargo, la construcción que protagoniza esta época de tránsito del siglo XVIII al XIX es la iglesia del Juramento de San Rafael, en Córdoba. Edificada en el lugar donde el arcángel se apareció en 1578 al Padre Roelas y le juró por Cristo ser el custodio de la ciudad, pasa por ser uno de los santuarios más venerados de ella. Ya en 1610 se inició la erección de una primera iglesia, aunque ésta no se construyó hasta 1732⁶⁰. Este primitivo templo lo conocemos bien por una planta firmada por Vicente López Cardera y según este dibujo era de cruz latina con nave de tres tramos, crucero con cúpula elíptica y camarín octogonal. Pero tal edificio resultaba insuficiente para el culto y devoción del santo custodio, motivo por el que la cofradía titular decidió a finales de 1795 ampliarlo⁶¹, empresa que se encomendó a maestros de la ciudad. Ello es sumamente significativo, pues la arquitectura neoclásica que hasta entonces había estado en manos de artistas de fuera, bien extranjeros, bien nacionales, pasa ahora a ser regida por los propios cordobeses y de esta manera deja de ser algo exótico y extraño, aunque en ésta, digamos, «localización» van a mantenerse tradiciones y usos anteriores, o sea que el neoclásico es visto desde un prisma barroco.

Para la nueva iglesia sabemos que se formaron dos proyectos distintos y el elegido debió ser esa planta de López Cardera. Lo cierto es que este hombre fue nombrado director de la obra⁶². Y hay razones de sobra para justificar

58 T. RAMIREZ DE ARELLANO: *Ob. cit.*, pp. 508 y ss.

59 M. PELAEZ DEL ROSAL y J. RIVAS CARMONA: *Priego de Córdoba. Guía histórica y artística de la ciudad*. Salamanca, 1979. p. 425.

60 E. REDEL: *San Rafael en Córdoba*. Córdoba. 1900. En este documentado estudio tenemos la mejor historia sobre esta iglesia.

61 Archivo de la Hermandad de San Rafael de Córdoba. Libro de Cabildos de 1794 a 1870. Cabildo de 20 de diciembre de 1795. Quede constancia de nuestro agradecimiento a don Antonio García Laguna, rector de esta iglesia, por habernos facilitado la consulta de sus archivos.

62 En la primera junta de Diputados de obra, celebrada el 20 de enero de 1796, entre otros acuerdos se tomó el siguiente: «Que se nombran por todos votos por Maestro Principal Director de zitada obra de ampliación de Yglesia de Nuestro Custodio Señor San Rafael a Don Vicente López Cardera Maestro mayor de las de esta Ciudad... por Segundo Maestro y Maniobrante de



Córdoba. Iglesia de San Rafael (Juramento). Interior.

esta decisión, ya que dicho arquitecto era uno de los más reputados de Córdoba. Maestro mayor de las obras de la ciudad, cargo que obtuvo en 1787, tras ser examinado en la Academia de San Fernando⁶³, y colaborador de Ignacio Tomás, inició el Murallón de la Ribera tras el informe de éste⁶⁴ y también realizó una importante remodelación de la cárcel en 1793⁶⁵.

Conforme al citado proyecto de Vicente López Cardera debería aumentarse lo existente con un tramo más y con dos naves laterales, que una vez construidas se unirían con la principal hasta formar una iglesia de tres naves. Además, estaba previsto levantar una gran fachada a los pies, con la que también se ampliaba el recinto. Y así comenzó a practicarse a partir de 1796, siendo el aparejador de la obra Juan Antonio Cardenas Rojas. Los trabajos progresaron tan rápidamente que para 1798 puede afirmarse que todo lo dispuesto se hallaba concluido⁶⁶. Pero aquí no paró la cosa, ya que en el curso de ese año o en los inmediatos siguientes se plantearon otras obras, específicamente la renovación de la capilla mayor, sin duda para que armonizara con lo construido de nuevo. Sobre este particular poco se sabe, ya que no se celebraron juntas de obra entre 1798 y 1802, período de tiempo en que se tomó dicha decisión. Cuando tales juntas se reanudaron en el último de los años citados la capilla mayor ya se encontraba en un estado bastante avanzado con «los pilares elevados a su mayor altura», obra que corrió a cargo de Cardenas. En 1803 estaba todo preparado para que se levantara la gran cúpula y para su bien fin se pidió informe de ello a don José Miguel Toraya, académico de San Fernando, que por estas fechas se encontraba dirigiendo por parte del municipio la fábrica del Murallón de la Ribera. Se acabó por darle la dirección de la obra y por aceptarse su plan para la erección de la cúpula. No obstante, surgieron ciertos problemas con el académico en 1804 y terminaron por encargarse de su construcción los maestros Juan Cabrera y Pineda y Antonio José de Salas. La iglesia quedó terminada prácticamente en septiembre de 1805, aunque no fue solemnemente consagrada hasta el 4 de mayo del año siguiente, según reza una lápida existente al lado del altar mayor.

La iglesia, tal como se ha indicado, presenta amplia nave central acompañada en su recorrido por colaterales, sobre los que montan tribunas para dar más cabida en las fiestas del santo, que lo mismo que aquéllos se abren en moldurados arcos de medio punto. En alzados, dignifica el espacio de la nave un orden gigante de pilastras de capitel jónico con volutas, que sirven de asiento

ella a Don Juan Antonio Cardenas Rojas y por primero oficial a Manuel Durán». Libro para las juntas de Diputados de Obra para la ampliación de la iglesia del Juramento del señor S. Rafael. 1796-1805. La participación de López de Cardera en esta iglesia ya era conocida: T. RAMIREZ DE ARELLANO: *Ob. cit.*, p. 74. R. RAMIREZ DE ARELLANO: *Inventario*, ob. cit., p. 279.

63 F. MORENO CUADRO: *Pedro de Lara y la reforma del Alcázar de Córdoba para cárcel*. «Axerquía», n.º XIV, p. 260.

64 A. VILLAR MOVELLAN: *Arquitectura...*, ob. cit., p. 352.

65 F. MORENO CUADRO: *Ob. cit.*, p. 260.

66 Los datos sobre la construcción de esta iglesia los hemos tomado del libro de juntas de Diputados. en el que se reseñan casi semanalmente los datos y acuerdos sobre ella.

a un alto entablamento con una saliente cornisa sobre mensulillas, entramado que a grandes rasgos coincide con el del vestíbulo de la iglesia de Santa Victoria. Resulta curiosa la manera de interrumpirse el arquivado con los arcos de las tribunas, lo cual representa uno de los muchos detalles que todavía vinculan esta construcción al barroco. Encima de las cornisas voltean las bóvedas de medio cañón con lunetos, cuyos rosetones de yesenas son unas estrellas, que de nuevo parecen estar inspiradas en las de Santa Victoria, aunque aquí el aspecto rococó se amortigua.

Pero más que el cuerpo de naves nos interesa la capilla mayor, que en lugar del tradicional crucero ofrece una monumental rotonda con cúpula, que también rodean naves laterales y sus respectivas tribunas. Tal tipo de combinación es, desde luego, de abolengo barroco⁶⁷ y lo son asimismo las espectaculares perspectivas, de cambiantes luces, que introduce. Al respecto conviene señalar las sorprendentes vistas habidas desde las naves laterales, al fondo de las cuales aparecen los potentes pilares escorzados que sostienen la rotonda con unos juegos de claroscuro que hubiesen sido del mayor agrado de cualquier arquitecto barroco.

Schubert ya indicó que esta original solución recuerda Nuestra Señora de Hanswyk de Manilas⁶⁸. En España también encontramos parecidas composiciones de nave longitudinal seguida de un gran cuerpo central, especialmente en el ámbito cortesano, como la capilla de El Pardo o la Virgen de los Dolores de La Granja. Pese a tales paralelismos, la iglesia del Juramento nada tiene que ver con estos ejemplos y si incorpora una rotonda debe ser por el deseo de los cofrades de emular el templo de Santa Victoria; la original combinación, por tanto, puede calificarse de fortuita. Entre las razones que cabría aducir para justificar tal opción está el hecho de que la iglesia de Dreveton y Rodríguez era entonces el más importante monumento del nuevo estilo, algo así como el prototipo de la buena arquitectura. No obstante, conviene tener presente otro tipo de consideraciones. Es posible que se quisiera honrar al arcángel custodio de Córdoba con una estructura semejante a la que tenía la iglesia de la santa mártir patrona de la ciudad. Además, San Rafael desde sus apariciones está relacionado con los mártires cordobeses y sus reliquias, y de hecho la fachada de su iglesia se remata en una estatua suya entre otras de Santa Victoria y su compañero San Acisclo. Y por si fuera poco la rotonda coincide con el lugar donde el santo se hizo visible al venerable Roelas, por lo que funciona como «memoria» o especie de «martyrium» y dicho plan era el más adecuado para ello, como ya expusimos al hablar de Santa Victoria.

Esta emulación de Santa Victoria se aprecia de manera muy especial en los exteriores de la cúpula, que igualmente presenta un poderoso tambor cilíndrico coronado por un tejado cónico, en el que incluso se imitaron los canales de cerámica y vidriado, hasta el punto que se confió su realización a

67 A. VILLAR MOVELLAN: *Arquitectura* ob. cit., p. 352.

68 O. SCHUBERT: *Ob. cit.*, p. 431.

los mismos artesanos ⁶⁹. En el interior, no obstante, cambia el aspecto de la rotonda y no sólo por el deambulatorio envolvente, que se hizo obligado para no desdeñarse del plan de tres naves ya construido. Variaciones se advierten asimismo en los alzados, en los que se reproducen para asegurar la unidad de la iglesia los ya comentados en la nave. La cúpula tampoco aparece desnuda en su totalidad sino que se enriquece con una decoración radial, formada por ristas de frutos, lazos, laureles o querubines. En verdad, una de las características más peculiares de esta iglesia es su decorativismo, aunque por encima de esto hay que resaltar la grandiosidad de las estructuras arquitectónicas, de auténtica gravedad romana. Pero este efecto se reserva más bien al interior, ya que la fachada manifiesta todo lo contrario. Se trata de una convencional composición de tres cuerpos con frontón de remate el último y entre endebles torrecillas, superponiéndose, en esas alturas, pilastras de distintos órdenes. Sin embargo, sus dimensiones y el hecho de estar labrada en buena sillería le dan empaque.

Junto a la Iglesia, otros promotores destacados del neoclásico son algunos nobles ilustrados, que en sus estados, o sea en los pueblos de la provincia, patrocinaron importantes empresas arquitectónicas. Como prototipo de estos nobles hay que mencionar a don Carlos Gutiérrez de los Ríos Rohan, conde de Fernán Núñez y posteriormente duque del mismo título. «Hombre de cultura poco común, gran viajero y muy ganado por las ideas de la Ilustración ~se educó bajo la tutela de Fernando VI y Carlos III y, aunque siguió la carrera militar, su principal actuación la tuvo al frente de las embajadas de Lisboa y París ⁷⁰. Por su contacto con la Corte y los círculos artísticos de vanguardia no tiene nada de extraño que se convirtiera en uno de los introductores del neoclásico en la provincia de Córdoba. Y lo curioso es que él mismo confecciona los proyectos que financia. Este es el caso del retablo mayor de la parroquia de Fernán Núñez, que figura entre los primeros altares neoclásicos de la tierra, siendo ejecutado en 1785 por Alonso Gómez de Sandoval ⁷¹. No obstante, puede considerarse como su obra cumbre el palacio que en dicha villa erigió a partir de 1783 ⁷². Su hermosa fachada de dos pisos y flanqueada por torreones recrea en cierto modo la del palacio que Ventura Rodríguez construyó para el infante don Luis en Boadilla del Monte, aunque

⁶⁹ Junta de obras del 9 de abril de 1803.

⁷⁰ A. LOSADA CAMPOS: *Fernán Núñez, la villa de la Ilustración, de tradición labradora y cortijero, y su gañán poeta, un precursor de «Alforjas para la Poesía»*. «Omeya». Córdoba, 1971.

⁷¹ J. VALVERDE MADRID: *Ob. cit.*, p. 118.

⁷² Este palacio lo tenemos publicado en *Estudios de arquitectura barroca cordobesa III. La arquitectura civil del siglo XVIII en los pueblos meridionales de Córdoba*. «Axequí», n.º 3. Córdoba, 1981, pp. 171-175. De su urbanismo nos hemos ocupado igualmente en *Estudios de arquitectura barroca cordobesa I. El Urbanismo Barroco de los pueblos meridionales de Córdoba*. «Axequí» n.º 2. Córdoba, 1981, pp. 207-209. Dicho edificio también ha sido estudiado por A. GARRIDO HIDALGO: *El palacio de los Gutiérrez de los Ríos en Fernán-Núñez (Córdoba)*. «Homenaje a Juan Gómez Crespo... Córdoba, 1985.

en versión más rural. Otro tanto sucede con los jardines ubicados en la parte posterior del edificio, salvados por escalinatas.

El neoclásico también es introducido por los duques de Medinaceli, que como patronos de muchas de las parroquias de la Campiña se verán obligados a renovar algunos de estos templos, bien por su indecencia bien por su ruina. en las últimas décadas del siglo XVIII o las primeras del XIX. Concretamente cabe señalar la parroquia de Jauja, en obras en 1780⁷³. Es de cruz latina con naves laterales que llevan pequeñas cúpulas elípticas. Sus correctos alzados, de esbeltas proporciones, ofrecen las típicas pilastras de orden gigante y una cornisa corrida, constituyendo tales elementos junto con las yeserías de las pechinas el único ornato de sus lisos paramentos, limpieza que viene a favorecer la funcionalidad del espacio. Asimismo se prestó gran cuidado a los exteriores, como bien acredita la fachada principal. Presenta un primer cuerpo horizontal de piedra con entablamento corrido de triglifos y un segundo cuerpo de ladrillo, que flanquean espadañas. En el eje sobresale una portada de clásica arquitectura, cuyo esquema se compone de pilastras toscanas y frontón triangular, lo cual sirve de encuadre al ingreso recto y a un vano rectangular que hay sobre él. Culmina su estructura la hornacina de San José, titular de la parroquia, que se acompaña de unos jarrones. No menos hermosa es la parroquia de Encinas Reales, concluida en 1814⁷⁴. Aquí la fachada se concibe como un alto paramento terminado en frontón y su portada luce columnas exentas.

Nobles de menos rango se interesaron igualmente por la arquitectura neoclásica. incluso se dedicarán a ella. como el citado Fernán Núñez. De entre todos estos nobles locales ninguno puede equipararse a don Juan Vicente Gutiérrez de Salamanca Fernández de Córdoba⁷⁵, rico terrateniente de Aguilar de la Frontera. preocupado por las obras de utilidad pública y las experiencias agrícolas, que sistematizó en un estudio, y fundador también de la Real Sociedad de Amigos del País de su pueblo, todo ello de acuerdo con su talante de hombre ilustrado. Ese interés por las cosas de provecho y su propia afición le llevaron a cultivar la arquitectura. fundamentalmente civil y pública. De sus inicios barrocos constituye una buena prueba la llamada «casa Santiago»), de 1765, que el erudito local don Vicente Núñez le atribuye y. mejor aún, la Torre del Reloj que desde 1774 se eleva sobre todo el caserío de Aguilar. Pero en una serie de mansiones señoriales de esta misma población. particularmente en el inmueble número 5 de la calle Toro Valdelomar. irá

⁷³ Archivo General del Obispado de Córdoba. Sección Provisorato (Despacho Ordinario del Obispado). Legajo n.º 43. Expediente 1.780. Carta del clero de Puente Genil al duque de Medinaceli.

⁷⁴ D. ORTIZ JUAREZ, J. BEKNIEK LUQUE, M. NIETO CUMPLIDO y F. LARA ARREBOLA: *Catálogo Artístico y Monumental de la provincia de Córdoba*, Vol. III, Córdoba, 1985. pp. 147 y ss.

⁷⁵ A este personaje ya lo hemos estudiado en una monografía titulada *Don Juan Vicente Gutiérrez de Salamanca Fernández de Córdoba, arquitecto cordobés de los siglos XVIII y XIX*. «Imafronte», n.º 1. Murcia, 1985, pp. 59-72.



Fernán Núñez. Palacio ducal. Fachada.

evolucionando hacia una arquitectura más clasicista hasta entregarse al neoclásico en la Plaza de San José, erigida con planos suyos a partir de 1806⁷⁶. De traza octogonal y cerrada⁷⁷, sus alzados recrean de alguna manera los de la no menos famosa plaza ochavada de Archidona. A esta producción neoclásica de nuestro noble ilustrado quizá deba sumarse también la torre que centra la fachada del Hospital de Santa Brígida, construida gracias a don José Castilla y Sedano⁷⁸.

Con dichas obras Aguilar de la Frontera adquirió la imagen de un pueblo neoclásico, lo mismo que Fernán Núñez con las empresas del duque. En los demás pueblos de la Campiña la realidad es muy distinta, ya que de espaldas a las experiencias de vanguardia que se ensayaban en la capital seguían aferrados a un castizo barroco, de suerte que el neoclásico se introdujo en fechas tardías y en alianza con aquél. Priego de Córdoba ilustra esto perfectamente. Aquí durante todo el siglo XVIII se desarrolló una rica arquitectura muy peculiar que arraigó tanto que resultará difícil prescindir de sus soluciones. Así, no tiene nada de extraño que en 1802 se plantee la Fuente del Rey con

⁷⁶ R. RAMIREZ DE ARELLANO: *Diccionario*, ob. cit., p. 156. A. VILLAR MOVELLAN: *Arquitectura*, ob. cit., p. 350.

⁷⁷ A. BONET CORREA: *Les places octogonales en Espagne au XVIIIème siècle*. Coloquio Artes, n.º 8, 2.ª serie, Lisboa, 1972.

⁷⁸ D. ORTIZ JUAREZ, J. BERNIER LUQUE, M. NIETO CUMPLIDO y F. LARA ARREBOLA: *Ob. cit.*, vol. I, Córdoba, 1981, p. 89.

una planta de curvas y contracurvas todavía barroca⁷⁹. Esta obra se debe a Remigio del Mármol, quien va a protagonizar ese tránsito hacia lo neoclásico en la iglesia del Carmen, donde mezcla la tradición prieguense con un clasicismo inspirado en el Renacimiento, concretamente en lo vandelvesco⁸⁰. La sacristía es lo más barroco, incluso el culmen del barroco prieguense, la nave de la iglesia representa un término medio, mientras que en la fachada y su torre acaba por triunfar el neoclásico. Algo semejante se aprecia en Puente Genil con las iglesias de sus patronos Nuestra Señora de la Concepción y Jesús Nazareno⁸¹.

La oposición se fue debilitando paulatinamente y en las pocas empresas que los tiempos permitieron durante las primeras décadas del siglo XIX no hubo más remedio, digamos, que ajustarse al neoclásico. Esto sucedió bajo el episcopado de don Pedro de Trevilla (1805-1832), prelado también protector de las artes⁸². Su época representa una etapa final, aunque ésta curiosamente más que por la capital está protagonizada por esos pueblos reacios en un principio. Por orden del obispo se reedificó la torre de San Bartolomé de Montoro, entre 1807 y 1817⁸³, y en este último año se terminó asimismo la iglesia del Espíritu Santo de La Rambla⁸⁴. Otras obras de la época son la torre de la parroquia de la Purificación de Puente Genil, concluida en 1829, o la fachada de Jesús Nazareno de Lucena, que data de 1844. Esta fecha y esa edificación pueden considerarse como el epílogo del neoclásico cordobés.

79 M. PELAEZ DEL ROSAL, R. TAYLOR y S. SEBASTIAN LOPEZ: *La Fuente del Rey (Historia. Arte e Iconografía)*, ob. cit.

80 J. RIVAS CARMONA: *Arquitectura*, ob. cit., p. 48.

81 J. RIVAS CARMONA: *Puente Genil monumental*. Puente Genil. 1982.

82 T. RAMIREZ DE ARELLANO: *Ob. cit.*, p. 590.

83 M. CRIADO HOYO: *Apuntes para la Historia de la Ciudad de Montoro*. Ceuta, 1932. p. 298. A. VILLAR MOVELLAN: *Arquitectura...*, ob. cit., p. 351.

84 Fr. A. DE SAN JOSE: *Historia de la Antigua. Muy Noble y Leal Ciudad de La Rambla*. Ejemplar mecanografiado que hemos manejado por cortesía del Catálogo Artístico y Monumental de Córdoba y particularmente de su director don Juan Bernier.