



El legado inequívoco de una época
Homenaje al arquitecto
Francisco Hurtado Izquierdo



María del Amor Rodríguez Miranda
Isaac Palomino Ruiz
José Antonio Díaz Gómez
(Coordinadores)

Córdoba, 2019

**EL LEGADO INEQUÍVOCO DE UNA ÉPOCA
“ESPECIAL HOMENAJE A
FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO”**

María del Amor Rodríguez Miranda

Issac Palomino Ruiz

José Antonio Díaz Gómez

(Coords.)

Asociación “Hurtado Izquierdo”

Córdoba, 2019

María del Amor Rodríguez Miranda (Coord.)

El legado inequívoco de una época: “Especial homenaje a Francisco Hurtado Izquierdo”

Edita: Asociación para la investigación de la historia del arte y del patrimonio cultural “Hurtado Izquierdo”*

ISBN: 978-84-09-10868-8

Depósito Legal: CO 963-2019

Copyright de los textos: los autores

Copyright de las imágenes: los autores

Maquetación: María del Amor Rodríguez Miranda

Foto de la portada: José Antonio Díaz Gómez

Diseño de la portada: José Antonio Díaz Gómez

*Aviso legal: La Asociación “Hurtado Izquierdo” no se hace responsable de las opiniones de los autores ni de la autoría de las fotografías aquí reproducidas.

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	6
--------------	---

PARTE I: HOMENAJE A FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO

FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO: APUNTES BIOGRÁFICOS Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN CÓRDOBA Y PROVINCIA, María del Amor Rodríguez Miranda,	8
---	---

LA RELACIÓN ENTRE FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO Y JOSÉ DE MORA: EL MONASTERIO DE LA CARTUJA DE GRANADA, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz	56
--	----

EL PROYECTO ARÍSTICO DE LA CARTUJA DE GRANADA: REVISIÓN Y NUEVAS APORTACIONES DOCUMENTALES EN TORNO A SU PATRIMONIO Y DISCURSO ICONOGRÁFICO, José Antonio Díaz Gómez	76
--	----

PARTE II: ESTUDIOS DE ARTE BARROCO

LA ANTIGUA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE ALMEDINA (CIUDAD REAL), Javier Calamardo Murat	138
--	-----

PUNTUALIZACIONES SOBRE LA SERIE DE TAPICES “LOS TRIUNFOS DE ALEJANDRO” DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA, Juan Luque Carrillo	156
---	-----

UN ESCULTOR GRANADINO COETÁNEO A FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO: DIEGO ANTONIO DE MORA LÓPEZ, Isaac Palomino Ruiz	171
--	-----

LA ICONOGRAFÍA INMACULISTA DE PEDRO DE MENA Y SU CÍRCULO EN GRANADA, José Antonio Peinado Guzmán	184
--	-----

NUEVOS ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIA Y DEVOCIÓN DEL CRISTO DE LOS MÉNDEZ EN BAZA, Juan Manuel Román Domene	198
---	-----

EL CONVENTO DE SANTA CLARA DE LOJA: CICLO PICTÓRICO Y PROGRAMA ICONOGRÁFICO, Francisco José Rosúa Luna	214
--	-----

EL LEGADO DE UN ARQUITECTO DEL BARROCO: EL TESTAMENTO Y EL INVENTARIO DE LA BIBLIOTECA DE MELCHOR DE AGUIRRE, Jesús Suárez Arévalo	239
--	-----

PRÓLOGO

Este libro tiene para la Asociación para la historia del arte y del patrimonio cultural Hurtado Izquierdo un significado especial, ya que se acercaba la conmemoración del V Aniversario del inicio de las actividades de esta entidad. Comenzó a gestarse entre los miembros de la Junta Directiva la idea de que esta celebración fuera algo especial y por eso, se pensó en la figura del arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo, cuyo nombre ostenta nuestra asociación. Este artista nació en Lucena (Córdoba) y su producción artística se propagó desde esta provincia hasta Granada, pasando por Priego de Córdoba. Precisamente en esta localidad cordobesa fue donde surgió y se formó esta asociación. Eran motivos más que suficientes para rendirle un homenaje y el resultado es este libro.

Está compuesto de dos partes. La primera de ellas dedicada al arquitecto y una segunda parte con varios estudios sobre diferentes aspectos del Barroco. A Francisco Hurtado Izquierdo se le dedican tres capítulos. Se inaugura con sus inicios, una puesta al día de la vida y obra del artista en sus orígenes, Córdoba y su provincia, ofreciendo un pormenorizado catálogo de todas las obras, tanto arquitectónicas como retablisticas que realizó, además de aquellas que le fueron atribuidas o se le relacionó, incluyendo fotografías de la mayoría. El profesor López-Guadalupe Muñoz aborda la llegada de Hurtado Izquierdo a Granada y la relación que se entabla entre el cordobés y José de Mora, a raíz del proyecto del Sagrario. En este homenaje no se podía obviar la importancia de la Cartuja granadina, estudio que presenta José Antonio Díaz Gómez, con aportaciones documentales interesantes.

La siguiente parte está formada por varios apartados de estudios artísticos de la época de Hurtado Izquierdo y abarcan temas variados. El patrimonio es representado por el texto de Javier Calamardo Murat sobre la antigua ermita de Nuestra Señora de las Angustias de Almedina en Ciudad Real y el de Juan Manuel Román Domene sobre la historia y devoción del Cristo de los Méndez de Baza. En arquitectura, Jesús Suárez Arévalo descubre legajos relacionados con Melchor de Aguirre. La escultura granadina y más concretamente, Pedro de Mena y su círculo, es estudiada por José Antonio Peinado Guzmán y Juan Luque Carrillo nos expone una publicación relacionada con los tapices cordobeses del siglo XVII que se hallan en la catedral cordobesa.

María del Amor Rodríguez Miranda

(Coord.)



I PARTE
ESPECIAL HOMENAJE A
FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO

**FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO:
APUNTES BIOGRÁFICOS Y PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA EN CÓRDOBA Y PROVINCIA¹**

María del Amor Rodríguez Miranda

Universidad de Córdoba

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del Grupo de Investigación y Tecnología de Bienes Culturales (INTECBIC), HUM-428.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN SOBRE FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO

A mediados del siglo XX René Taylor defendió su tesis doctoral en Londres sobre Francisco Hurtado Izquierdo. Estudio que nunca se publicó y que por supuesto, quedó en el país inglés. En el año 1950 edita un artículo titulado “Francisco Hurtado Izquierdo and his school” en la revista inglesa *The Art Bulletin*². Se trata de un primer resumen sobre la vida y la obra de Hurtado, con gran cantidad de referencias documentales sobre su producción artística y datos biográficos acerca. Seguiría este investigador publicando artículos en diferentes medios españoles, como uno sobre el Santuario de la Virgen de Arceli³, otro sobre construcciones de piedra policromada⁴, la Cartuja de Granada⁵, los púlpitos de su catedral⁶ y la iglesia del Sagrario granadina⁷. En los años 80 será invitado por Manuel Peláez del Rosal y Jesús Rivas Carmona a participar en unos cursos de verano de la Universidad de Córdoba sobre *Barroco en Andalucía*. De dichos cursos nos quedará un artículo dedicado al Sagrario de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Priego de Córdoba⁸ del curso celebrado en Priego de Córdoba en el año 1986 y otro de pequeño formato sobre el congreso celebrado en Cabra en 1985, donde aparecerán tan sólo los resúmenes de una serie de conferencias impartidas por Taylor sobre el hospital del Cardenal Salazar, la ermita de la Virgen de la Alegría, San Felipe Neri, el Sagrario del Paular, la Cartuja granadina y una serie de retablos de su primera etapa⁹.

Con todo ello se puede obtener una visión también amplia sobre Hurtado Izquierdo, que se completa con las aportaciones de Rivas Carmona¹⁰ y Raya Raya¹¹, uno en el ámbito de la arquitectura en la provincia y la otra, sobre la retabística. La

² René Taylor. “Francisco Hurtado and his school”, *Art Bulletin*, 32 (1950): 31-61.

³ René Taylor. “Historia del santuario de la Santísima Virgen de Araceli”. *Luceria* (1957).

⁴ René Taylor. “Estudios de barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada en Córdoba y Granada”. *Cuadernos de Cultura*, 4 (1958).

⁵ René Taylor. “La sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores”. *Archivo español de arte*, tomo 35, 138 (1962): 135-173.

⁶ René Taylor. “Los púlpitos de la Catedral de Granada y sus autores”. *Boletín de Bellas Artes*, 6 (1978): 177-196.

⁷ René Taylor. “Símbolo y teúgia en el Sagrario de la Catedral de Granada”. En *Estudios sobre literatura y arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Tomo III. (Granada: Universidad, 1979): 437-452.

⁸ René Taylor. “El sagrario de Priego de Córdoba”, Vol. III. En M. Peláez del Rosal y otros. *El Barroco en Andalucía*. (Córdoba: Universidad de Córdoba, 1986): 199-212.

⁹ René Taylor. “El hospital del Cardenal Salazar”, “La ermita de la Virgen de la Alegría”, “San Felipe Neri”, “Retablos de época temprana”, “El sagrario de El Paular”, “Otras obras menores”, “La sacristía de la Cartuja de Granada y sus problemas” y “La estela de Francisco Hurtado”. En Manuel Peláez del Rosal y C. Pérez Almenara. *El barroco en Andalucía. III Curso de El Barroco en Andalucía*, celebrado en Cabra en 1985 (Córdoba: Universidad, 1985): 99-104.

¹⁰ Jesús Rivas Carmona. *Arquitectura barroca cordobesa*. (Córdoba, Monte de piedad y caja de ahorros, 1982) y “Francisco Hurtado Izquierdo”. En *El barroco en Andalucía, I Curso de verano*. Tomo I. (Córdoba: Universidad, 1983): 305-313.

¹¹ María Ángeles Raya Raya. *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. (Córdoba, Monte de piedad y caja de ahorros, 1980); *El retablo barroco cordobés*. (Córdoba, Monte de piedad y caja de ahorros, 1987) y “Francisco Hurtado Izquierdo y su proyección en el arte andaluz del siglo XVIII”. En *Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Tomo I. (Antequera, Junta de Andalucía, 2007): 191-208.

última contribución la hará la profesora Yolanda Olmedo¹², con un acercamiento bastante profundo a la parte arquitectónica el autor en la capital cordobesa.

El propósito de este capítulo no es la presentación de nuevos datos, sino realizar una reflexión sobre lo publicado acerca de esta figura, para posteriormente, llegar a un desarrollo conceptual sobre su vida y obra en Córdoba. Clasificando y ordenando sus obras, distinguiendo aquellas que documentalmente fueron identificadas desde un primer momento como fruto de Francisco Hurtado Izquierdo y aquellas otras que son atribuciones. En este último caso se hará especial incapié en analizar cuáles autores llegaron a dichas conclusiones y porqué. Ha sido básico e importante el análisis de toda la obra de René Taylor publicada en España y como sus conclusiones fueron pasando de investigador en investigador. Algunos de ellos han ido con el tiempo, añadiendo fehacientes pruebas sobre autorías atribuidas y otros, lo contrario, han podido determinar que algunas de dichas autorías fueron erróneas. El mayor problema para estudiar la obra de Francisco Hurtado Izquierdo las atribuciones y no comprobadas documentalmente, va a ser la estrecha relación durante toda su vida entre el artista y los hermanos Sánchez Rueda¹³. Francisco Hurtado Izquierdo diseñaba y dibujaba sus proyectos, los iba dirigiendo y conforme se embarcaba en nuevos proyectos, los iba delegando en los Sánchez Rueda. Grandes obras suyas como la capilla del Cardenal Salazar de Córdoba son fruto de esta mezcla, ¿hasta dónde llega Francisco Hurtado Izquierdo y donde empieza Jerónimo o Teodosio? Son incógnitas difíciles de comprobar y resolver. Por lo que saber si esas atribuciones son de Hurtado o de su círculo, es más difícil aún.

2. OPINIONES DE SUS BIÓGRAFOS¹⁴

Innegable es el hecho de que se le considera una de las grandes figuras artísticas del barroco andaluz. Su influencia creó una escuela propia de seguidores fieles a su estilo, maestros de obras, yeseros y canteros. El profesor Rivas Carmona dijo de él que se le podría valorar como el máximo exponente de la arquitectura del siglo XVIII en la Alta Andalucía y que su arte se equipara al que estaban desarrollando los Churriguera en Castilla¹⁵. Sus obras resumen dos tendencias fundamentales para comprender el Barroco en Córdoba, son el naturalismo de sus yeserías y elementos ornamentales, y la geometría de sus volúmenes y arquitecturas.

René Taylor que fue el primero en abordar la vida y obra de este insigne artista. Lo definió como uno de los más notables artífices, recordando que Antonio Palomino en su Tratado de la pintura ya lo había definido como “*insigne arquitecto*”, “*eminente*” y “*de esclarecido ingenio*”¹⁶. En el libro de los hermanos Sánchez Rueda lo

¹² Yolanda Victoria Olmedo Sánchez. “Tradición y novedad en la obra de Hurtado Izquierdo: análisis de algunos ejemplos en Córdoba”. *Cuadernos de Arte*, 32 (2001): 271-288.

¹³ René Taylor. *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. (Salamanca, Universidad, 1978).

¹⁴ En este breve apartado se recogen las opiniones más destacadas de los investigadores que han trabajado la figura de Francisco Hurtado Izquierdo en Córdoba.

¹⁵ Jesús Rivas Carmona. *Arquitectura barroca...*, op. cit., 32.

¹⁶ René Taylor. *Arquitectura...*, op. cit., 19.

califica como “la figura más relevante en la arquitectura de la Alta Andalucía durante el primer cuarto del siglo XVIII”¹⁷.

Rivas Carmona resumió su opinión diciendo que “tuvo la fortuna de que su arte, si bien reelaborado, fuese continuado por una serie de seguidores y colaboradores, perpetuándose incluso hasta la última parte de esta centuria con los lógicos cambios que a lo largo de ella se fueron operando”¹⁸.

Según Olmedo Sánchez “su sello ornamental sería continuado por un grupo de maestros cordobeses y granadinos, que contribuirán a la consolidación de una arquitectura teatral y efectista, apoyada en recursos lumínicos y coloristas... Fue un arquitecto que supo desarrollar al máximo su formación como cantero y decorador... Sus creaciones se completan con un vocabulario artístico consistente en formas geométricas y motivos ornamentales”¹⁹.

Y la profesora Raya Raya destacó “su capacidad para aglutinar a su alrededor las figuras más destacadas de su época... partiendo de Córdoba, supo expandir sus conocimientos y logros arquitectónicos...”²⁰.

3. DATOS BIOGRÁFICOS²¹

Francisco Guillermo Hurtado Izquierdo nació en Lucena el 6 de febrero de 1669, Hijo de Diego Hurtado, albañil, e Isabel Hermosilla. Fue bautizado en la parroquia de San Mateo el 10 de febrero, siendo su padrino, Gabriel Curado, un pariente del obispo. Fue creciendo en un ambiente propicio para el desarrollo de una incipiente carrera artística, ya que la ciudad de Lucena se hallaba imbuida de un gran movimiento constructivo sin igual. Entre los arquitectos más destacados del momento estaban Juan Trujillo Moreno, autor del convento de agustinas recoletas, y el presbítero Leonardo de Castro, arquitecto, escultor, pintor y poeta. Y todos los biógrafos coinciden en relacionarlo con ambos artistas. Señalan que el joven Hurtado debía tener grandes aptitudes y que ello motivaría el apoyo de ambos y que le habrían ayudado en el comienzo de su carrera.

Aquí comenzó su trayectoria artística, con un retablo destinado a una ermita actualmente desaparecida, dedicada a la Virgen de Araceli y ubicada en el centro del pueblo, que fue realizado en el año 1692 junto con el artista Alberto de Guzmán. Taylor menciona este retablo por vez primera en el artículo que dedica al santuario aracelitano²². A partir de ahora los contratos se sucedieron y le llevaron a la capital. Así, en 1695 firmó junto a Juan Navajas y Toribio de Bada, la realización del retablo mayor de la iglesia conventual de San Pedro Alcántara, situada en la judería²³. Por especificaciones contractuales, trasladó su residencia a Córdoba, donde alquiló unas

¹⁷ René Taylor. *Arquitectura andaluza...*, op. cit., 13.

¹⁸ Jesús Rivas Carmona. “Francisco Hurtado...”, op. cit., 305.

¹⁹ Yolanda V. Olmedo Sánchez. “Tradición y novedad...”, 272.

²⁰ María Ángeles Raya Raya. “Francisco Hurtado Izquierdo...”, op. cit., 121.

²¹ La vida de Francisco Hurtado Izquierdo ha sido resumida a partir de los artículos de René Taylor, Jesús Rivas Carmona y María Ángeles Raya Raya ya mencionados en el primer apartado.

²² René Taylor. “Historia del Santuario...”, op. cit., 21.

²³ APNC, sección Lucena. Escribano Juan de Aguilar, legajo 1693 a 1696, fol. 85. Citado por vez primera en Jesús Rivas Carmona. “Francisco Hurtado...”, op. cit., 307, y la fuente documental en María Ángeles Raya Raya. *Retablo barroco...*, op. cit., 57.

casas en la actual calle Buen Pastor, junto a la iglesia de Jesús Crucificado. Las obras arquitectónicas se fueron sucediendo e intercalando con los retablos. En 1696 suscribe la obligación sobre la ejecución del último cuerpo del retablo mayor de la parroquia de San Lorenzo de Córdoba, junto con Juan del Río²⁴.

Pronto captó la atención del cardenal Fray Pedro de Salazar y Toledo, obispo de la ciudad y le encargó en el año 1697 la construcción de su capilla sepulcral, además de su sepultura y una cripta inferior²⁵. Estas obras debieron impresionar mucho al prelado, que lo nombró maestro mayor de la Catedral el 17 de marzo del mismo año²⁶, tan sólo dos después de asentarse en la capital. En 1698 viajará a Málaga²⁷, para realizar el encargo de una biblioteca para el convento de la Merced, que actualmente no se conserva. Y allí conoció los trabajos de Felipe Unzurrunzaga en el camarín de la Virgen de la Victoria y sus follajes tupidos con los que cubría las superficies, lo que influirá sin lugar a dudas en la obra del lucentino.

En 1699 se encuentra Francisco Hurtado Izquierdo en Priego de Córdoba. Allí, el 9 de febrero, contrajo matrimonio con doña Mariana de Gámiz y Escobar, dama de una familia de prestigio prieguense y descendiente de uno de los regidores de dicha localidad. Se cree que la relación entre Hurtado y la localidad de las subbéticas comenzó a través de los alcantarinos, para los que había realizado el espectacular retablo de su convento cordobés. Motivo por el que se piensa que los religiosos de la orden asentados en Priego, llamaron al artista para dirigir las obras de su retablo mayor y los dos laterales, dedicados a San Pedro Apóstol, San José y San Francisco de Asís²⁸. Diversos documentos relacionan al arquitecto con la obra del Hospital de San Juan de Dios en esa misma época²⁹.

Paralelamente y en la capital, Francisco Hurtado Izquierdo realizó algunas obras, que fueron documentadas por René Taylor y se le relacionó con otras por su labor como maestro de la catedral. Entre las construcciones documentadas están las escaleras de subida del camarín de la Virgen de la Fuensanta, realizadas entre 1699 y 1700³⁰; el cuerpo superior de campanas de la torre de la parroquia de Belálcazar y las bóvedas de las naves laterales de la iglesia de El Carpio en 1703³¹; y el hospital de Jesús Nazareno de Montoro, cuya iglesia recuerda mucho a la de San Juan de Dios de Priego de Córdoba, así como el retablo mayor de la parroquia de San Esteban,

²⁴ APNC, sección Córdoba, oficio 31, oficio Martín de León, tomo 248, fol. 183. Citado por René Taylor. "Francisco Hurtado...", op. cit., 53.

²⁵ Archivo de la Catedral de Córdoba (ACC), Actas capitulares, 11 de febrero de 1694. Citado por René Taylor, *ibidem*, 31.

²⁶ René Taylor. *Arquitectura andaluza...*, op. cit., 13.

²⁷ René Taylor. "Francisco Hurtado...", op. cit., 33.

²⁸ René Taylor. *Arquitectura andaluza...*, op. cit., 15-16.

²⁹ Jesús Rivas Carmona. *Arquitectura...*, op. cit., 34-35.

³⁰ ACC, Actas capitulares, 2 de junio de 1699 y 20 de julio de 1700. Citados por René Taylor. "Francisco Hurtado...", op. cit., 33

³¹ APNC, Sección Córdoba, oficio 4, tomo 138, fol. 391 y 409. Citados por René Taylor, *ibidem*.

hoy desaparecido³². Y el Hospital de Agudos³³, que se conoció como el “Hospital del Cardenal Salazar”.

Por otro lado, entre los encargos que se vinculan con su cargo como maestro de obras de la catedral están la ermita de la Virgen de la Alegría³⁴ y el oratorio de San Felipe Neri³⁵ de Córdoba. Y, además, hay algunas portadas más que se han relacionado con el artista, las fachadas del convento de Trinitarios Descalzos de Córdoba³⁶, la de la iglesia de las agustinas de Lucena³⁷ y la iglesia de Jesús Nazareno de Castro del Río³⁸. Se le atribuyen además un par de escaleras³⁹, unas situadas en el convento de la Merced, actual Diputación provincial, y las del Colegio de Santa Catalina, antiguo colegio de la Compañía de Jesús, ambas en Córdoba. Rivas Carmona cita unas obras no comprobadas ni documentadas en el Palacio de los Marqueses de El Carpio⁴⁰.

Entre los retablos que la profesora Raya Raya le presupone hay varios, algunos de ellos los asocia con su puesto catedralicio, son los del altar del Cristo del Punto en la catedral cordobesa de 1703, el retablo mayor de la iglesia del convento de Jesús Crucificado –hoy en el convento de los Padres de Gracia- de 1702, el retablo mayor de los dominicos de Baena, el de la capilla de Villaviciosa de la catedral, actualmente presidiendo el convento de Jesús Crucificado y el retablo de Nuestra Señora de los Dolores de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Priego de Córdoba⁴¹. Rivas Carmona lo relaciona también con el de San Francisco Solano del convento de San Francisco de Priego de Córdoba⁴². Por último, se conoce que realizó otro –hoy desaparecido- para la Cofradía del Santísimo Cristo de la Columna de la iglesia del convento de San Esteban, actual San Francisco de Priego de Córdoba⁴³.

³² Archivo de la parroquia de San Bartolomé, Montoro, Libro de Cuentas de Fábrica, 1703-1755. s/f. Aunque fue estudiado por María Ángeles Raya Raya. *El retablo...*, op. cit., 58; fue Jesús Rivas Carmona en citar por vez primera la autoría de este retablo en su artículo “Francisco Hurtado..., op. cit., 309. Pedro Ramírez publicará en 2014 una foto en blanco y negro de los años 30, antes de que se perdiera en la guerra, de dicho retablo con sus columnas salomónicas y tres calles con hornacinas de medio punto. Pedro José Delgado Ramírez. “Incidencia de la guerra civil española en las artes plásticas del barroco en Montoro (Córdoba). En María del Amor Rodríguez Miranda (Coord.) *Nuevas perspectivas sobre el barroco andaluz: arte, tradición, ornato y símbolo*. (Córdoba: Asociación para la investigación de la historia del arte y del patrimonio cultural “Hurtado Izquierdo”): 295. El dato sobre la atribución del Hospital de Jesús Nazareno a Hurtado lo aporta María Ángeles Raya Raya en la misma obra citada en esta nota, p. 58.

³³ APNC, Sección Córdoba, oficio 4, tomo 143, fol. 309 y tomo 133, fol. 391; y ACC, Actas capitulares, 13 de mayo de 1701, 2 de junio de 1702 y 22 de octubre de 1703.

³⁴ René Taylor. *La ermita de la Virgen...*, op. cit., 100.

³⁵ Juan Aranda Doncel. *La Congregación de San Felipe Neri de Córdoba. Estudio histórico y artístico de un edificio singular*. (Córdoba, Ministerio de Defensa, 2014).

³⁶ René Taylor. “Otras obras menores”. Op. cit., 99.

³⁷ Jesús Rivas Carmona. *Arquitectura...*, op. cit., 309.

³⁸ *Ibidem*, 262.

³⁹ René Taylor. “Francisco Hurtado..., op. cit., 33.

⁴⁰ Jesús Rivas Carmona. *Arquitectura...*, op. cit., 34. Sobre las obras del palacio de los Marqueses de El carpio afirma que este dato le fue facilitado por René Taylor.

⁴¹ María Ángeles Raya Raya. *El retablo...*, op. cit., 58 y 400.

⁴² Jesús Rivas Carmona. *Arquitectura...*, op. cit., 309.

⁴³ Archivo de Protocolos Notariales de Priego de Córdoba (APNPC), Francisco Caballero Espinosa, 1703, fol. 162. Citado por René Taylor. *Arquitectura...*, op. cit., 63.

A partir de 1705 añadirá los encargos que desde Granada le fueron llegando tras el diseño de la capilla del Sagrario de la Catedral, lo que le hizo viajar constantemente entre Córdoba, Priego de Córdoba y la ciudad del Darro. En 1712 estableció su residencia en Priego de Córdoba, donde ubicó un gran taller, con aprendices y ayudantes, desde donde llevó a cabo la mayor parte de sus obras. Aquí residirá definitivamente hasta su muerte en 1725 y fue enterrado en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de dicha localidad⁴⁴. Sus discípulos y colaboradores se encargaron de finalizar todas las obras que aún estaban sin concluir, como el Sagrario de El Paular o la Sacristía de la Cartuja de Granada⁴⁵.

Su carrera artística fue paralela a su ascenso social, trabajó enconadamente por aumentar su prestigio y simultáneamente a su labor artística, llevando a cabo otro tipo de negocios, que le proporcionaron esa fama deseada, como fueron la compra de viviendas y terrenos. Se sabe que tuvo varias casas en su ciudad natal, Lucena, debido a la existencia de documentos en los que permite que su cuñado, Pedro de Villanueva y Valdés, hipoteque unas viviendas situadas en la calle Quitana para utilizar el dinero en la fianza que necesitaba y obtener así el cargo de mayordomo del Concejo lucentino⁴⁶. Además, se hizo con propiedades en Córdoba capital y, posteriormente, en Priego de Córdoba. El traslado a la villa de Priego vino motivado por la obtención de la administración de las alcabalas y así ese reconocimiento ansiado, que le permitió desposar a una hija suya con un respetado caballero local⁴⁷. Según René Taylor llegó a ostentar incluso el cargo de Ingeniero Mayor de las Costas del Mediterráneo y pudo realizar viajes a Italia que explicarían la influencia de las arquitecturas italianas y sus juegos de volúmenes y luces en la obra de Hurtado⁴⁸. Rivas Carmona añadió que a parte de ese posible influjo, la distribución de grabados e ilustraciones tuvo que ser crucial para la formación artística de Francisco⁴⁹.

4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

4.1. Retablística

4.1.a. Retablo de la iglesia de San Pedro Alcántara, Córdoba

El *retablo mayor de la iglesia de San Pedro Alcántara de Córdoba*⁵⁰ (Fig. 1) está realizado en mármoles rojo y negro, completado con aplicaciones de escayola.

⁴⁴ Jesús Rivas Carmona. *Arquitectura...*, op. cit., 34.

⁴⁵ Jesús Rivas Carmona. "Francisco Hurtado...", op. cit., 313.

⁴⁶ APNPC. Legajo de Juan Pérez Galbán, 1713-1714, fol. 212. Citado por Jesús Rivas Carmona. *Arquitectura...*, op. cit., 34.

⁴⁷ Jesús Rivas Carmona. "Francisco Hurtado...", op. cit., 312.

⁴⁸ René Taylor. "Estudios del barroco...", op. cit., 37.

⁴⁹ Jesús Rivas Carmona. "Francisco Hurtado...", op. cit., 305.

⁵⁰ Este retablo fue estudiado en: René Taylor. "Estudios de barroco...", op. cit., 36; René Taylor. "Estudios de arquitectura...", op. cit., 14; María Ángeles Raya Raya. *El retablo...*, op. cit., 158-165; Jesús Rivas Carmona. *Arquitectura y policromía. Los mármoles del barroco andaluz*. (Córdoba: Diputación Provincial, 1990).

Hurtado realizó su traza en 1695 y lo llevó a cabo junto a los canteros Toribio de Bada y Juan Navajas: “*capiteles y basas de las columnas del retablo así como del sagrario de piedra ripia (sic) blanca de la sierra de Cabra, las columnas del retablo todas de jaspe colorado, los frisos negros, los pedestales colorados del lado de la creencia (sic), los nichos blancos, toda la cornisa que le pertenece al retablo colorada, las columnas salomónicas del sagrario negras y la cúpula negra, la cornisa colorada, el friso blanco, el arquitrabe colorado, juntamente con un frontal de cuatro varas, toda la cual dicha obra en la conformidad que se ha referido lo han de hacer los otorgantes según y en la forma que lo demuestran dos plantas que quedan en poder del dicho otorgante, firmadas ambas del dicho Juan Navajas*”⁵¹. Según este mismo contrato, firmado el 4 de abril de 1695, el coste de la obra ascendió a 38.500 reales de vellón. En el documento del 11 de abril del mismo año se menciona al artista como el que traza la obra y hace los diseños de la misma⁵². La piedra fue suministrada por Gregorio de los Reyes, según contrato del 23 de abril⁵³. Para Olmedo Sánchez⁵⁴ este retablo denota aún cierto clasicismo, propio de un artista que acaba de llegar a la catedral cordobesa y no ha desarrollado el estilo decorativo que introducirá en la capilla de Santa Teresa.

Su forma se adapta al espacio de medio punto de la bóveda y está formado por sotabanco, banco, dos cuerpos y ático. Tiene también un frontal de altar, realizado con mármol al igual que el resto de la obra. Verticalmente se pueden ver tres calles, flanqueadas por columnas de fuste liso y orden corintio, que apoyan sobre dados o netos realizados en mármol de diferente color que presenta en el centro un tallado en forma angular. Estas columnas sostienen un entablamento partido, compuesto por arquitrabe, friso y cornisa, que queda eliminado en el centro para albergar la hornacina central, a modo de arco de triunfo, en cuyo interior se cobija el sagrario-manifestador. El entablamento se decora en los ángulos con cartelas de hojarasca y mazos de frutas. El sagrario de este retablo es un ejemplar complejo en el que destacan varias características, que podrían ser contrapuestas pero que dan lugar a un gran resultado. El juego cromático utilizado crea una magnífica progresión de planos que dotan a la pieza de profundidad, desde la puerta hacia dentro. Su sencillez de formas contrasta con el movimiento que Hurtado Izquierdo imprime en el expositor, con el uso de la columna salomónica bicolor, que proporciona originalidad y que sirven para sostener una cúpula semiesférica. En el segundo cuerpo, la hornacina de medio punto avenerada alberga una imagen del titular. La estructura vertical del retablo queda más acentuada gracias al rompimiento de la horizontalidad del primer cuerpo con ese sagrario-manifestador e introducción al movimiento que quedará también plasmado en la planta.

En las calles laterales se sitúan las pinturas de Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, en el primer cuerpo y por encima de los mismos sendos tondos en cuyo interior símbolos alcantarinos; San Antonio de Padua y San Buenaventura

⁵¹ Este documento es reproducido por M^a Ángeles Raya Raya. *Retablo barroco...*, op. cit., 241. APNC, sección Lucena. Juan de Aguilar, 1695. Libro único, fol. 79r y v.

⁵² APNC, Sección Lucena. Escribano Juan de Aguilar, 1695. Libro único, fol. 85. Citado por M^a Ángeles Raya Raya. *Retablo Barroco...*, op. cit., 242.

⁵³ APNC, Sección Lucena. Escribano Juan de Aguilar, 1695. Libro único, fol. 107. Citado por M^a Ángeles Raya Raya. *Retablo barroco...*, op. cit., 242.

⁵⁴ Yolanda Olmedo Sánchez. “Tradición y novedad...”, op. cit., 277.

en el segundo, y Jesús Crucificado flanqueado por San Juan y la Magdalena en el ático. Además, en la cornisa del primer cuerpo aparecen las imágenes de San Rafael y San Miguel.



Fig. 1. *Retablo mayor*, Francisco Hurtado Izquierdo, 1695. Iglesia de San Pedro Alcántara, Córdoba. Foto: J. Ignacio Aguilera Castelló [JIAC].

4.1.b. Retablo de la parroquia de San Lorenzo, Córdoba

El 22 de julio de 1696, Francisco Hurtado Izquierdo recibe el encargo de terminar el *retablo mayor de la parroquia de San Lorenzo*⁵⁵ de la capital cordobesa, junto con Juan del Río⁵⁶. Había sido comenzado por Melchor Fernández Moreno, pero muere y se queda sin finalizar. Está realizado en madera sobredorada y se compone de banco, dos cuerpos y ático, verticalmente se divide en tres calles (Fig. 2). La estructura del retablo es mucho más arquitectónica al de San Pedro, más ascendente y delimitado.



Fig. 2. *Retablo*, Melchor Fernández Moreno, finales del siglo XVII. Parroquia de San Lorenzo, Córdoba. Foto: María del Amor Rodríguez Miranda [MARM].

⁵⁵ Véase: José Valverde Madrid. *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1974): 143; María Ángeles Raya Raya. *El retablo...*, op. cit., 152-3 y René Taylor. "Francisco Hurtado...", op. cit., 53.

⁵⁶ Archivo General del Obispado de Córdoba. Parroquia de San Lorenzo. Libro de cuentas de fábrica desde San Juan, de 1674 a 1715.

La estructura vertical viene definida ya desde el banco, donde se pueden ver las puertas de acceso al servicio del altar a ambos lados y en el centro, el sagrario, entre cubos decorados con hojarasca. Sobre las ménsulas, se alzan las columnas que dividirán el retablo en las tres calles en que está formado. Estas columnas, en el primer piso, son de orden corintio y fuste estriado, tienen decorada la parte inferior con abundante hojarasca. Y en el segundo piso son de fuste estriado lisos y de menor tamaño. En la calle central del primer piso, flanquean el Sagrario-manifestador, que se ubica en el interior de una hornacina de medio punto y se remata por un frontón partido, es de gran tamaño. La hornacina central del segundo cuerpo, de menor tamaño, tiene la escultura de San Lorenzo. En las calles laterales aparecen lienzos con representaciones de la vida del santo. Los cuerpos se dividen por entablamentos rectos, que se decoran con ménsulas y que tan sólo rompe la línea en la zona central de la hornacina.



Fig. 3. *Ático del retablo*, Francisco Hurtado Izquierdo, 1696. Parroquia de San Lorenzo, Córdoba. Foto: MARM.

El ático (Fig. 3) está separado del retablo y confinado en una pared de la nave lateral. Se compone de un gran lienzo central donde se representa a Jesús Crucificado entre la Virgen, San Juan y la Magdalena que aparece en la parte inferior abrazada a la cruz, todo ellos enmarcado por pilastras de hojarasca y grandes roleos. Se corona por una gran cartela de hojarasca a modo de clave.

3.1.c. Retablos de la parroquia de San Pedro Alcántara, Priego de Córdoba



Fig. 4. *Retablo mayor*, Francisco Hurtado Izquierdo, 1696-1700. Parroquia de San Pedro Alcántara, Priego de Córdoba (Córdoba). Foto: Isaac Palomino Ruiz [IPR].

Tanto el retablo mayor de la *parroquia de San Pedro Alcántara*⁵⁷ (Fig. 4) como los dos laterales fueron realizados por el maestro entre 1696 y 1700. Los hermanos

⁵⁷ Manuel Peláez del Rosal y Jesús Rivas Carmona. *Priego de Córdoba: guía histórica y artística de la ciudad* (Salamanca: los autores, 1980), 376-377; Domingo Sánchez Mesa. *José Risueño, escultor y pintor granadino, 1665-1732*. (Granada: Universidad, 1972): 64; René Taylor. *Arquitectura...*, op. cit., 15 y René Taylor. "Retablos de época...", op. cit., 101.

Sánchez de Rueda actuarán como ensambladores. Está elaborado en madera tallada, policromada y dorada. Esta máquina está compuesta por un banco de líneas recortadas, un solo cuerpo y ático. En el banco se sitúan los cuatro pilares que sustentan las columnas salomónicas que dividen el cuerpo en tres calles. A los lados, se sitúan las puertas de acceso al servicio y en el centro un sagrario. La calle central está presidida por una hornacina de medio punto a través de la que se puede ver el camarín de la Inmaculada, cuya escultura se atribuye a Diego de Mora y cuya arquitectura pertenece a uno de los discípulos de Hurtado Izquierdo, Jerónimo Sánchez de Rueda. En las hornacinas también de medio punto de las calles laterales se sitúan las figuras de Santa Rosa de Viterbo y Santa Rosalía, atribuidas a Diego de Mora. El ático presenta una sola calle, prolongación de la central inferior, con una hornacina de medio punto flanqueada por pilastras y columnas salomónicas, que se remata por un frontón partido y en el centro, el escudo de la orden franciscana. En el interior de la hornacina aparece la imagen sedente de San Pedro, de autoría anónima.



Fig. 5. *Retablo de San José*, Francisco Hurtado Izquierdo, 1696-1700. Parroquia de San Pedro Alcántara, Priego de Córdoba (Córdoba). Foto: IPR.

A ambos lados del presbiterio se encuentran sendos retablos de menor tamaño, dedicados a San Francisco de Asís y a San José (Fig. 5) respectivamente,

que repiten estructura y al igual que el central, están realizados en madera tallada, dorada y policromada. Se componen de un único cuerpo con su banco y su ático, constituido por una hornacina de medio punto que cobija la imagen titular del retablo, flanqueada por columnas salomónicas, que apoyan en cubos ornamentados con follajes propios del autor y que rematan en cornisa movida. El ático está formado por un lienzo central entre pilastras y rodeado de roleos y cartelas carnosas. Las imágenes de San José y San Francisco están atribuidas a Diego de Mora.

4.2. Retablos atribuidos

4.2.a. Retablo del convento de Trinitarios, Córdoba

Presidiendo hoy el altar mayor de la iglesia del convento de trinitarios de Córdoba, llamada de *Nuestra Señora de Gracia*⁵⁸, se encuentra un retablo en el que se cree que Francisco Hurtado Izquierdo intervino en el año 1702⁵⁹ (Fig. 6) y en cuyo contrato consta la intervención de Jerónimo Sánchez de Rueda y Jerónimo Caballero⁶⁰. Su coste ascendió a 10.000 reales. Su ubicación original había sido el presbiterio del convento dominico de Jesús Crucificado, situado justo enfrente de donde el artista tenía su residencia.

Cuando en el siglo XIX, el cenobio fue suprimido, el retablo fue trasladado a este otro edificio, porque debido la destrucción francesa había perdido el que tenía, que también era del siglo XVIII y donde, provisionalmente, se había colocado uno de las naves laterales. Una vez en la nueva ubicación, el retablo sufrió algunas modificaciones para adaptarlo al espacio, ya que al parecer era mucho más ancho, poseía cinco calles y seis columnas salomónicas. A pesar de las alteraciones, denota su cercanía al retablo alcantarino de la capital en el rompimiento de la calle central para cobijar en un espacio mayor al sagrario, recurso que a la vez significa un paso adelante en la evolución retablística barroca. La decoración basada en la profusión vegetal, los niños atlantes, los querubines y las veneras, suavizan las líneas arquitectónicas y los volúmenes.

El retablo que hoy podemos contemplar se divide verticalmente en tres calles y tiene dos cuerpos y ático. Sobre las puertas de acceso se sitúan nichos de medio punto las esculturas de San Juan de la Mata y San Félix de Valois del siglo XVIII, flanqueados por columnas salomónicas con hojarascas y capiteles corintios, nichos que se repiten en el segundo cuerpo con las efigies de Santo Domingo y Santa Catalina y estípites sustituyen a las columnas. En la calle de en medio, un pequeño

⁵⁸ Consultar: José Valverde Madrid. *Ensayo...*, op. cit., 255-257 y Jesús Rivas Carmona. "Francisco...", op. cit., 309 y Teodomiro Ramírez de Arellano y Gutiérrez. *Paseos por Córdoba o sean apuntes para su historia*. Tomo I. (Córdoba: imprenta de D. Rafael Arroyo, 1873): 126.

⁵⁹ Yolanda Olmedo Sánchez. "Tradición y novedad...", op. cit., 277.

⁶⁰ APNC, Sección Córdoba, oficio 38, escribano Valdés Resa, 1702, tomo 60, fols. 217 y ss.

crucifijo en la zona inferior, un gran relieve posterior al retablo en la zona central y un remate también posterior al mismo.



Fig. 6. *Retablo mayor*, Francisco Hurtado Izquierdo, h. 1702. Parroquia de Nuestra Señora de Gracia, Córdoba. Foto: MARM.

4.2.b. Retablo del altar del Cristo del Punto, Catedral de Córdoba



Fig. 7. *Retablo del Cristo del Punto*, relacionado con Francisco Hurtado Izquierdo, 1703. Catedral de Córdoba. Foto: Juan Luque Carrillo [JLC].

Algunos historiadores han relacionado el retablo del *Cristo del Punto* (Fig. 7) de la catedral cordobesa con la traza de Francisco Hurtado Izquierdo. Además tienen en cuenta su diseño y que fue contratado en el año 1703 por el medio racionero don Antonio Maldonado Monje, que era un gran mecenas artístico en ese momento⁶¹, cuando el artista era el maestro mayor⁶². Y que después sería ejecutado por Teodosio Sánchez de Rueda⁶³. Está compuesto por banco, cuerpo central y remate. En el banco se encuentran tres registros constituidos por una hornacina central de mayor tamaño con la figura de San Sebastián y dos pequeñas laterales, con las imágenes de San Blas y San Nicolás. Sobre ellos un delgado entablamento sirve de separación con el cuerpo central, pero tan sutil que se rompe en la hornacina central para continuar la curva del medio punto y en las laterales para constituir una especie de ménsula donde apoyan las columnas salomónicas, que flanquean el nicho principal.

En el cuerpo central aparece la figura de un crucificado de cañaheja donado por el obispo don Antonio M. de Pazos en el siglo XVI, flanqueado por columnas salomónicas con hojarasca decorando el fuste, con capitel corintio y cornisa partida y escalonada, elevándose en el centro. El hueco para la escultura es profundo, lleva los ángulos quebrados y la parte superior ligeramente curva.

En el remate un tondo con la representación pictórica de la Piedad enmarcado por pequeños estípites, que han dejado de ser elementos sustentantes para convertirse en un recurso ornamental más y una gran cartela de hojarasca como punto final del conjunto. El uso de este tipo de estípite, compuesto por la clásica pirámide invertida que se estrangula en la parte superior para colocar el capital y decorada profusamente con elementos vegetales va a ser utilizado por primera vez en este retablo.

4.2.c. Retablo de la parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe, Baena

En la *parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe*⁶⁴ (Fig. 8) se encuentra un retablo que la profesora Raya atribuye a Francisco Hurtado Izquierdo y que está realizado en madera tallada, dorada y policromada hacia 1695. No se ha encontrado documentación relacionada con esta obra, aún así son varios los motivos que la profesora alega para argumentar esta atribución. La primera de ellas es la posible recomendación de las dominicas de Córdoba al cenobio baenense tras haberle encargado a Hurtado su propio retablo, hoy día desaparecido. Es muy probable que esté relacionado con los Duques de Sessa, ya que su escudo aparece tanto en la mesa de altar como en las puertas de acceso al servicio.

Se compone de banco y dos cuerpos divididos verticalmente en tres calles. En la zona del banco se hallan las puertas de acceso al servicio, los pedestales de las columnas que recorren el primer cuerpo, diseñados a modo de ménsulas voladas, y en el centro el sagrario-manifestador, sobre el que se levanta la hornacina principal con la imagen de la Virgen. La calle central, de mayor anchura que las laterales, se

⁶¹ René Taylor. *Arquitectura...*, op. cit., 22.

⁶² María Ángeles Raya Raya. *Retablo barroco...*, op. cit., 58.

⁶³ Jesús Rivas Carmona. "Francisco...", op. cit., p. 310 y Manuel Nieto Cumplido. *La Catedral de Córdoba* (Córdoba: Cajasur, 1998): 488.

⁶⁴ María Ángeles Raya Raya. *El retablo...*, op. cit., 401.

flanquea por columnas pareadas salomónicas de orden compuesto, decoradas con pámpanos y racimos de uvas. Columnas que también aparecen a cada esquina del retablo y que sostienen un entablamento partido. La cornisa aparece también muy decorada con el mismo tipo de ornato que las columnas y el resto del retablo. En las hornacinas de las calles laterales se encuentran las esculturas de San Francisco y Santo Domingo.



Fig. 8. *Retablo mayor*, relacionado con Francisco Hurtado Izquierdo, h. 1695. Parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe, Baena (Córdoba). Foto: MARM.

Tiene forma de medio punto y está rematado con una gran cartela a modo de tarja, en cuyo interior aparece el escudo de la Orden. Las columnas del piso principal son sustituidas por estípites muy decorados y pilares, que flanquean un lienzo central, en el que se representa la Aparición de Jesús a San Francisco y Santo Domingo de Guzmán cuando les enseña las tres flechas. La ornamentación de toda la obra es abundante y profusa, encontrando mazos de frutos que se enredan a modo de guirnaldas, pequeños atlantes que sirven de soporte en los laterales, grandes cartelas y placas de elementos geométricos que cubren todo el espacio superior.

La profesora Raya apunta la idea de que este retablo podría significar el puente entre los trabajos cordobeses y los granadinos. Ve en él ciertos elementos decorativos que serían ampliamente desarrollados por Hurtado en Granada, como la ornamentación de inspiración vegetal de las ménsulas, los estípites, las veneras y los angelotes⁶⁵.

4.2.d. Convento de Jesús Crucificado, Córdoba

La *iglesia del convento de Jesús Crucificado de Córdoba* (Fig. 9) está presidida por un retablo que anteriormente estaba en la capilla de Villaviciosa de la catedral de 1709⁶⁶. Se le atribuye a Hurtado la traza del retablo y a Teodosio Sánchez Rueda la ejecución⁶⁷. Está realizado en madera dorada y se compone de banco, cuerpo central y ático. Según la bibliografía, el retablo ha sido modificado a lo largo del tiempo para adaptarlo a los traslados a que fue sometido. El banco posee ménsulas decorativas y un ligero entablamento partido. En el centro se sitúa el sagrario-manifestador, flanqueado por pilastras decorativas. En el primer cuerpo, se sitúa la hornacina central con arco de medio punto y columnas pareadas salomónicas de orden corintio, en cuyo interior a día de hoy, se coloca una figura mariana. Se corona por una pequeña cúpula y bellos atlantes. A ambos lados sendos lienzos que representan la Adoración de los pastores y la Epifanía, también flanqueados por columnas salomónicas, con decoración vegetal y de orden corintio. El ático continúa la disposición en tres calles. En el centro un lienzo con la Asunción de la Virgen, bellamente enmarcado, con estípites muy ornamentados a ambos lados y a modo de remate un gran penacho de elementos vegetales. En las calles laterales, hay tondos pictóricos con San Pedro y San Pablo. Las pinturas fueron obra de Juan Pompeyo.

4.2.e. Retablo de San Francisco Solano, convento de San Francisco, Priego de Córdoba

Taylor atribuyó a Francisco Hurtado Izquierdo *el retablo de San Francisco Solano* del convento franciscano de Priego de Córdoba (Fig. 10), realizado en madera dorada hacia 1700; aunque hay que mencionarlo con ciertas reservas, mientras la profesora Raya opinará posteriormente que es obra de Jerónimo Sánchez de Rueda,

⁶⁵ María Ángeles Raya Raya. *Retablo Barroco...*, op. cit., 283.

⁶⁶ René Taylor. *Arquitectura...*, op. cit., p. 22, dice que tan sólo puede ser de Hurtado alguna traza de tipo personal, pero que el retablo es de Teodosio y cita documentos del ACC. Actas Capitulares, 17 de octubre de 1709 y 16 de diciembre de 1710.

⁶⁷ María Ángeles Raya Raya. *Retablo Barroco...*, op. cit., 58.

René Taylor lo relacionará directamente con las trazas del arquitecto por las proporciones estudiadas y su ejecución⁶⁸. Está formado por banco, cuerpo principal y ático. En el cuerpo central, una hornacina de medio punto cobija la imagen de San Francisco, atribuida a José de Mora, flanqueada por columnas salomónicas con hojarasca y capiteles compuestos, que se repiten en los flancos y sobre pequeñas repisas se sitúan las imágenes de la Inmaculada y San José, relacionado con José Risueño⁶⁹. Una cornisa mixtilínea y recortada divide el cuerpo del ático, donde aparece una hornacina central trilobulada con la imagen de San Miguel, coronada por una bella cabeza de querubín y se flanquea por hojarasca y roleos.



Fig. 9. *Retablo mayor*, atribuido a Francisco Hurtado Izquierdo, h. 1709. Iglesia de Jesús Crucificado, Córdoba. Foto: JIAC.

⁶⁸ René Taylor. *Arquitectura...*, op. cit., 19-20 y María Ángeles Raya Raya. *El retablo...*, op. cit., 403.

⁶⁹ Jesús Rivas Carmona y Manuel Peláez del Rosal. *Priego de Córdoba: guía histórica y artística de la ciudad*. (Priego de Córdoba, 1986): 340-342.



Fig. 10. *Retablo de San Francisco Solano*, atribuido a Francisco Hurtado Izquierdo, h. 1700. Iglesia de San Francisco, Priego de Córdoba (Córdoba). Foto: IPR.

4.2.f. Retablo de Nuestra Señora de los Dolores, parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Priego de Córdoba

Retablo relacionado con los realizados por Hurtado es el de la *Virgen de los Dolores* (Fig. 11) de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Priego de Córdoba, realizado en madera tallada y dorada hacia 1695⁷⁰. Se trata de un retablo

⁷⁰ María Ángeles Raya Raya. *Retablo Barroco...*, op. cit., 400.

algo diferente a todos los demás, tanto los documentados como los atribuidos al artista. Compuesto por un banco, un solo cuerpo y un ático. Una hornacina de medio punto con la Virgen de los Dolores, sustentada sobre basamento saliente y de perfil convexo, donde hay colocada una pintura. Se flanquea por columnas salomónicas ornadas con acantos y de orden compuesto, que sostiene un entablamento partido; y aletones, ornados con roleos. En el remate, un óleo.



Fig. 11. *Retablo de la Virgen de los Dolores*, relacionado con Francisco Hurtado Izquierdo, h. 1695. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Priego de Córdoba (Córdoba). Foto: IPR.

4.3. Arquitectura

4.3.a. Capilla de Santa Teresa, Catedral de Córdoba

En el año 1697 comenzaron las obras en la *capilla funeraria* de fray Pedro de Salazar, en algunas de las dependencias que formaban parte del antiguo mihrab islámico en el muro sur de la catedral, que servían para sacristía y se le añadió los espacios ocupados por las capillas de San Andrés y San Martín. Le adjudicó la advocación de *Santa Teresa* y le encargará a Francisco Hurtado Izquierdo su diseño, pero la mayoría de la decoración, así como gran parte de las obras de la cripta fueron

elaborados por Teodosio Sánchez de Rueda⁷¹. Se compone de cripta, la capilla propiamente dicha y su sepulcro.

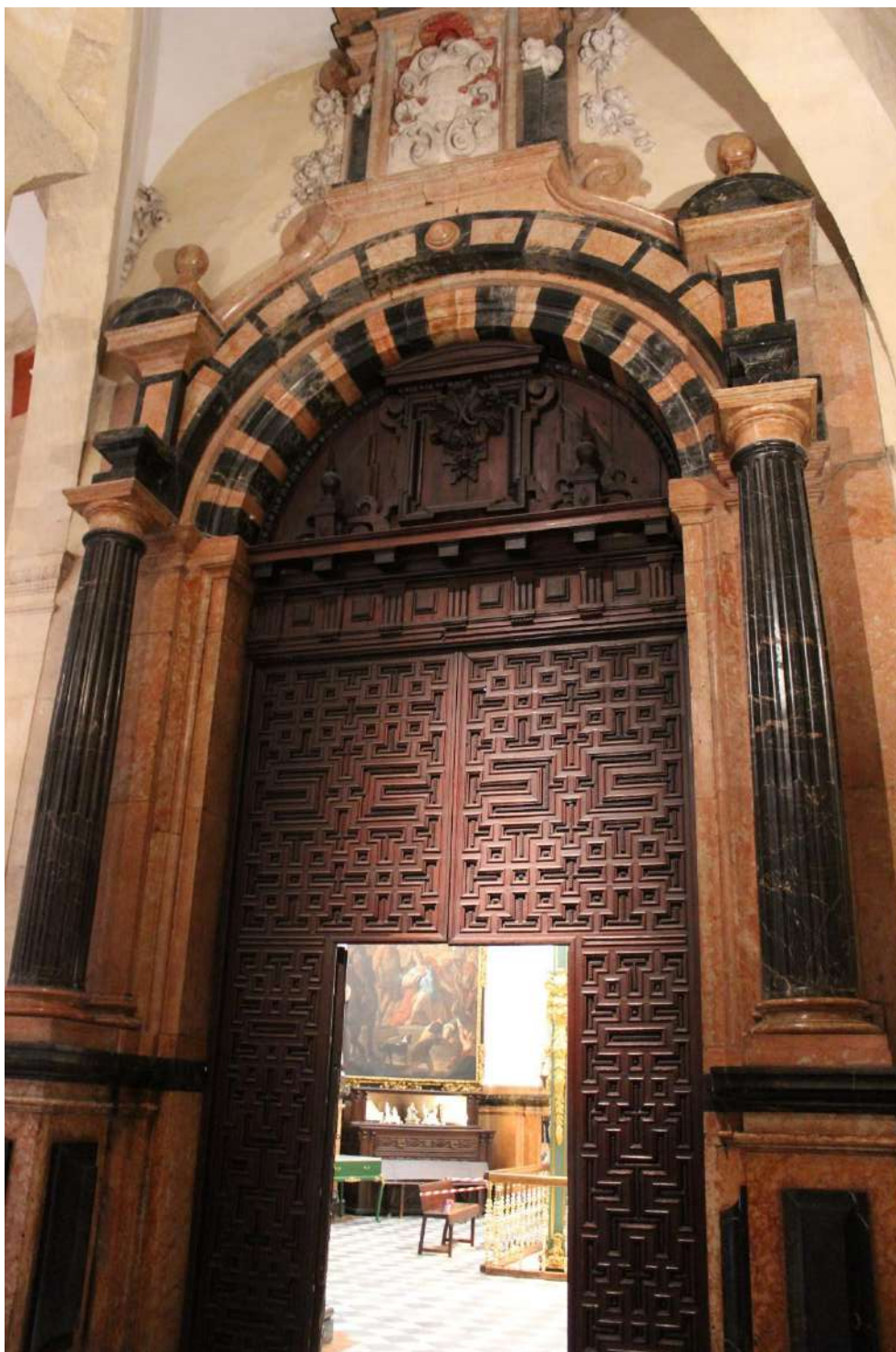


Fig. 12. *Portada*, Francisco Hurtado Izquierdo, 1697. Capilla de Santa Teresa, Catedral de Córdoba. Foto: JLC.

⁷¹ María Ángeles Raya Raya. "Francisco Hurtado...", op. cit., 192-196.

El acceso a la capilla se realiza a través de una portada (Fig. 12), realizada en mármol jaspeado y negro, cuya bicromía pretendía disimular su aspecto y adecuarse al espacio en el que está. Tiene forma de arco de medio punto, flanqueada por columnas de fuste estriado y orden clásico, elevadas sobre altos resaltos y culminadas en bolas. Sobre el arco se levanta una pequeña hornacina con el escudo del titular.



Fig. 13. *Interior de la capilla*, Francisco Hurtado Izquierdo, 1697. Capilla de Santa Teresa, Catedral de Córdoba. Foto: MARM.

La capilla posee planta octogonal y se cubre con una cúpula con gallones, apoyada sobre un tambor perforado por ventanales, por donde penetra la luz en la estancia (Fig. 13). Los muros se dividen por medio de ocho arcos de medio punto, sustentados sobre pilastras abundantemente decoradas con yeserías, elementos ornamentales que se repiten en los nervios de la cúpula (fig. 14). Según el profesor Rivas Carmona⁷² será la primera vez que se utilice esta solución arquitectónica en planta, en ella concibe el espacio como un “organismo centralizado”. Desde que Hurtado lo innova aquí, será muy repetido en capillas y otros recintos, como camarines. Olmedo Sánchez apunta una tesis más que probable sobre las influencias italianas en la elección de este tipo de planta. La antigua sacristía de San Pedro en Roma está concebida de la misma manera, el octógono creado en planta se proyecta en el alzado y con la utilización de arcos de medio punto apoyados en pilastras, se llega a un tambor de gran altura, sobre el que se levanta la cúpula en plementos. Y la

⁷² Jesús Rivas Carmona. “Francisco Hurtado..., op. cit., 308.

relación pudo haberse llevado a cabo, sí se tiene en cuenta que el prelado pudo visitar la ciudad a lo largo de su obispado.



Fig. 14. *Alzado de la cúpula*, Francisco Hurtado Izquierdo, 1697. Capilla de Santa Teresa, Catedral de Córdoba. Foto: MARM.



Fig. 15. *Vista del zócalo de la capilla*, Francisco Hurtado Izquierdo, 1697. Capilla de Santa Teresa, Catedral de Córdoba. Foto: MARM.

Otra de las grandes innovaciones del diseñador es la mezcla de materiales, el uso de los mármoles y de las yeserías a la vez. Los jaspes empleados en el interior de la capilla son los mismos que aparecen en la portada y también, en el retablo de San Pedro Alcántara. Se sitúan en el zócalo inferior, en los basamentos de las esculturas

que aparecen en los frentes de cada uno de los pilares y en las puertas de acceso a la cripta y a las dependencias laterales del tesoro (Fig. 15). Los estucos están distribuidos de tal manera que dan mayor protagonismo aún sí cabe a los elementos arquitectónicos, respetándolos pero a la vez ornamentándolos. Se inician por encima de las figuras de los pilares y se expanden en disposición vertical, sólo interrumpida por la cornisa sobre la que se alza el tambor. Aparecen además en las claves de los arcos de medio punto a modo de grandes medallones. En el anillo de ventanas se multiplica para cubrir casi todo el espacio libre que hay entre ellas y de nuevo vuelve a quebrarse en la división existente entre el tambor y la cúpula. Los follajes y los modillones aparecerán así en las cornisas, en las claves de los nichos o en los nervios de la cúpula, por ejemplo, todo ello alternándose con espacios limpios y despejados. El florón central consistente en guirnaldas de flores y frutos, entre lazos y cardinas será a posteriori uno de sus elementos de identificación. Es aquí donde algunos investigadores han vinculado la profusión ornamental utilizada con la visita que Hurtado realizó a Málaga, donde pudo conocer el camarín de la Virgen del Santuario de la Victoria, obra de Felipe de Unzuurrúnzaga⁷³.



Fig. 16. *Sepulchro del Cardenal Salazar*, Francisco Hurtado Izquierdo, 1697. Capilla de Santa Teresa, Catedral de Córdoba. Foto: JLC.

El otro elemento diseñado por Francisco Hurtado para esta capilla es el sepulchro del cardenal (Fig. 16), realizado en mármoles blanco y negro entre 1709 y 1710 siguiendo los modelos italianos de los monumentos funerarios papales de la Basílica de San Pedro, obra de Bernini, en los que se representa al prelado en actitud

⁷³ Yolanda V. Olmedo Sánchez. “Tradición y novedad...”, op. cit., 279.

orante, de rodillas bajo un dosel que es sostenido por angelitos. La ejecución fue de Teodosio Sánchez Rueda y Domingo Lemico.

4.3.b. Iglesia del Convento de San Juan de Dios, Priego de Córdoba



Fig. 17. *Hospital de San Juan de Dios*, Francisco Hurtado Izquierdo, 1696. Priego de Córdoba (Córdoba). Foto: MARM.

El convento de San Juan de Dios de Priego de Córdoba⁷⁴ fue fundado en 1637 por don Juan Herrera (Fig. 17). Las obras de su iglesia comenzaron en 1696 y fueron terminadas en 1717⁷⁵. Los frailes regalaron al artista una capilla en dicho templo a cambio de sus limosnas y servicios, lo que ha sido interpretado como el diseño y obras de la iglesia. La fábrica fue remodelada a lo largo del siglo XVIII hasta darle su aspecto actual.

La planta del edificio es de una sola nave y tipo cajón, con robustos pilares que sostienen arcos torales y sobre ellos, una cornisa movida siguiendo los perfiles de las ventanas. La cúpula del crucero está fechada en 1703 (Fig. 18), tiene fajas radiales y molduras de encuadre. Las yaserías son posteriores y obra de Jerónimo Sánchez Rueda, así como la zona superior de las ventanas.



Fig. 18. *Cúpula*, Francisco Hurtado Izquierdo, 1696. Iglesia de San Juan de Dios, Priego de Córdoba (Córdoba). Foto: IPR.

⁷⁴ Jesús Rivas Carmona. "Francisco...", op. cit., 307 y Jesús Rivas Carmona. *Arquitectura...*, op. cit., 206-207.

⁷⁵ APNPC. Escribano Juan Agustín Crespo, 1718, Fol. 125. Citado en René Taylor. *Arquitectura...*, op. cit., nota 128, 70. Jesús Rivas Carmona y Manuel Peláez del Rosal mencionan algunos documentos sobre donaciones de cal para la obra del edificio: APNPC, Legajo de Manuel Antonio Aguilera y otros, 1696, Fol. 105 y Legajo de Francisco Antonio Grajera, 1697-98, Fol. 407. En Jesús Rivas Carmona y Manuel Peláez del Rosal. *Priego de Córdoba...*, op. cit., 390.

4.3.c. Hospital del Cardenal Salazar, Córdoba



Fig. 19. *Fachada*, Francisco Hurtado Izquierdo, 1701. Hospital del Cardenal Salazar, Córdoba. Foto: MARM.

El Hospital de Agudos, conocido como el Hospital del Cardenal Salazar y que actualmente es la Facultad de Filosofía y Letras, fue encargado por don Pedro de Salazar, obispo de Córdoba, para erigir ahí un colegio destinado a dar enseñanza a los niños del coro de la Catedral. El diseño fue realizado por Francisco Hurtado Izquierdo en el solar de las antiguas casas de don Antonio Carlos del Corral, en la calle Almanzor junto a una pequeña ermita dedicada a San Bartolomé. En 1701 ya habían comenzado, pero muy poco después, el Ayuntamiento, el Cabildo y el beato Francisco de Posadas pidieron al cardenal que modificara el proyecto y lo destinara a hospital para la curación de enfermedades agudas, debido a la devastadora peste ocurrida en la ciudad y a la escasez de recintos hospitalarios destinados a tal fin. Fue así como el colegio pasó a ser el *Hospital del Cardenal Salazar*⁷⁶. En el año 1706 fallece el obispo y su sobrino, don Pedro de Salazar, deán catedralicio y posteriormente, obispo, terminará las obras y lo inaugurará el 11 de noviembre de 1724, bajo la dirección del maestro de obras Juan Camacho, que continuó el trabajo comenzado por Hurtado⁷⁷. El edificio ocupa una manzana completa, disponía en su creación de

⁷⁶ René Taylor. “El Hospital...”, op. cit., 100; María Ángeles Raya Raya. “Escaleras cordobesas...”, op. cit., 250.

⁷⁷ Yolanda Olmedo Sánchez. “Tradición y novedad...”, op. cit., 279-281 y José Valverde Madrid. “Juan Antonio Camacho, el arquitecto del Hospital Salazar”. *Omeya*, 18 (1971).

dos patios y dos escaleras, que con el tiempo fueron ampliados proporcionándole el aspecto que posee hoy en día. De planta casi rectangular, la escalera principal sirve de unión entre el patio central y el lateral.

La fachada (Fig. 19) tiene una estructura sobria, pero a la vez, elegante. Sobre un alto pedestal se levantan dos pisos en los que predomina la ornamentación de placas y los mascarones en la cornisa voladiza del tejado. A ambos lados de la portada principal de acceso, se distribuyen una serie de vanos entre pilares pareados decorativos, donde se alterna el cromatismo. En la zona inferior, los ventanales se rematan con frontones triangulares y en las superiores, curvos. Este esquema continuará por toda la fachada lateral, aunque aquí las modificaciones posteriores del edificio han hecho perder parte de su forma.



Fig. 20. *Portada principal*, Francisco Hurtado Izquierdo, 1701. Hospital del Cardenal Salazar, Córdoba. Foto: MARM.

La portada (Fig. 20) destaca sobre el fondo blanco y amarillo por la utilización del mármol grisáceo. El acceso se realiza a través de un vano flanqueado por columnas clásicas de fuste estriado, sobre las que se levanta el entablamento y un frontón partido. En la segunda planta, se abre el balcón bajo arco de medio punto y pilastras, que rematan en pináculos con bolas. El escudo del cardenal aparece en la clave del arco. Muestra paralelismos con otras fachadas muy cercanas, como el palacio de las Quemadas en la calle Blanco Belmonte.

El hospital tenía una entrada en la zona trasera del inmueble (Fig. 21), aunque hoy en día queda parcialmente perdida en la ampliación del siglo XX, aún pueden verse las influencias de otras portadas cordobesas, como la que tuvo la casa de la orden de Calatrava en la plaza de las Tendillas⁷⁸.



Fig. 21. *Portada trasera*, Francisco Hurtado Izquierdo (i). Hospital del Cardenal Salazar, Córdoba. Foto: MARM.

Al traspasar la puerta principal de acceso al edificio, se sitúa el gran patio central (Fig. 22). Tiene planta cuadrada y dos plantas, rodeado por un claustro que sirve de distribución para las diferentes estancias. Es de tipo cerrado, en el centro de cada uno de los lados se sitúa una puerta de acceso adintelada, con frontón partido, que en la planta superior se transforma en balcón y en el tejadillo, pequeñas buhardillas, elemento que también aparece en la fachada principal del convento de la Merced, hoy Diputación Provincial de Córdoba. A ambos lados, amplios

⁷⁸ Yolanda Olmedo Sánchez. “Tradición y novedad...”, op. cit., 281.

ventanales rematados con frontones triangulares en el piso inferior y curvados en el superior, que se alternan con pilastras. Los canalones que recogen el agua de lluvia se transforman en cabezas de dragones en las esquinas.



Fig. 22. *Patio central*, Francisco Hurtado Izquierdo. Hospital del Cardenal Salazar, Córdoba. Foto: MARM.

Sus pasillos recuerdan a las arquitecturas conventuales y guarda cierta similitud con el convento de la Merced, por ejemplo. Donde se pueden contemplar la misma disposición, con pasillos blanqueados, cubiertos por bóvedas de arista, que apoyan en ménsulas. En los laterales que dan a los patios, se abren ventanas y en los opuestos, las diferentes estancias. Destacan las capillas baja y alta, ésta última hoy utilizada como Aula Magna, en la que sobresale una bella cúpula sencilla y limpia (Fig. 23), con el único ornato de un florón central y los escudos del cardenal en las pechinas. En la portada de acceso se coloca una pequeña hornacina sobre el vano de acceso, en la que se haya una imagen del arcángel San Rafael.

La escalera principal (Fig. 24) posee esquema en forma de U, planta rectangular y desde el exterior puede contemplarse el torreón que proporciona luz al espacio interior. Se desarrolla en dos tramos que se unen por un descansillo. Las embocaduras superior e inferior repiten el mismo esquema, compuestas por dos sencillos arcos que descansan en una columna de orden toscano y capiteles de ménsula. La cubrición del espacio se realiza con una bóveda de cañón con lunetos y se abren huecos de luz en los lunetos, así como ventanas en la pared frontal⁷⁹. Existe

⁷⁹ María Ángeles Raya Raya. "Escaleras cordobesas...", op. cit., 251.

otra escalera de parecidas características y que también se atribuye a Hurtado, situada al fondo del patio central.



Figs. 23 y 24. *Cúpula del aula magna y Escalera principal*, Francisco Hurtado Izquierdo. Hospital del Cardenal Salazar, Córdoba. Foto: MARM.



La escalera principal sirve de separación entre el patio central y otro secundario (Fig. 25). La planta inferior es abierta mediante arcos de medio punto que apoyan en columnas lisas; mientras que la superior, cerrada, tiene ventanas. Aquí también aparecen las cabezas de dragón en las esquinas de los canalones de agua. Este patio unía el edificio a la antigua capilla de San Bartolomé y daba acceso a las dependencias funerarias del hospital.



Fig. 25. *Patio secundario*, Francisco Hurtado Izquierdo. Hospital del Cardenal Salazar, Córdoba. Foto: MARM.

4.3.d. Ermita de la Virgen de la Alegría, Córdoba

La *ermita de la Alegría en Córdoba*⁸⁰ es un pequeño lugar en el centro de la ciudad lleno de historia, donde a lo largo del tiempo ha sido sede de varias cofradías. Se remonta al siglo XIV, cuando se funda en donde actualmente está el Paseo de la Victoria, el Santuario de Nuestra Señora de las Huertas y de Rocamador. En el siglo XV, el obispo don Juan Daza concedió el edificio a los frailes de San Francisco de Paula y la anterior cofradía se mudará a esta pequeña ermita. El edificio se mantuvo a lo largo de los siglos y fue cambiado su nombre en el siglo XVII, aunque los motivos están llenos de leyendas e historias que no han podido ser comprobados. La más fiable afirma que en 1640, durante unas reformas es hallado una pintura mural en

⁸⁰ René Taylor. "La ermita...", op. cit., 100; Ramírez de Arellano. *Paseos por Córdoba, o sean Apuntes para su historia*. (Córdoba: Imprenta de Rafael Arroyo, 1875, Tomo II). Versión on-line. <https://biblioteca.cordoba.es/index.php/biblio-digital/paseos-cordoba-arellano/4085-paseos-por-cordoba-descargas.html>

una pared, lo que fue motivo de gran alegría y alborozo. A partir de ese momento, la cofradía recobró vida y comenzó a crecer.



Fig. 26. *Patio*, Francisco Hurtado Izquierdo (atribuido). Ermita de Nuestra Señora de la Alegría, Córdoba. Foto: MARM.

Posee una fachada exterior, que da a la calle Menéndez Pelayo –que es posterior a Hurtado-, y tras ella, se accede a un pequeño patio claustrado con columnas, donde se ubica la vivienda del santero y las dependencias de la cofradía, así como la fachada interior de acceso a la iglesia, rematada por una espadaña. El patio es de planta cuadrangular (Fig. 26) y se decora con placas de ornamentación pictórica que simulan el aspecto del mármol.



Fig. 27. *Cúpula*, Francisco Hurtado Izquierdo (atribuido). Ermita de Nuestra Señora de la Alegría, Córdoba. Foto: MARM.

El templo es un recinto de planta en forma rectangular, en el que se inscribe una cruz, con tribunas. El crucero se cubre con una cúpula ovalada (Fig. 27) dividida en plementos decorativos y sostenida por cuatro arcos medianeros, que apoyan sobre gruesos pilares. Se decora con pinturas murales que representan los bustos de profetas y ángeles portando cartelas en las que aparece la leyenda “AVE MARÍA”. En los lunetos aparecen en óvalos las representaciones de los Evangelistas. Los gruesos pilares que forman la base de la cúpula se caracterizan por las típicas placas decorativas molduradas de otros edificios de Hurtado, como el oratorio de San Felipe Neri o el convento de la Merced. En ellos se alzan los altares de Nuestra Señora de Gracia y Amparo –de la cofradía de la Sentencia-, San Rafael, San José y San Antonio.

4.3.e. Oratorio de San Felipe Neri, Córdoba

El doctor don Luis Antonio Belluga y Moncada fue canónigo lectoral de la Santa Iglesia de Córdoba, obispo de Cartagena y cardenal de la Santa Práxedes. Fundó en Córdoba el *oratorio de San Felipe Neri*⁸¹, donde vivió junto con algunos eclesiásticos, contando con el apoyo del Cardenal Salazar. Comprará las casas de

⁸¹ René Taylor. “San Felipe Neri”. Op. cit., 100-101; Juan Aranda Doncel. *La Congregación de San Felipe Neri...*, op. cit.

don Luis Venegas de Henestrosa y en 1696 bendijo su iglesia bajo la advocación de los Dolores. La vinculación de Francisco Hurtado Izquierdo con este proyecto siempre había sido defendida por Taylor y Raya Raya, y fue confirmado por Aranda Doncel hace unos años cuando publica una monografía muy completa sobre esta institución, que se hallaba falta de estudios fecientes. Don Luis Venegas va a ser el padrino en el bautizo de la hija mayor del arquitecto el 13 de noviembre de 1699 en la parroquia de San Juan de los Caballeros, ceremonia que fue oficiada por el superior de los filipenses, Fernando de Zafra León y siendo testigo otro padre oratoriano, José Antonio de Perales⁸². Las obras en la nueva iglesia comenzaron el 15 de noviembre de 1698 bajo la dirección de Hurtado, hasta que se muda a Granada y debe ser continuada por otro arquitecto. Los costes de la edificación corrieron a cargo, en su mayoría, por don Luis A. Belluga, aunque también contó con importantes aportaciones por parte del Cabildo, gracias a la concesión de un patronato por parte del Cardenal Salazar y muchas otras donaciones particulares. En el año 1705, don Luis es trasladado a Murcia y los trabajos sufrieron un lento retroceso, agravados por la marcha de Hurtado. Pero poco después son retomados gracias a limosnas y terminaron siendo obispo Marcelino Siuri en 1720.

Se ha atribuido a Francisco Hurtado Izquierdo el patio interior que da acceso a la sacristía, la sacristía y la iglesia. La fachada (Fig. 28) es muy sencilla, se dispone de tres planos, uno central más ancho donde se ubica la entrada a la iglesia y dos laterales más pequeños. Pilastras de orden toscano la recorren verticalmente y la rematan en un frontón triangular. Sobre la puerta de acceso, dos ventanas, la inferior con arco de medio punto y la superior con arco rebajado; sobre ellas y en el centro del frontón, un óculo. Los únicos elementos decorativos de esta portada son las placas recortadas, planas, rectilíneas y lisas de la zona superior, tan propias del artista.

En el interior, un templo de planta de cruz latina, con coro a los pies de la iglesia y sobre la puerta principal, a ambos lados, capillas laterales. Se cubre con bóveda de medio cañón, con lunetos laterales y arcos fajones que dividen el espacio de las capillas reforzando además la bóveda. En el crucero se alza la cúpula (Fig. 29) de media naranja sobre pechinas. En el presbiterio se conserva uno de los pocos restos pictóricos que se han conservado de este espacio, un tondo en el que se representa la Santísima Trinidad. En el alzado pueden contemplarse las yeserías barrocas de placas mixtilíneas y recortadas, formando los frisos, cornisas, falsos vanos, hornacinas y otros recuadros, donde se supone que hubieron de estar diferentes elementos pictóricos.

A ambos lados del presbiterio se sitúan la sacristía y un pequeño patio interior, que también ha sido atribuido al artista. Este espacio tiene planta cuadrangular y comunica la iglesia con la vivienda. Se distribuye en dos pisos, donde aparecen puertas y ventanas. La singularidad principal es la ornamentación consistente en molduras elípticas, placas recortadas superpuestas y escalonadas, que provocan un gran contraste de luces y sombras. Todos los paramentos, tanto de la iglesia como

⁸² Archivo Parroquial de San Juan. Libro de Bautismos, 4, Fol. 13r. Documento reproducido en Juan Aranda Doncel. *La Congregación de San Felipe Neri...*, op. cit., 94.

del patio, están pintados de blanco y algunos investigadores han apuntado la posibilidad de que poseyeran algún color distinto.



Fig. 28. *Portada*, Francisco Hurtado Izquierdo (atribuido). Oratorio de San Felipe Neri, Córdoba. Foto: MARM.

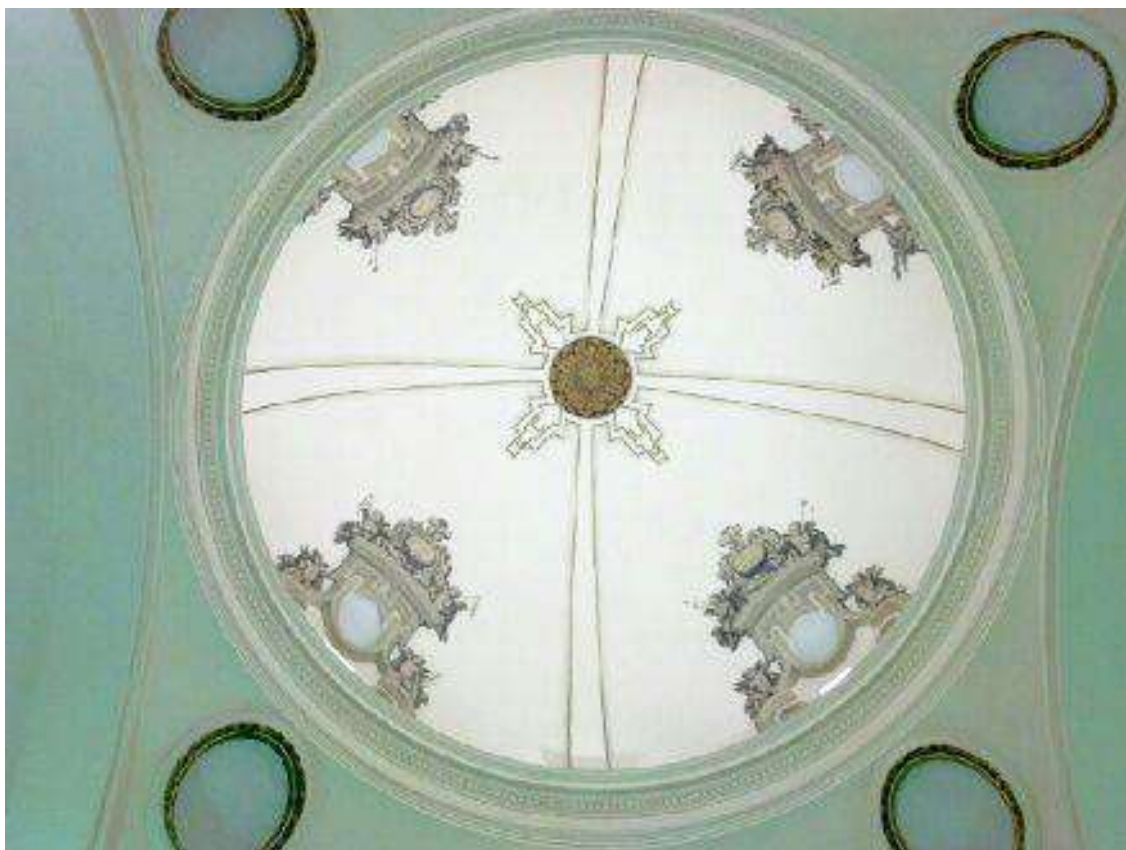


Fig. 29. *Cúpula*, Francisco Hurtado Izquierdo (atribuido). Oratorio de San Felipe Neri, Córdoba. Foto: MARM.

4.3.f. Portadas de la parroquia de San Juan y todos los Santos, Córdoba

Taylor apuntó en un pequeño artículo que las portadas de la *parroquia de San Juan y Todos los Santos de Córdoba* eran obra de Francisco Hurtado Izquierdo⁸³. Este edificio era un convento trinitario surgido tras la reconquista de la ciudad, que fue muy modificado durante el Barroco debido al mal estado de conservación que tenía la estructura. Se convierte en parroquia después de la exclaustación y en él se unen las feligresías de San Juan de los Caballeros y la parroquia del Omnium Sanctorum, ambas desaparecidas. Las características arquitectónicas de este templo están muy relacionadas con los diseños de Hurtado, sus molduras, sus diseños de placas, las formas de las cornisas y las repisas así lo atestiguan, muy parecidas a las que se pueden ver en el Oratorio de San Felipe Neri o en el Hospital del Cardenal Salazar. Además del planteamiento de la nave interna de la iglesia, las dos fachadas que posee el edificio también están íntimamente vinculadas al maestro.

La fachada principal (Fig. 30) está formada por pares de columnas clásicas, elevadas sobre altos pedestales de mármol negro, que soportan un entablamento con decoración de ménsulas, sobre el que se levanta un frontón curvo partido y en cuyas esquinas se levantan bolas como remate. Por encima de la puerta de acceso se sitúa una hornacina, en la que se puede ver la escultura de un ángel con hábito trinitario

⁸³ René Taylor. "Otras obras...", op. cit., 101.

socorriendo a unos cautivos, y está flanqueada por columnas salomónicas. A modo de remate, otro frontón partido y un medallón central.



Fig. 30. *Portada principal*, Francisco Hurtado Izquierdo (atribuido). Parroquia de San Juan y Todos los Santos, Córdoba. Foto: MARM.



Fig. 31. *Portada lateral*, Francisco Hurtado Izquierdo (atribuido). Parroquia de San Juan y Todos los Santos, Córdoba. Foto: MARM.

Mientras que la lateral (Fig. 31) sigue un esquema adintelado, con sencillas pilastras, sobre las que aparece un entablamento con la única decoración de unas pequeñas mensulitas bajo una cornisa lisa. Un frontón curvo partido con remates de bolas en las esquinas, que flanquea una hornacina central avenerada y rematada con un frontón curvo, en la que se aloja la escultura de San Juan de la Mata dando limosna a los pobres.

4.3.g. Portada de la Iglesia de Jesús Nazareno, Castro del Río



Fig. 32. *Fachada*, Francisco Hurtado Izquierdo (atribuido). Ermita de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Castro del Río. Foto: MARM.

La cofradía de Jesús Nazareno de Castro del Río tenía su sede en una ermita y en el siglo XVIII se decide la construcción de un nuevo templo, así como el traslado de sus titulares al mismo. El actual edificio⁸⁴ fue comenzado en 1700 y para 1726, las imágenes ya estaban colocadas. La portada principal fue atribuida por Rivas Carmona a Hurtado Izquierdo y realizada hacia 1712. La portada de acceso principal (Fig. 32) se compone de un sencillo arco de medio punto adintelado, sobre el que se levanta un frontón curvo partido, rematado con el mismo tipo de bolas que aparece

⁸⁴ Jesús Rivas Carmona. "Francisco...", op. cit., 311 y Jesús Rivas Carmona. *Arquitectura...*, op. cit., 260.

en la portada de la iglesia trinitaria cordobesa. En el centro una hornacina, también de medio punto, ornamentada con una representación pictórica del Nazareno. Está flanqueada por pequeños aletones y rematada por otro frontón partido, que recoge un escudo. La decoración es del tipo de Hurtado, consistente en placas geométricas que aparecen en el enmarque de la puerta y debajo del frontón. La fachada se remata con un frontón triangular donde se repite ese mismo esquema ornamental, típico de Hurtado, compuesto por un óculo central y ornamentación de placas molduras. Toda la estructura recuerda mucho la portada principal de la iglesia mencionada de San Juan y Todos los Santos de Córdoba.

4.3.h. Portada de la iglesia del convento de San Martín, Lucena



Fig. 33. *Fachada*, Francisco Hurtado Izquierdo (atribuido). Iglesia conventual de San Martín, Lucena (Córdoba). Foto: MARM.

La portada de la *iglesia conventual de San Martín de Lucena*⁸⁵ (Fig. 33), convento de agustinas fue considerada por Rivas Carmona como una de las más grandiosas del pueblo cordobés y relaciona con el artista ciertos aspectos de la misma, sobre todo decorativos. La puerta de acceso en vano adintelado y flanqueado por columnas de fuste acanalado y capitel corintio, que soportan un entablamento ornamentado con bellas cabezas de querubines y un gran medallón central en el vano. Sobre este elemento, un frontón partido curvo, rematado en volutas enroscadas y las bolas que también aparecen en las portadas del convento trinitario cordobés o la ermita del nazareno castreña. En el centro y elevado sobre un pedestal a modo de zócalo, se sitúa una hornacina avenerada de medio punto, en cuyo interior se coloca la escultura de San Martín. Se flanquea por columnas salomónicas de orden compuesto, entablamento moldurado y frontón curvo a modo de remate, con pináculos y una cruz central.

4.3.i. Convento de Nuestra Señora de la Merced, Córdoba

La sede de la actual Diputación Provincial de Córdoba fue un convento de la Orden de la Merced. Está considerado como uno de los edificios más destacados del siglo XVIII en la ciudad. Tras la reconquista de la ciudad, el rey Fernando III donará una antiquísima basílica visigoda dedicada a Santa Eulalia a la orden mercedaria. Excavaciones realizadas a finales del siglo XX, sacaron a la luz restos de una cripta y de un baptisterio visigodo. El edificio había sido construido en el siglo XIII y otra muestra de ello es el Cristo de la Merced, figura escultórica de finales del siglo XIV. Pero a lo largo del siglo XVIII sufrirá una importantísima remodelación, que dio lugar a la construcción que hoy día se conoce. Las obras fueron llevadas a cabo en dos fases. Durante la primera de ellas se reconstruirá el claustro segundo, las dependencias que lo rodean y la escalera menor, bajo el patrocinio del Cardenal Salazar; y en la segunda parte, la iglesia, el claustro principal, la escalera central, las dependencias de esta ala y la fachada.

Fueron varios los arquitectos que trabajaron en el cenobio, entre ellos Francisco Hurtado Izquierdo. Lo que se puede conocer gracias a la tesis doctoral de Francisco Mellado, que estudió su historia⁸⁶. Atribuye al artista tanto la traza de las escaleras del segundo claustro como la traza de la iglesia. Según el testamento del Cardenal Salazar, el convento en el año 1704 ya estaba comenzado: “...*Lo que di para ayudar a la fábrica y adorno de la escalera principal del convento de la Merced de esta ciudad...*”⁸⁷. A lo largo de su profundo estudio intentó en vano verificar si las escaleras secundarias del claustro del convento fue obra o no de Hurtado Izquierdo, como afirmaba René Taylor y Raya Raya. Pero la falta de documentación hace sólo posible la atribución y no la autoría, salvo este testamento en el que se dice que el prelado ofrece la ayuda para la fábrica y adorno de la escalera principal del convento. Las atribuciones se basan en el paralelismo existente en algunos detalles concretos de sus

⁸⁵ Jesús Rivas Carmona. “Francisco...”, op. cit., 309.

⁸⁶ Francisco Mellado Calderón. *El antiguo convento de la Merced Calzada de Córdoba: estudio de la evolución histórica del edificio*. Tesis doctoral inédita (Universidad de Córdoba, 2011).

⁸⁷ Archivo Histórico Provincial de Córdoba. Testamento del Cardenal Salazar. Leg. 16056. Fol. 382 y ss. Documento citado por Francisco Mellado Calderón. Op. cit., 51.

construcciones. Las escaleras⁸⁸ (Fig. 34) fueron realizadas en mármol y se hayan en la parte norte del cenobio, que en ese momento daba al claustro principal del siglo XVII, aunque hoy el principal sea el construido en el setecientos. Tienen planta rectangular y constan de dos tramos en forma de U separados por un rellano intermedio. Las embocaduras se parecen mucho a las del hospital, dos arcos que apoyan en columnas toscanas y la cubrición está compuesta por una bóveda de aristas que se refuerzan con cantería. En los lunetos se sitúan pinturas al óleo de los cuatro evangelistas con sus símbolos iconográficos.



Fig. 34. *Escaleras*, Francisco Hurtado Izquierdo (atribuido). Convento de La Merced (Actual Diputación Provincial), Córdoba. Foto: MARM.

⁸⁸ María Ángeles Raya Raya. “Escaleras...”, op. cit., 250.

Subraya el autor que la iglesia había sido comenzada en 1716, y no fue terminada hasta 1745: “Bien notorio ha sido a todos, que el día diez y ocho de febrero del año pasado de mil setecientos diez y seis, se comenzó la singular fábrica de esta iglesia...”⁸⁹. En ella se puede ver la traza del arquitecto en el diseño del edificio, sobre todo en el tratamiento de las cornisas y las placas decorativas. Aunque será el arquitecto Alonso Gómez de Sandoval, el que finalice la obra.

En su fachada señala además un elemento de Francisco Hurtado Izquierdo (Fig. 35), las buhardillas del tejado, que también pueden verse en el patio central del Hospital del Cardenal Salazar.



Fig. 35. *Fachada principal*, convento de La Merced (Actual Diputación Provincial), Córdoba. Foto: MARM.

4.3.j. Escaleras del Colegio de Santa Catalina, Córdoba

El antiguo colegio de Santa Catalina, hoy día C.D.P. Reales Escuelas Pías de la Inmaculada Concepción y San Francisco Javier, fue construido en el siglo XVI, promovido por la marquesa de Priego, doña Catalina Fernández de Córdoba, tras el ingreso de su hijo Antonio Fernández de Córdoba y Figueroa en la orden jesuita⁹⁰.

⁸⁹ *Diario celebre, solemne ternario, pompa festiva, aclamación gloriosa con que el Real Convento del Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced, redempcion de cautivos, extramuros de esta ciudad de Córdoba, celebró con regocijados júbilos y filiales afectos la dedicación de su nuevo templo.* Año de 1745. Córdoba, 1745. Citado por Francisco Mellado Calderón. Op. cit., 68.

⁹⁰ José Antonio Díaz Rodríguez. “El Colegio de Santa Catalina de Córdoba: notas sobre su documento fundacional”. *Ámbitos*, nº 19 (2008): 93-103.

A comienzos de 1700, el edificio amenazaba ruina, según la crónica escrita por don Ruperto Cuadrado en 1912 en sus Memorias del Colegio: “...*toda amenazada de ruina. El espíritu magnánimo del P. Gamiz emprendió la obra; decía que lo que no se principia no se acaba. Se dio principio a levantar las paredes de uno de los corredores que había de cerrar, el patio principal con ventana al poniente y también los muros de la hilera de aposentos que corren desde el Rectoral y reciben las luces del Poniente*”⁹¹. Este corredor es precisamente donde está emplazada la escalera y en esa fecha era Hurtado el maestro mayor, de ahí la atribución de esta obra de la profesora Raya Raya⁹² (Fig. 36). Adjudica la traza y el diseño a Hurtado Izquierdo y la ejecución a Tomás Gerónimo de Pedrajas, uno de sus principales colaboradores durante años o Francisco Gámez. Recoge en cambio que hay diferencias con otras obras de Hurtado, como las del hospital del Cardenal Salazar. Las escaleras del colegio están realizadas en mármol rojo, blanco, verde y negro y siguen el esquema de “escalera imperial”, que se constituye por tres arcadas en vez de dos. La primera subida central y única, que desemboca en un amplio rellano, que se bifurca en dos tramos superiores que llegan al primer piso. Los arcos se apoyan en columnas de orden toscano de mármol rojo sobre pedestales geométricos y la cubrición se realiza mediante una cúpula gallonada sobre pechinas y vanos por donde entra la luz.



Fig. 36. *Escaleras*, Francisco Hurtado Izquierdo (atribuido). Colegio de Santa Catalina, Córdoba. Foto: MARM.

⁹¹ Rafael Gálvez Villatoro. “Memorias de el Colegio de la Compañía de Jesús, en Córdoba, desde el año 1553 hasta 1741. En Boletín de la Real Academia de Córdoba, nº 68 (1952): 57 y ss.

⁹² María Ángeles Raya Raya. “Escaleras...”, op. cit., 254-255.

**LA RELACIÓN ENTRE FRANCISCO HURTADO
IZQUIERDO Y JOSÉ DE MORA: EL
MONASTERIO DE LA CARTUJA DE
GRANADA¹**

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz

Universidad de Granada

¹ Esta investigación se ha realizado en el seno del proyecto HAR2017-83037-P (*Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750*), financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

La venida a Granada de Francisco Hurtado Izquierdo supuso un beneficio mutuo para la ciudad y para el arquitecto lucentino. Se hallaba Granada ayuna de maestros de arquitectura y el capitán Hurtado arribaba a una sede arzobispal con el prestigio que su mecenazgo comportaba. Previamente a su desplazamiento a Granada, la fluida relación entre tierras cordobesas y el potente núcleo artístico granadino allanó el camino. Probablemente también lo hiciera la voluntad de mitrados y capitulares, y sus relaciones cordobesas-granadinas, que algunos testimonios aducidos más abajo dejan patentes. Y casi con seguridad la relación entre artistas, con contactos previos, jugó a favor. Entre ellos creo que pudo encontrarse el genial escultor José de Mora, no sólo un excelente artista plástico sino creador dotado de fina intuición que, sin duda, apreció el desempeño creativo e innovador de Hurtado. Ya en Granada, la relación entre ambos confluye en uno de los grandes proyectos decorativos del Barroco granadino, el monasterio de la Cartuja. Algunas reflexiones a propósito de este feliz encuentro se desgranarán a continuación.

UN TESTIMONIO A PROPÓSITO DEL PROYECTO DEL SAGRARIO DE GRANADA. ¿EL PRIMER ENCUENTRO HURTADO-MORA?

La llegada a Granada de Francisco Hurtado Izquierdo tiene lugar en enero de 1705. Las actas del cabido de la Catedral relatan los acontecimientos:

en 19 de enero de 1705 se presentó en el Cabildo el plano para el Sagrario que S. Illma. quería hacer, el cual queriendo un buen maestro y habiendo escrito a todas partes en busca de un maestro bueno se tuvo las mejores noticias de D. Francisco Hurtado, maestro de Córdoba donde había hecho buenísimas obras de orden de su eminencia el Cardenal Salazar obispo de aquella ciudad y daban los mejores informes de su habilidad y mérito y era su maestro mayor. El canónigo Sr. Luque manifestó que en Córdoba había visto la capilla y entierro del Cardenal hecha por este maestro, el cual había venido y para probar su habilidad se había hospedado en casa del Racionero D. Juan Rico, persona muy entendida, en cuya casa había hecho en veinticuatro horas el diseño y planta del Sagrario mandado hacer por S. Illma. con las medidas del Sagrario antiguo y todas las explicaciones, y D. José de Mora, persona muy entendida, informaba bien, pues la había visto trabajar. Viose la planta, leyóse el informe de José de Mora, hombre insigne y de grande crédito e inteligencia, sobre el abonarle a Hurtado en la ciencia como en la práctica, por lo que había visto ejecutar y ser muy experimentada su habilidad, y el Sr. Luque dijo que vio la sacristía y entierro labrado de jaspes por el dicho Hurtado según dice el Cardenal. Acordóse nombrarle por maestro mayor y que cuanto antes, se empiece la obra respecto de estar de orden del Arzobispo haciéndose el derribo del sagrario antiguo y descombrado totalmente el sitio donde se ha de fabricar la nueva planta².

El relato del acta capitular deja entrever interesantes aspectos. Hurtado, conocedor de la búsqueda de un maestro arquitecto en Granada, llega a ella avalado por sus obras para el Cardenal Salazar. Seguramente el origen cordobés del prelado

² Antonio Gallego Burín, *El Barroco granadino* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956), 139-140.

granadino, el arzobispo Ascargorta, allanó el camino³. Parece deducirse la intervención clave del canónigo Juan Eugenio Fernández de Luque (quien creo que fue cliente de José de Mora, como más adelante se verá) que confirmaba la valía de Hurtado en primera persona al declarar “que en Córdoba había bisto la capilla y entierro del Cardenal hecha por este maestro”; y más adelante se reafirmaba en la excelencia de lo labrado en mármol por Hurtado “según dice el Cardenal”, lo que entiendo que prueba una recomendación expresa del prelado cordobés.

Pero para lo que a nuestro propósito interesa, el acta capitular parece revelar una vinculación más o menos estrecha entre Hurtado y Mora. A la búsqueda del apetecible nombramiento, el arquitecto llega a Granada donde se hospeda en la casa de un racionero y en la que realiza en veinticuatro horas el diseño del Sagrario a la vista del propio Mora, quien la “informaba bien, pues la había visto trabajar”. Hubiera bastado el examen e informe del diseño para avalarlo; pero la expresa declaración de haber visto trabajar al arquitecto lucentino denota cercanía, además de la innata curiosidad que el infatigable creador que fue José de Mora atesora durante toda su vida. Además, revela con claridad la admiración del escultor por el arquitecto en un informe escrito, cuyo conocimiento, si alguna vez es localizado, resultaría de extraordinario interés por cuanto no sólo valoraba la maestría de Hurtado, sino que venía a defender la dignidad de su oficio al tratar en ese informe “sobre el abonarle a Hurtado en la ciencia como en la práctica, por lo que había visto ejecutar y ser muy experimentada su habilidad”.

Por la parte contraria, es decir, por la de José de Mora, cabe decir que salta a la vista el prestigio de que gozaba el maestro ante la catedral para la que, sin embargo, sólo había trabajado una vez (que sepamos) y muy recientemente: el *San Cecilio* de 1704 sobre el que después volveremos. Sin duda, la aureola de prestigio con que Mora volvió de la Corte le aupó a un puesto de privilegio entre los artistas granadinos⁴. En este contexto, su competencia se extiende en el testimonio capitular al campo de la arquitectura. Los conocimientos de arquitectura que José de Mora pudiera poseer los debió de adquirir junto a su padre Bernardo de Mora ‘el Viejo’ (1614-1684), formado en la traza de retablos con su suegro (y abuelo de José de Mora) Cecilio López y desarrollado a la sombra de Cano, como demuestra la traza para el retablo mayor que presidió el templo de las Angustias y que hoy se encuentra en la parroquia de la Encarnación de Santa María de la Alhambra⁵.

No parece mucho aval para opinar sobre la traza completa de un edificio. Sin embargo, la relación de Mora con arquitectos era más extensa. Su primer arribo cortesano se produce al lado de Sebastián de Herrera Barnuevo, quien practicaba

³ Ignacio López-Muñoz Martínez, “Apuntes al mecenazgo de un arzobispo humanista en la Granada barroca, don Martín de Ascargorta (1693-1719). Apuntes documentales a propósito de su patrocinio artístico”, en Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan J. López-Guadalupe Muñoz (eds.), *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín* (Granada: Universidades de Granada, Almería, Jaén y Málaga – Grupo de Investigación HUM-362), 469-474.

⁴ Juan J. López-Guadalupe Muñoz, “En la estela de Cano. José de Mora y sus contextos”, en Lázaro Gila Medina y Francisco J. Herrera García (coords.), *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (Granada: Universidad, 2018), 159-204.

⁵ Lázaro Gila Medina, “Sobre el antiguo retablo de Ntra. Sra. de las Angustias —hoy en Santa María de la Alhambra— de Granada, obra inédita de los Mora”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 27 (1996): 73-83.

todas las artes, incluyendo la traza arquitectónica, lo que le aficionaría a la especulación formal y estructural de esta disciplina, aunque no la llegara a practicar de modo efectivo. Por otra parte, con Juan de Rueda Alcántara, arquitecto y maestro de obras de la Alhambra, le unía cierta vinculación, comenzando por la vecindad que tuvieron con él los Mora en la parroquia de San Matías y continuada al participar Bernardo y José de Mora en la decoración escultórica de la iglesia de las Angustias, construida por Rueda entre 1663 y 1671. De ahí debió de nacer una relación que se materializa cuando Rueda es elegido por Mora para reformar la Casa de los Mascarones al hacerse con su propiedad en 1684⁶.

PRECEDENTES CORDOBESES

De todos estos aspectos, el que más llama la atención, sin duda, es la relación entre José de Mora y Francisco Hurtado Izquierdo que no parece nacer en ese enero de 1705 sino que se debe de remontar a tiempo atrás. Debe recordarse en este sentido que según el testimonio del arquitecto Gaspar de la Peña en el expediente para nombramiento de Mora como escultor del Rey en 1672 era conocida la fama y clientela de Mora en tierras cordobesas⁷ lo que ratificaría cincuenta años más tarde Palomino. De ser cierto, invita a pensar en obras de Mora en tierras de Córdoba ya en las postrimerías de la década de 1660, intercaladas con sus iniciales estancias en la Corte.

Pero donde más probable parece que pudiera verificarse un contacto previo entre Mora y Hurtado fue en Priego de Córdoba, donde el arquitecto lucentino se casa en 1699⁸. No hay documentación fehaciente de sus obras allí pero sí un vínculo efectivo pues a la postre consiguió el empleo de alcabalero de la villa, aunque no viviera en la localidad. Una crónica del convento de alcantarinos de Priego (hoy iglesia de San Pedro) certifica la autoría de Mora sobre las imágenes allí conservadas de *San Pascual Bailón* y *San Pedro de Alcántara* (fig. 1), así como acerca a su catálogo la imagen de la *Inmaculada*. Pudieron poseer intereses comunes de trabajo. Precisamente la bellísima Inmaculada se encarga “conociendo ya todos la habilidad excelente del escultor dn Jph de Mora en las Ymagenes de San Pasqual Baylon y de San Pedro de Alcantara”, lo que de paso documenta la autoría de las dos imágenes citadas⁹.

⁶ Antonio Gallego Morell, *Pedro Soto de Rojas* (Granada: Universidad, 1948), 130-131.

⁷ Archivo General del Palacio Real, Madrid (AGPR, Madrid), Sección de Personal, Caja 708, exp. 1.

⁸ René Taylor, “Francisco Hurtado and his school”, *The Arte Bulletin* 32 (1950): 54.

⁹ Manuel Peláez del Rosal, “La obra de José de Mora en Priego de Córdoba”, en Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan J. López-Guadalupe Muñoz (eds.), *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín* (Granada: Universidades de Granada, Almería, Jaén y Málaga – Grupo de Investigación HUM-362), 464.



Fig. 1. *San Pedro Alcántara*, José de Mora, antes de 1696. Parroquia de San Pedro Apóstol, Priego de Córdoba (Córdoba).

El concepto plástico de esta imagen, que ya estaba concluida el 30 de septiembre de 1696, resulta especialmente llamativo (fig. 2) y cobra sentido en una serie de la misma iconografía que ilustra perfectamente los intereses estéticos de José de Mora y su permanente afán creativo, que determinan siempre unas soluciones o al menos matices que hacen cada obra única y original. Desde este planteamiento, la *Inmaculada* de Priego culmina una búsqueda de vibración plástica cuyo origen está en el modelo de Cano, y no solo en la composición de la figura ahusada, sino en el llamativo contraste de luces que genera un modelado sinuoso de naturaleza esencialmente pictórica. La *Inmaculada* de San Justo y Pastor, realizada probablemente en fecha cercana a 1671 para el templo de la Compañía de Jesús en Granada, venía a ‘actualizar’ a la vuelta de apenas quince años la de Cano para el facistol de la Catedral, convertida en modelo casi imperativo para la escultura granadina.

En realidad, la ‘transformación’ de Mora no altera la disposición compositiva ni expresiva, pero se distancia en el resultado mediante un proceso de barroquización en el cual el plegado de paños se vuelve cada vez más profundo y agitado, en un trabajo de gubias más incisivo que, suavizado a base de escofinas y matizado por la policromía, acaba acentuando el juego de luces y distanciándose de un planteamiento

más lineal y dibujístico como el marcado por Cano. En paralelo se encuentra la de la Catedral de Guadix. A la par, el desarrollo de una movida angelería en la base venía también a dinamizar la figura y en cierto modo a quebrar el aura silente, estática e introspectiva que el propio Mora practica en algunas de sus obras más personales. Quizás esta fue la razón que inclinó a Gómez-Moreno a adjudicárselas a Diego de Mora¹⁰, pese a que en concepto y forma (a pesar de todo) resultan muy canescas, lo que posibilita la adscripción al haber de José de Mora como proponían Gallego Burín¹¹ y más tarde Martínez Justicia¹².



Fig. 2. *Inmaculada Concepción*, José de Mora, 1969. Parroquia de San Pedro Apóstol, Priego de Córdoba (Córdoba).

En esa dinámica de juegos plásticos de complejidad creciente en superficie se encuentra la *Inmaculada* de Priego. La profundidad alcanzada en los pliegues, de dirección cambiante, supone una llamativa apuesta por una plástica dinámica y perceptible a distancia, gracias al contraste de luces que genera, lo que parece una propuesta más cercana en intención, casi premonitoria, a la que realiza apenas dos décadas después Duque Cornejo, aunque con una técnica y un resultado en superficie distintos. Al tiempo, esta vibración volumétrica y lumínica contrasta con la

¹⁰ Manuel Gómez-Moreno Martínez, *La Inmaculada en la escultura española* (Comillas: Universidad Pontificia, 1955), 391.

¹¹ Antonio Gallego Burín, *José de Mora* (Granada: Facultad de Letras, 1925), 138.

¹² María J. Martínez Justicia, *La vida de la Virgen en la escultura granadina* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996), 76.

simplificación de planos —valorando grandes superficies lisas en masas casi abstractas— que deja sentada Mena en su estilo maduro, lo que sin duda lo hacía más fácilmente imitable. Por tanto, en este punto, equidistante diríamos, entre el magisterio de Cano y la variante personal de Mena, es donde se ubica el modelo de Mora, muy afecto a Cano compositiva y expresivamente, pero distanciado en el resultado plástico, con algo de especulación creativa y autoafirmación personal. Bastará para asegurar la pervivencia del modelo que se repite y adocena durante el Setecientos¹³.



Fig. 3. *Santos Fundadores*, taller de los Mora, h. 1697-1703. Capilla del Cardenal Salazar o Santa Teresa, Catedral de Córdoba.

¹³ José A. Peinado Guzmán, “La obra inmaculista de los Mora y su círculo en el arzobispado de Granada”, *Quintana* 13 (2014): 255-265.

Otro punto de relación pudieron ser las obras de la capilla del cardenal Salazar en la catedral de Córdoba. Con una generosa donación de 26 mil ducados del mitrado mercedario (en la sede de Osio entre 1686 y 1706), se eleva un complejo espacio con funciones de capilla (con la advocación principal de Santa Teresa), mausoleo para el cardenal y sacristía¹⁴. Dirigidas las obras por Hurtado Izquierdo y con asistencia del granadino Teodosio Sánchez de Rueda, la fábrica de la capilla se realizó en lo fundamental entre 1697 y 1703, incluyendo las repisas marmóreas para los Santos fundadores que Palomino asevera fueron obra de José de Mora: “ocho estatuas de diferentes santos de la devoción de su Eminencia, del tamaño del natural, que están en el recinto de aquella gran fábrica”¹⁵, aunque el estilo suscita dudas por los registros en exceso expresivos y amanerados que presentan (fig. 3). Si bien se suelen considerar obras realizadas tras la conclusión de la fábrica arquitectónica, ésta claramente contemplaba su presencia y bien pudieran haberse encargado durante la realización de la misma, momento en que Mora y Hurtado podrían haber trabado relación, contacto muy posible dado el interés por el control de sus obras de ambos maestros, lo que *de facto* los forzaría a entenderse.

Además, pudo ser también un momento de colaboración entre los hermanos (José, Diego y Bernardo ‘el Joven’, fallecido en 1702), a pesar de constituir talleres independientes, por cuanto en el primer testamento de Diego de Mora, fechado en 1698, José figuraba como albacea. En cualquier caso, en este espacio se produce un primer encuentro entre la arquitectura de Hurtado y la escultura de Mora y su círculo. La integración de ambas incorpora los Santos fundadores al ritmo de pilastras del ochavo de la capilla, figuras con planos cambiantes, pero de acentuada verticalidad que encajan bien en el contexto arquitectónico en el que quedan insertas.

Un último punto de encuentro previo entre Hurtado y Mora lo encontramos en la figura de un granadino residente en Córdoba, el motrileño Luis Belluga y Moncada (Motril, 1662 - Roma, 1743), a la sazón canónigo lectoral (1689-1704) de la catedral cordobesa, quien auspicia la fundación en 1696 del Oratorio de San Felipe Neri en aquella ciudad. La filiación felipense de Belluga, congregante en Granada, es bien conocida. También será congregante del oratorio cordobés al que se incorpora durante el mandato del primer prepósito, Francisco Navascués, entre finales de 1696 y principios de 1697, para más tarde alcanzar él mismo el cargo de prepósito entre 1702 y 1705, como ha estudiado Juan Aranda Doncel¹⁶. Un oratoriano como Belluga bien pudo haber conocido a Mora en Granada en la década de 1680; la fama de su *Virgen de los Dolores*, sin duda, le mantuvo cerca del Oratorio, imagen que entrega en el verano de 1671 cuando el naciente oratorio aún no había obtenido la aprobación definitiva para su fundación (fig. 4).

¹⁴ Juan Gómez Bravo, *Catálogo de los obispos de Córdoba, y breve noticia de su Iglesia Catedral, y Obispado* (Córdoba: Oficina de D. Juan Rodríguez, 1778), II, 741.

¹⁵ Palomino de Castro, *Museo pictórico...*, III, 734.

¹⁶ Juan Aranda Doncel, *La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Córdoba. Estudio histórico-artístico de un edificio singular* (Madrid: Ministerio de Defensa, 2014), 44-51.



Fig. 4. *Virgen de los Dolores*, José de Mora, 1671. Parroquia de San Gil y Santa Ana, Granada (procedente del antiguo Oratorio de San Felipe Neri, hoy de *La Soledad*).

Es clara la apuesta del Oratorio por un escultor de prestigio y una obra de enorme calidad e impacto para afianzar la pretensión de fundar casa en Granada¹⁷. No se limita a esta obra el trabajo de Mora para los felipenses granadinos sino que por la misma fecha se le abona “la encarnación i cruz pintura i hechura de la peana del S^o Christo”¹⁸, seguramente una imagen de un Crucificado pequeño que consta fue donada por el Señor de Gor. Sin duda en conexión con ella, el oratorio de Baza también confió a José de Mora la hechura de su titular, la *Virgen de los Dolores*, en 1702, con motivo de la construcción de su templo, por mediación del que fue su fundador y primer prepósito, don Felipe Fermín, ya por entonces capellán de la Capilla Real de Granada¹⁹. Y tradicionalmente se ha considerado que el propio Mora realizó en 1707 la modificación de la imagen granadina que él mismo había labrado con las manos entrelazadas, según el modelo de Becerra en la Corte, para disponerlas cruzadas sobre el pecho y despejar así la contemplación de su rostro²⁰. Por tanto, la relación de Mora con el Oratorio fue prolongada en el tiempo y habida cuenta la fama cordobesa de nuestro escultor y que el Oratorio cordobés era auspiciado por un granadino y nacía de la casa de Granada, esta relación es viable.

Por otra parte, tradicionalmente se ha considerado que el diseño del templo del Oratorio de Córdoba es fruto del ingenio de Hurtado. Taylor así lo consideró por razones estilísticas, amén de avalarlo su relación con los padres del Oratorio. Aranda Doncel aporta una nueva prueba al figurar Belluga como padrino de la primera hija de Hurtado, bautizada el 13 de noviembre de 1699 en la parroquia de San Juan de los Caballeros de Córdoba con el nombre de Ana Luisa Matilde, siendo además bautizada por el prepósito del Oratorio cordobés, el P. Fernando de Zafra y León²¹. Las obras del nuevo templo comenzaron en noviembre de 1698 y avanzaron a cierto ritmo hasta que en 1705 se detienen debido a la marcha de Hurtado a Granada y de Belluga a la mitra de Cartagena. Estas circunstancias ralentizaron su finalización, que no ocurrió hasta 1720. Parece probable que la interactuación de las obras de la capilla del cardenal en la Catedral y de la iglesia del Oratorio, con Belluga como posible nexo entre ambas, hiciera posible una primera relación entre José de Mora y Hurtado Izquierdo.

¹⁷ José P. Cruz Cabrera, “La imagen religiosa como estrategia fundacional: la Virgen de los Dolores de José de Mora (vulgo Soledad de Santa Ana) y el Oratorio de San Felipe Neri”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 41 (2010): 131-147. Et, José A. Díaz Gómez, *Fundaciones de las congregaciones del Oratorio de San Felipe Neri y de Clérigos Regulares Menores en las jurisdicciones diocesanas de Granada y Guadix. Historia y Patrimonio* (Tesis Doctoral. Universidad de Granada. 2018), I, 394-422.

¹⁸ Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN), Clero Secular Regular, libro 3808, fol. 3 vto.

¹⁹ “Fue traída la imagen a Baza el 3 de septiembre de 1702 y depositada en la iglesia de San Juan; el domingo 5 del mismo mes, se trasladó procesionalmente a la Iglesia Mayor y de allí al nuevo templo oratoriano donde quedó entronizada”. Luis Magaña Visbal, *Baza histórica* (Granada: Diputación Provincial, 1996), II, 648.

²⁰ Gallego Burín, *José de Mora...*, 158. Et, José A. Díaz Gómez, “La Virgen de los Dolores (1671) de José de Mora: estudio y nuevos datos en torno a la dolorosa servita de Granada”, *Arte y Patrimonio* 3 (2018): 55-76.

²¹ Aranda Doncel, *La Congregación del Oratorio...*, 93-94.

MORA Y HURTADO EN LA CARTUJA DE GRANADA

Sea como fuere, parece claro que hubo un conocimiento previo al instante en que Hurtado diseña el Sagrario de Granada en presencia de Mora. Y esta relación se afianzó al participar ambos en las obras de la Cartuja granadina donde más que la relación personal entre artistas nos interesa la interacción entre los lenguajes artísticos de ambos. Mora debió de acceder al trabajo en la Cartuja como escultor de mayor relevancia en la Granada de la época, mientras que para Hurtado el nexo con toda probabilidad fue el arzobispo de Granada don Martín de Ascargorta, quien con frecuencia se retiraba a realizar ejercicios espirituales al cenobio cartujano²². Cabe colegir que este especial vínculo con los cartujos permitiera al prelado recomendar al arquitecto, recién nombrado maestro de las obras del Sagrario de la Catedral, sobre todo tras amenazar ruina lo construido del Sagrario de la Cartuja que exigía una intervención experta de urgencia.

Anterior a la venida de Hurtado Izquierdo debe de ser el *San Bruno* pequeño (fig. 5) que se conserva hoy en la sacristía, al que tradicionalmente la crítica, y yo lo suscribo, ha considerado obra anterior al resto sus trabajos en esta Cartuja, que se produjeron ya a principios del siglo XVIII, salvo la opinión contraria de Orozco Díaz²³ quien la liga a ese momento de espiritualidad exaltada que provoca la pérdida de su esposa el 25 de enero de 1704. Se puede seguir con cierta aproximación la secuencia de trabajos realizados en el monasterio a partir de 1697 a través del llamado *Libro de estados*²⁴ por lo que este *San Bruno* se hizo con anterioridad pues en caso contrario hubiera quedado registrado en el mismo. Palomino lo reseña como una imagen “de vara y media de alto en la Sala de Capítulo”²⁵, lo que permite estudiar también los intereses figurativos y expresivos demandados a la imagen en el espacio para el que fue creada. No atina Palomino en la medida de la imagen que en realidad talla 82 cm., esto es, aproximadamente una vara en el sistema métrico de la época, a no ser que computara también una posible peana de la que hoy carece y que la alzaría en el lugar que ocupara en la sala de capítulo, aunque parece que también se exhibió en un manifestador en el tabernáculo del altar mayor, según ha documentado Díaz Gómez.

²² En el *Libro becerro* de la Cartuja granadina se asienta la existencia de una pieza en el archivo sobre las donaciones de este prelado "de alhajas para una celda del claustro donde hacía ejercicios todos los años" (AHN, Clero Secular Regular, libro 3631, fol. 34 rto.). Era práctica habitual entre los mitrados granadinos: la famosa visión de don Pedro de Castro en la capilla de San Hiscio en la Santas Cuevas del Sacromonte se produjo precisamente después de hacer unos ejercicios espirituales en la Cartuja granadina.

²³ Emilio Orozco Díaz, *La Cartuja de Granada* (León: Everest, 1994), 92.

²⁴ “Libro de estados de esta Cartuxa [de Granada]” con resúmenes de las actuaciones de los distintos priores entre 1697 y 1814, conservado en AHN, Clero Secular Regular, libro 3619.

²⁵ Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y Escala óptica* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1797), III, 736.



Fig. 5. *San Bruno*, José de Mora, anterior a 1697. Sacristía de la Cartuja, Granada.

Cabe admitir con Orozco que constituye una “aguda expresión del alma mística cartujana”: en la línea marcada por Cano, Mora practica ese desligar la figura de su envoltorio exterior que parece cobrar animación propia, como agitado por una pasión espiritual incontenible, quizás porque, como decía Gallego Burín su interior es puro espíritu: “a este *San Bruno* no le queda nada dentro. Todo se escapa, se volatiliza, se pierde en el aire (...). Como cartujo que es, no habla, pero vuela”²⁶; y la manifestación exterior de esta visión mística no puede ser más exquisita: las manos deliciosamente modeladas y delicadamente cruzadas sobre el pecho que derivan la

²⁶ Gallego Burín, *José de Mora...*, 193 y 196.

mirada del espectador hacia el rostro de visionario del fundador de la Cartuja, que parece embebido en la contemplación espiritual que indica su mirada alta. Sobre el concepto canesco, opera Mora en el sentido de ablandar las formas, pero sin que pierdan cierto componente de abstracción, como en Cano, que facilita esa digresión de la realidad que en el fondo constituye la visión mística.

Su pequeño formato, en su exigencia preciosista, acentúa aún más esos efectos de valoración plástica que contrastan lo puramente naturalista con esas otras interpretaciones sinuosas pero vistosas, de gran fuerza lumínica, que el complejo hábito cartujano describe. Por otra parte, la policromía, ejecutada con pericia y delicadeza máximas, acompaña en su tono mortecino y marfileño ese instante próximo al desmayo, que quiere significar el desapego total de lo terreno. En fin, un Mora que lleva a sus más altas cotas su empeño sublimador, esencializando la expresión y economizando los medios plásticos. Bien se comprende, ante esta imagen, la denominación de “escultor de saetas” que Juan de la Encina acuñó para José de Mora. Su excelencia justifica el interés de los monjes cartujos por conseguir que Mora aceptara sus encargos, a pesar de que el ritmo de trabajo del maestro bastetano resultó lento, a tenor de la documentación disponible.

Las restantes obras atribuidas a José de Mora se hicieron ya a principios del siglo XVIII. Las obras del Sagrario cartujano se iniciaron en 1702 tras la consecución de la licencia que otorga el visitador de la Provincia de Castilla, el padre Pedro de Mena. Pero la obra “corrió tal desgrazia que se hubo de derribar hasta la cornisa”²⁷; quizás esto explica el desfase de altura entre la cúpula y la cubierta superior si es que, al demoler el arranque de la cúpula inicial hasta la cornisa, se decidió que ésta alzara menor altura para asegurar la estabilidad del edificio. Se reemprendió la construcción en 1705 bajo el priorato del padre José de Giverri²⁸ y ésta entró en su fase decisiva ya en el del padre Francisco de Bustamante. Procedente del Paular, el padre Bustamante llegó para ocupar el cargo a Granada en 1709 y su priorato se extendió hasta 1720.

En la declaración que este hace al término de su mandato declaraba que al inicio de su priorato “estaban hechas en quadro las paredes del Sagrario, cubiertas y texadas, y puesta la reja en la ventana, aunque más abajo de la que oy esta; pero tan delgadas y con tantas quiebras al parecer amenazavan tan evidente ruyna que la mayor parte de la Comun^d se ynclinava a que se deribasen”. En realidad, creo que describe un panorama anterior, el del priorato de Giverri entre 1705-1709, ya que se anotan gastos en 1705 de las obras del Sagrario “en rebajarlo y volverlo a levantar”. Esta acción fue culminada por Bustamante en los años inmediatamente posteriores:

“Se resolvió que en la capilla del Sagrario sobre quatro pedestales se erigiessen ocho columnas y se añadiese nueva obra por dentro que afianzasse las paredes, y por de fuera para mayor firmeza y para resguardo de los cimientos se fabricassen dos Capillas, y de la parte del Oriente se hiziese un Finado o colgadizo que los preservase de humedades”.

²⁷ AHN, Clero Secular Regular, libro 3631, fol. 14.

²⁸ AHN, Clero Secular Regular, libro 3619, fol. 28.

Siguiendo esta crónica, opina Orozco que en 1709 se emprende la reconstrucción del sagrario actual, de la mano de Hurtado; sin embargo, tan solo dos años después se está planteando la decoración con lienzos o frescos de Antonio Palomino y se encontraba avanzada la enchapadura de mármoles, lo que parece corto espacio de tiempo para una obra tan primorosa. Pienso, al contrario, que como se afirma en el priorato de Giverri, a partir de 1705 se comenzó esa reconstrucción, quizás titubeante en un principio, y sería en esa época cuando Hurtado, recién nombrado maestro de las obras del Sagrario de la Catedral, se acercara primero a informar y después a dirigir las obras del Sagrario cartujano con la mediación del arzobispo Ascargorta. Según el Padre Bustamante lo hizo desinteresadamente, quizás también por presión arzobispal:

“solo se le hicieron algunos moderados agasajos, porque aviendolo conseguido la Administración de los Propios y Alcabalas de la villa de Priego, no solo lo tuvo por suficiente aplicación y cuidado, sino es que regaló a la casa con una pintura de Santa María Magdalena de mano del Racionero Cano”.



Fig. 6. *Sancta Sanctorum* o Sagrario. Cartuja, Granada.

No era la primera vez que Hurtado cobraba en especie: su sueldo regulado como maestro mayor de Córdoba eran 24 fanegas de trigo anuales; ni era la primera vez que informaba o continuaba obras empezadas: en 1712 informaba sobre la situación del camarín de las Angustias y parece probable que diera norte a una obra vacilante en su desarrollo. En 1709 Hurtado se instaló definitivamente en Granada

lo que indica que la atención a las obras que desarrollaba exigía una presencia más continuada. Quizás tuvo que ver en ello esos trabajos en la Cartuja, aunque pienso que comenzarían antes; desde luego como muy tarde en 1709. Por tanto, la intervención de Hurtado puede acotarse entre 1705 o 1709 hasta al menos 1716. Ciertamente la definición estructural apenas se vio alterada formalmente sino para ser reforzada y quizás como se ha apuntado, para rebajar la altura de la cúpula en atención a la flaqueza demostrada por la estructura. Los cuatro pares de columnas esquineras son una aportación decisiva de Hurtado que genera la ondulación del espacio interior que armoniza con la propia estructura del tabernáculo, también por él diseñado, estableciendo una correspondencia espacial entre ambas. De paso, esas columnas generan un contexto escenográfico para la ubicación de las esculturas de Mora, Risueño y Duque Cornejo, que también obedece al criterio de Hurtado (fig. 6).

Y entre tanto, ¿qué labores hacía Mora para la Cartuja? El equipamiento escultórico del Sagrario debió de estar previsto casi desde el inicio, aunque la lentitud en el trabajo de Mora lo dilatara en el tiempo y acabara haciendo necesaria la intervención de otros maestros. Lo prueba el hecho de que para el inicio del priorato de Bustamante, es decir, en junio de 1709, ya estaban hechas y pagadas las imágenes de *San Bruno* y de *San Juan Bautista* para las esquinas del Sagrario mientras que las de *San José*, destinada al mismo espacio, y la de la *Asunción*, que se ubicó en el altar mayor, “que haze años se concertaron hiziese [José de Mora] y ya las tiene muy adelante”²⁹, aún no estaban concluidas. Resulta evidente que al menos las tres imágenes ejecutadas o en fase de ejecución tuvieron que ser asumidas en la nueva fase constructiva, no así el tabernáculo inicialmente previsto, que también se encontraba a medio hacer, reaprovechado para el altar mayor.

Los documentos sólo afirman taxativamente la autoría de Mora en el caso de la *Asunción* y el *San José*, pero no en las otras dos. Éstas, el *San Bruno* y el *San Juan Bautista*, se hicieron entre 1702 y 1709; desde Gómez-Moreno el *San Juan Bautista* se ha adjudicado a José Risueño, lo que el análisis estilístico permite sostener³⁰. Sin embargo, la nota disonante la da Palomino: extraña que errara al darla como obra de Mora cuando no sólo trató personalmente al escultor, sino que trabajó en el propio recinto del Sagrario de la Cartuja³¹. Puede conjeturarse que la elevada cotización de Mora, su avanzada edad (superaba ya los sesenta años y se deduce de estas notas documentales cierta lentitud en su trabajo) y otros posibles encargos en curso (quizás la dirección del programa de Santos fundadores de la capilla del cardenal Salazar en la Catedral de Córdoba) implicaran la participación de otro escultor. Si como parece el elegido fue José Risueño, con toda probabilidad fue la intervención mediadora de su protector, el arzobispo Ascargorta, la que le abrió esta puerta.

²⁹ AHN, Clero Secular Regular, libro 3619, fol. 25 rto.

³⁰ Domingo Sánchez-Mesa Martín, *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)* (Granada: Universidad, 1972), 186-187. Equivocadamente el profesor Sánchez-Mesa supuso que el *San Bruno* y el *San Juan Bautista* fueron posteriores a las imágenes de la *Asunción* y de *San José*.

³¹ Palomino de Castro, *El Museo pictórico...*, III, 734. Declara expresamente Palomino: “Yo le conocí y traté mucho á este artífice quando estuve en Granada el año de doce, á pintar la célebre capilla del Sagrario de aquella santa Cartuxa (...)”.

De todos modos, de las cuatro imágenes encargadas (tres para el sagrario y una más para el altar mayor), al menos tres de ellas correspondieron a Mora y la tasación del *San Bruno* y del *San Juan Bautista* (si admitimos la autoría de Risueño sobre ésta) fue pareja. Desde la perspectiva que nos da el estado actual del Sagrario extraña que no se encargara la cuarta imagen del recinto (o al menos no se menciona en los documentos); puede que el proyecto inicial contemplara sólo tres imágenes o que la paralización de las obras y su reforma frenaran el proyecto escultórico del *Sancta Sanctorum*. Cuando éste entró en su fase álgida (a partir de 1709, bajo el priorato del padre Bustamante, se mencionan la hechura del tabernáculo y resto de mármoles, con Hurtado al frente de las obras) aún Mora no había concluido completamente el encargo y si se contempló entonces la hechura de una cuarta escultura, la lentitud en el trabajo de Mora y su ancianidad hicieron aconsejable la búsqueda de otro artífice. Hurtado pudo recomendar a Duque Cornejo en detrimento de Risueño; debe recordarse que el maestro sevillano también gozó de la confianza de Ascargorta³² y, como había demostrado en las imágenes del *Apostolado*, el *Salvador* y la *Virgen* para la iglesia de las Angustias de Granada³³, podía resultar tan renovador como prestigioso para un ámbito que se pretendía de altísima calidad estética.

Por otro lado, conocido es que la mayor parte del mecenazgo de Ascargorta sobre Risueño se tradujo en encargos pictóricos más que escultóricos, por lo que, unido a otras circunstancias pudo inclinar la balanza a favor del sevillano, cuya estancia granadina encaja perfectamente con este momento decisivo de las obras cartujanas. En este sentido García Luque ha documentado la presencia de Duque en Granada desde al menos finales de 1712, pues ya en 1713 entregaba las dos primeras figuras del *Apostolado* para las Angustias. Lo que llamaría extraordinariamente la atención es que un escultor foráneo y recién llegado recibiera tantos encargos repentinamente en detrimento de otros escultores de trayectoria y taller perfectamente consolidados. Desde luego fue llegar y topar, o la recomendación que recibió de Hurtado, como supone Taylor, resultó decisiva³⁴.

Puede incluso afinarse algo más la cronología de las obras implicadas en este esfuerzo decorativo: la entrega de las imágenes de *San Bruno* y *San Juan Bautista* y su pago se efectuó en el priorato del padre Giverri entre 1705 y 1709. El *San José* y la *Asunción* probablemente las terminara Mora hacia 1710 o a lo sumo 1711, pues en

³² A la vista de sus trabajos en el *Apostolado* y demás esculturas de las Angustias (1713-1718) y con toda probabilidad de los relieves pétreos de los púlpitos de la Catedral (1713-1714), el arzobispo Ascargorta le confió en 1716 la realización del magno retablo de la Virgen de la Antigua de la Catedral. Puntualizaciones sobre el devenir de las obras de Duque Cornejo en Granada en: Manuel García Luque, “Aportaciones al taller de Pedro Duque Cornejo en Granada”, *Anales de Historia del Arte* 23 (2013): 229-241.

³³ El conjunto de catorce esculturas fue realizado entre 1713 y 1718 como han puntualizado los estudios de: Manuel García Luque, “Un conjunto singular del barroco sevillano en Granada: el *Apostolado* de la Basílica de las Angustias, obra de Pedro Duque Cornejo”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 41 (2010): 169-188. Y Lázaro Gila Medina, “El *Apostolado*, el *Salvador* y la *Virgen* de la Parroquia- Basílica de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, obra de Duque Cornejo, a la luz de la documentación. En: Ricardo Fernández Gracia (Coord.). *Pulchrum: Scripta Varia in Honorem Mariae Concepción García Gainza* (Pamplona: Gobierno Foral de Navarra), 357-365.

³⁴ Taylor piensa que Hurtado pudo viajar a Sevilla o Duque asistir a las obras de la capilla del cardenal Salazar, lo que propiciaría el contacto entre ambos: René Taylor, *Arquitectura andaluza: los hermanos Sánchez de Rueda* (Salamanca: Universidad, 1968), 64.

1709 estaban ya “muy adelante”. De este modo, el proyecto global estaría casi ultimado cuando Palomino llega en 1712 a participar en la decoración pictórica³⁵. Revelan estas imágenes una misma línea estilística en la que Mora parece amanerarse a sí mismo, perder intensidad expresiva, impronta espiritual, para concentrarse en problemas estrictamente técnicos y formales, de intereses puramente representativos. Por tanto, creo que puede colegirse que la intervención de Mora debió de concluir hacia 1710 o 1711 y la ausencia de datos posteriores invitan a pensar que éstas fueran sus últimas obras de cierta envergadura y relevancia.

De cualquier modo, el alto precio que Mora percibió por estas obras evidencia el prestigio alcanzado por Mora. Al menos consta que las imágenes de *San Bruno* y *San Juan Bautista* costaron seis mil reales, a razón de tres mil cada una; por las de *San José* y la *Asunción* sólo consta un abono a cuenta de 3.538 reales, sin que se anoten pagos posteriores³⁶. Resulta una tasación alta las de estas imágenes de Mora, quizás más baja en la segunda pareja, sobre la que parece que no hubo más pagos. Hay que tener en cuenta que el final de las obras del Sagrario desde 1709 representó un momento crítico en las finanzas de la comunidad cartuja por el alto coste de las mismas, que se evaluó en lo que al Sagrario respecta por un monto final de seiscientos mil reales, elevadísima cifra para la época. El cotejo con los precios conocidos de otras esculturas en la época ratifica la alta y sostenida valoración en las obras de José de Mora, quien percibió más de treinta años antes 3.600 reales por la *Virgen de los Dolores* del Oratorio de San Felipe Neri (hoy *Virgen de la Soledad* en la parroquia de Santa Ana).

Si bien se observa cierta merma con respecto a ese precio, cabe pensar que la competencia a principios del siglo XVIII probablemente era mayor que en la década de 1670, a lo que debe unirse la devaluación de la moneda en Castilla en 1680. Pese a ello, la elección del artista revela que su prestigio se mantenía intacto, aunque parece bastante probable que su actividad profesional se encontrara ya aminorada. No debe olvidarse que al menos otro escultor trabajaba por esos mismos años para la Cartuja de Granada, un tal Diego Martínez, aunque el monto de sus pagos indica que sus obras eran menores o poco valoradas, quizás de corte meramente ornamental. Por otra parte, no ha quedado constancia de pagos por esculturas a Risueño ni tampoco se menciona el nombre de Duque Cornejo, aunque sí consta el coste de las imágenes de la *Inmaculada* y de la *Magdalena* para las capillas laterales al Sagrario —extrañamente no aparece reflejado pago alguno por la *Magdalena* grande del propio Sagrario ¿quizás una donación?—, a razón de 2.000 reales cada una. El propio Duque percibió entre 1.200 y 1.600 reales por cada una de las imágenes del

³⁵ Encaja con las fechas propuestas para las obras de Mora el hecho de que el prior de la Cartuja de Granada indicara en una carta fechada el 13 de octubre de 1711 que, además de las pinturas de la cúpula y las imágenes escultóricas, se completara el conjunto con seis lienzos de Palomino en los “que pintase quatro figuras de la lei natural y escrita que representasen el Sacro Santo Sacramento de la Gracia, los dos de tres baras de altura y sus figuras an de ser de cuerpo entero, y los quatro de bara y medio de alto y dos de ancho y sus principales figuras an de ser de medio cuerpo...”, véase Taylor, *Francisco Hurtado...*: 55-56. Et, Benito Navarrete Prieto, “Dibujos de Antonio Palomino en el British Museum de Londres y la Biblioteca Nacional de España: el Sagrario de la Cartuja de Granada”, *Archivo Español de Arte* 333 (2011): 60. Parece lógico pensar que a finales de 1711 se hallaba prácticamente concluido el programa escultórico, al menos el que ya estaba iniciado.

³⁶ AHN, Clero Secular Regular, libro 3619, fols. 25 rto. y vto. y 40 rto. y vto.

Apostolado, el *Salvador* y la *Virgen* para la iglesia de las Angustias entre 1713 y 1718, ya referidas, esculturas del mismo tamaño al menos que la del Sagrario cartujano, lo que muestra una valoración inferior a la de Mora. Otro cotejo: a Diego de Mora se le abonaban en noviembre de 1707 dos mil reales por el *San Gregorio* para el retablo de Santiago de la Catedral³⁷.

En la misma Cartuja se pagan durante el priorato del padre Bustamante (1709-1720) mil reales por un *Niño Jesús* y un *San Juanito* para las claraboyas del Sagrario, hoy no localizados, “aviendolos mandado hazer a un escultor napolitano que residía en Murcia”, que Martínez Ripoll identifica con Nicolás Salzillo³⁸. En este caso sí se trataba de imágenes de menor tamaño lo que aminoraría su costo. Quizás la última intervención de envergadura de José de Mora fuera precisamente en la Cartuja granadina donde se midieron importantes artistas, tanto locales (el propio Mora o José Risueño), como foráneos, cuales fueron Hurtado Izquierdo, Palomino y Duque Cornejo, quizás también Salzillo, en interesante confluencia de experiencias artísticas dispares. Y de los cotejos examinados se deduce que José de Mora llegó al final de su carrera con su prestigio y estimación intactos.

No obstante, parecen estas últimas obras perder brío en figuras un tanto amaneradas, en unos casos por expresividad afectada como el *San Bruno* y la *Asunción*, en otro por suavidad meliflua y casi inexpresiva, como el *San José*. El conjunto de esculturas de Mora, las tres citadas, sí fue reaprovechado escenográficamente por Hurtado: la *Asunción* lo fue en el contexto de un tabernáculo construido con elementos de arrastre provenientes de lo ya laborado para el primitivo tabernáculo del Sagrario a la postre desechado; en la liviana y diáfana estructura, la figura se convierte en eje referencial y su moderado ímpetu vertical estiliza aún más la estructura. En el Sagrario, los pares de columnas coronadas por cortinajes entre angelillos, probablemente de Risueño, creaban el marco visual en el que se desenvuelven obras de comedido movimiento y un fondo homogéneo de tonos oscuros en el que resaltar la policromía viva de las cuatro imágenes, sin la interferencia del brillo del oro.

Estas imágenes deben contarse, pues, entre las obras finales de Mora, admitiendo el cotejo con el *Santo Tomás de Aquino* del Seminario San Pelagio de Córdoba, primitivamente en la Catedral cordobesa, o con el *San Pantaleón* de la iglesia de Santa Ana de Granada. El primero es fruto de la dotación el 4 de diciembre de 1710 de una fiesta en honor del santo dominico sobre el patronato del obispo Mardones lo que determina la realización de la imagen y de su altar. Las crónicas no son precisas y Juan Gómez Bravo sólo menciona que el canónigo lectoral don Alfonso de Nava costeó el nuevo altar dedicado al aquinatense en el lado del Evangelio de la capilla de Villaviciosa, en lo que invirtió cuarenta mil reales, pero sin mencionar específicamente a la imagen³⁹; aunque ésta pudiera preexistir, resulta más

³⁷ ACG, Libro 64 de varios, fol. 5 rto. (citado por Isaac Palomino Ruiz, *Diego Antonio de Mora López (168-1729)* (Tesis Doctoral. Universidad de Granada. 2017): 553.

³⁸ Antonio Martínez Ripoll, “Nicolás Salzillo en el Sagrario de la Cartuja de Granada. Obra desaparecida del escultor napolitano residente en Murcia”, en Miguel A. Zalama Rodríguez y Pilar Mogollón Cano-Cortés (eds.), *Alma ars: estudios de arte e historia en homenaje al doctor Salvador Andrés Ordaz* (Valladolid: Universidad, 2013), 141-147.

³⁹ Gómez Bravo, *Catálogo de los obispos...*, II, 754.

probable que se ejecutara entonces, lo que la convertiría en una de las últimas obras, sino la postrera, de José de Mora. Es Ramírez de las Casas quien desvela el nombre del autor, pero ya en una publicación decimonónica⁴⁰. En este contexto cabe colegir que fue el propio capitular el mecenas que solicitó los servicios del escultor.



Fig. 7. *San Pantaleón*, José de Mora, h. 1700-1710. Parroquia de Santa Ana, Granada.

Del *San Pantaleón* que se conserva en la iglesia parroquial de Santa Ana de Granada (fig. 7) debemos a Palomino la noticia de que se hizo “para la congregación de los médicos y cirujanos de aquella ciudad”⁴¹. La única hermandad gremial de este ramo conocida hasta ahora residía en el convento de carmelitas descalzos de los Mártires bajo la advocación de los Santos Cosme y Damián⁴². Sin embargo, la

⁴⁰ Luis M. Ramírez de las Casas y Deza, *Descripción de la Iglesia Catedral de Córdoba* (Córdoba: Imprenta de Rafael Rojo, 1866), 118.

⁴¹ Palomino de Castro, *Museo pictórico...*, III, 733.

⁴² Agradezco estas noticias al profesor Miguel Luis López-Guadalupe, catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Granada.

presencia del informante Palomino en Granada y su trato personal con Mora permite pensar que sus noticias sean exactas⁴³; quizás se trataba de algún tipo de corporación gremial sin conformación formal como cofradía. El hecho cierto es que la imagen parece que ha estado siempre en el mismo templo parroquial, donde hay noticias de ella en los inventarios al menos desde 1751⁴⁴. Las coincidencias, sobre todo fisonómicas, parecen marcar el estilo definitivo e incluso amanerado del Mora final: los ojos dibujados, los párpados abultados, la barbilla prominente, la boca pequeña de labios carnosos, la lisura sobre las comisuras de los labios en transición hacia el bigote, conforman un modelo peculiar y característico, del que se rastrean otros ejemplos, particularmente en bustos de dolorosa como el de La Puebla de don Fadrique, y que informará el ‘modo granadino’ que desde el taller de Diego de Mora se convierte en arquetipo referencial para la escultura granadina del Setecientos.

CONCLUSIÓN

En cualquier caso, queda probado que Mora asistió a la intervención de Hurtado Izquierdo tanto en la iglesia del Sagrario de la Catedral como en el Sagrario de la Cartuja. La relación se estrechó hasta el punto de que José de Mora apadrina uno de los hijos del arquitecto lucentino nacido en Granada, precisamente bautizado con su mismo nombre, José, en la parroquia granadina de Santa Ana el 16 de junio de 1710⁴⁵. Sin duda el padrinazgo era una manera de sellar los circuitos de relaciones sociales y ya la había practicado Hurtado con su primera hija al ser apadrinada por el entonces canónigo Luis Belluga en Córdoba. La relación quedó interrumpida por la marcha de Hurtado, quien se ausenta de Granada y asume las obras de la Cartuja del Paular en 1718.

En todo caso, esta relación fraguó ya en el declive de Mora. Quizás Hurtado entendió el fondo clásico de la estatuaria de Mora a la que convenía más la columna compuesta con que se respaldan en las esquinas del Sagrario que las salomónicas del tabernáculo. También hay que tener en cuenta la irrupción con fuerza y novedad de Duque Cornejo, al que cabe colegir también relación con Mora. Probablemente ello le granjeara los encargos cartujanos que Mora ya no se encontraba en condiciones de asumir. Su trayectoria profesional no se extendería mucho más allá de 1711 o 1712, cuando la Cartuja aún no había sido completada.

⁴³ Precisamente este hecho invita a pensar a Gallego Burín que se encontraba entre las últimas obras realizadas por el artista, quizás cercana en el tiempo a la estancia de Palomino en Granada en 1712; véase, Gallego Burín, *José de Mora...*, 120.

⁴⁴ Ubicada en un chaflán de la capilla mayor, en 1931 pasó a ocupar el retablo en el que se encuentra actualmente. Véase, Joaquín Villena Delgado y Antonio Villena Delgado, *Arte y tradición en la iglesia parroquial de San Gil y Santa Ana. Inventario de su patrimonio* (Murcia: edición de los autores, 2000), II, 72.

⁴⁵ APSGil, Fondo de la parroquia de San Gil, libro sexto de bautismos, fol. 44 vto. Otra hija, de nombre Ana María, será bautizada en la misma parroquia en 15 de febrero de 1712 (*ibidem*, fol. 70 vto.). El ahijado de Mora marcha al Perú junto con su hermano Luis; véase, Gallego Burín, *El Barroco granadino...*, 97, n. 87.

**EL PROYECTO ARÍSTICO DE LA CARTUJA DE
GRANADA: REVISIÓN Y NUEVAS
APORTACIONES DOCUMENTALES EN TORNO
A SU PATRIMONIO Y DISCURSO
ICONOGRÁFICO**

José Antonio Díaz Gómez

Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de las siguientes páginas, se propondrá un recorrido por una reconstrucción teórica del estado de la Cartuja de la Asunción de Granada en las postrimerías del siglo XVIII, esto es justo antes de la sucesión de los diversos expolios a que se vio sometida a lo largo del siglo XIX, los cuales supusieron la paulatina dispersión, cuando no destrucción, de buena parte del patrimonio mueble e inmueble del cenobio. Ello se hará desde una perspectiva histórico-artística que permita comprender la evolución del complejo monástico a través de la periodización, funciones y simbolismo de sus distintos espacios.

La Cartuja de Granada pervive, aún a día de hoy, en la memoria de la Orden de la Cartuja como el que fuese uno de sus principales y más renombrados establecimientos durante la Edad Moderna. (Fig. 1) No obstante, el proyecto fundacional surgió casi de manera accidental. Desde 1458 la Cartuja de El Paular se veía con sobrados efectivos para fundar una sede filial, refrendada por la Gran Cartuja de Grenoble al año siguiente y que intentó cobrar forma inicialmente en la ciudad de Zamora para 1507¹.

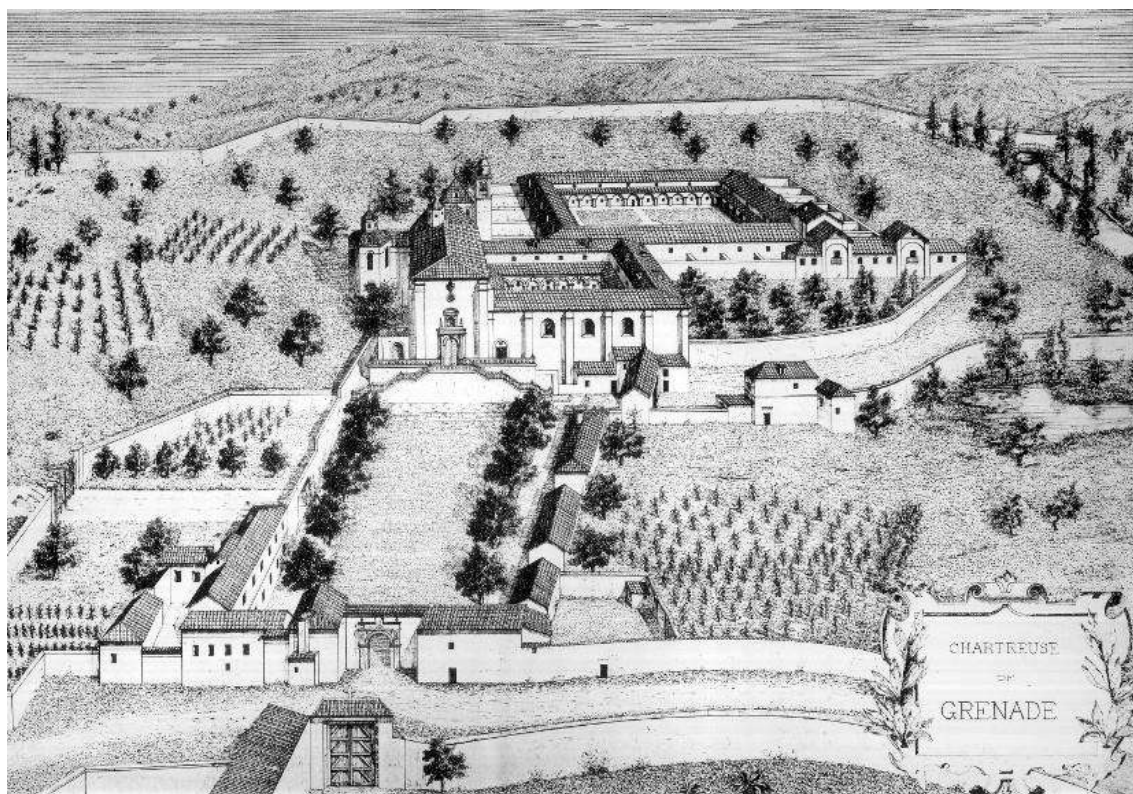


Fig. 1. Ordo Cartusiensis. (1919) “Chartreuse de Grenade”, en *Maisons de l’Ordre des Chartreux: vues et notices* (vol. III, p. 245). Neuville-sus-Montreuil: Imprimerie et Phototypie Notre-Dame des Prés.

¹ Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), sección Clero Secular-Regular, libro 3611: *Libro del principio, fundación y prosecucion de la Cartuxa de Granada*, 1545-1552, fols. 4v-53r. Agradezco enormemente el acceso a parte de la documentación procedente del Archivo Histórico Nacional a mi mentor y amigo, el profesor Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz.

Frustrado este primer proyecto por distintas desavenencias con las gentes y órdenes del lugar, el Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba se interesa por vincular la iniciativa de El Paular con su proyecto funerario. Es entonces cuando surge la idea de fundar dicha sede filial en Granada, la cual acaba por cobrar forma en diciembre de 1513 cuando el Gran Capitán cede una serie de huertas en el pago de Aynadamar en que se establecería el monasterio primitivo². Así, aquella Cartuja de Santa María de Jesús fue solemnemente consagrada el 24 de junio de 1514, festividad de san Juan Bautista, patrón de la orden cartujana. Este nuevo cenobio quedaría gobernado por la figura de un presidente-procurador en que delegaba su autoridad el prior de El Paular.

No obstante, las diferencias entre los intereses del Gran Capitán y las necesidades de la fundación filial se irían acentuando de forma cada vez más evidente, de modo que la orden acabaría por romper todo acuerdo previo y adquirir nuevas fincas cercanas a las que trasladarían formalmente su sede para el 10 de enero de 1516, ya como Cartuja de la Asunción. Será en este enclave donde se irá conformando paulatinamente el conjunto monástico definitivo, del que sólo han llegado hasta nuestros días la iglesia y las dependencias de uso conventual, esto es, comunitario, habiendo desaparecido las de finalidad estrictamente monástica.

Este crecimiento se potenciaría especialmente a partir de la configuración de la comunidad granadina como cartuja autónoma e independiente de El Paular, hecho que se verifica en la jornada del 8 de julio de 1545. Esta sólida y próspera comunidad monástica permanecería estable en dicha sede durante toda la Edad Moderna. Sus progresos y patrimonio saldrían perjudicados considerablemente tras las exclaustraciones que despojaron a los cartujos de su cenobio entre enero de 1810 y enero de 1814, nuevamente entre octubre de 1820 y septiembre de 1823, y definitivamente desde agosto de 1835³.

2. EL MONASTERIO PRIMITIVO

Pocos son los datos que se conocen sobre el espacio denominado por la propia congregación como Cartuja Vieja o Alta, más allá de los escasamente referenciados en la documentación de la orden. De éstos se extrae el hecho de su rápida construcción entre el 9 de diciembre de 1513⁴, en que se ratificó en Loja el acuerdo

² Francisco Henríquez de Jorquera. (1987) *Anales de Granada: descripción del reino y ciudad de Granada, crónica de la Reconquista (1482-1492), sucesos de los años 1588 a 1646*. Granada: Universidad (facsimil de 1646): 231-2. Et, José Manuel Rodríguez Domingo. "El Gran Capitán y la Cartuja de Granada", en Bauçà de Mirabò Gralla, C. (ed.), *Princeps i reis: promotors de l'ordre cartoixà* (Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 2003): 318-392.

³ Archivo de la Real Chancillería de Granada (en adelante, ARChGr), sección Real Acuerdo, leg. 4432-26: *Lista de componentes de la Cartuja*, 1820, s.fol. Et, Juan Manuel Barrios Rozúa. *Reforma urbana y destrucción del Patrimonio Histórico en Granada*. (Granada: Universidad, 1998): 520-529. Et, José Manuel Rodríguez Domingo. "La cartuja de Granada durante el siglo XIX", en *Scala Dei. Actes del Congrés internacional* (Salzburg: Universitat, Institut fur Anglistik und Amerikanistik, 1996): 321-346; Et: José Manuel Rodríguez Domingo. "La cartuja de Nuestra Señora de la Asunción de Granada", en Gómez Cornelles, V.M. y Zuriaga Senent, V.F. (eds.) *Memoria y arte del espíritu cartujano. Las cartujas valencianas* (Valencia: Generalitat, 2010): 121-134.

⁴ AHN, libro 3611, fol. 4v.

del proyecto funerario del Gran Capitán y la cesión de los correspondientes terrenos para la fundación de la Cartuja de Santa María de Jesús, y el 24 de junio de 1514, en que debió tener lugar la consagración de la iglesia y el comienzo de la vida cartujana en este pequeño monasterio⁵.

De este primitivo espacio no se han localizado por el momento documentos de ningún tipo relativos a correspondencia, contratos o pagos. Tampoco se conoce la autoría de sus trazas, aunque no debió distar demasiado del elenco de arquitectos y maestros de obras de origen vizcaíno que por aquellas fechas asumían la construcción de la nueva Granada cristiana bajo la recomendación de alarifes de la talla de Enrique Egas o Diego de Siloe⁶. Por tanto, se trataba de una construcción temprana dentro del asentamiento de los cánones artísticos en la ciudad, pero tardía en cuanto a la evolución del arte gótico en que sería realizada. De que éste fue el estilo artístico que imperó en la concepción de la Cartuja Vieja no cabe la menor duda, si se tiene en cuenta que la construcción de la cartuja definitiva se inició dentro de esta corriente. Más aún si se atiende a las excavaciones realizadas en el entorno del monasterio en los últimos años, las cuales han sacado a la luz restos de nervaduras góticas que permanecían enterradas en el perímetro correspondiente al primitivo cenobio, posiblemente procedentes de la fábrica de la iglesia⁷.

Únicamente es posible dilucidar algunos detalles mínimos de su impronta en un diminuto esbozo, existente en la vista que del monasterio y su entorno se realizó con motivo de la presencia de Cosme de Médicis en Granada en 1669⁸ (Fig. 2). En la distancia, a los pies del cerro de la Golilla, se vislumbra un pequeño recinto en un estado que aparenta descuido, conformado por una serie de reducidos espacios que se articulan en torno a un núcleo rectangular y más prominente, que probablemente sea identificable con la Iglesia de Santa María de Jesús. Pero poco más es posible aportar de nuevo en este estudio, dado que el único testimonio gráfico que ha sido localizado no posibilita una mayor descripción, aunque fue realizado en un momento en que la Cartuja Vieja volvía a estar dedicada al uso monástico tras haber sido recuperada para ello el 14 de enero de 1562, después de un prolongado periodo en que había sido fragmentada en tres viviendas de renta⁹. Muy posiblemente, estas tres casas a que alude la documentación no se corresponden sino con el espacio de las tres únicas celdas que llegó a edificar el Gran Capitán para la incipiente comunidad cartujana.

⁵ *Ibidem*, fol. 6v.

⁶ J. A. Barrio Loza y J. G. Moya Valgañón. “Los canteros vizcaínos (1500-1800): diccionario biográfico”, *Kobie*, nº 11 (1981): 173-4.

⁷ Esther Villarino Martínez, Santiago Moreno Pérez Guillermo García-Contreras Ruiz. “Un elemento arquitectónico monumental posiblemente perteneciente a la “Cartuja Vieja” de los terrenos de Aynadamar (Granada)”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, nº 28 (2016): 225-7. El solar en que se erigió el cenobio primitivo parece corresponderse con la parte alta del actual Campus universitario de Cartuja, estando ocupado actualmente en parte por el cementerio de los jesuitas.

⁸ Ángel Sánchez Rivero y Ángela Mariutti. *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal*, (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1933), lám. XXXIV.

⁹ AHN, libro 3611, fol. 52r.

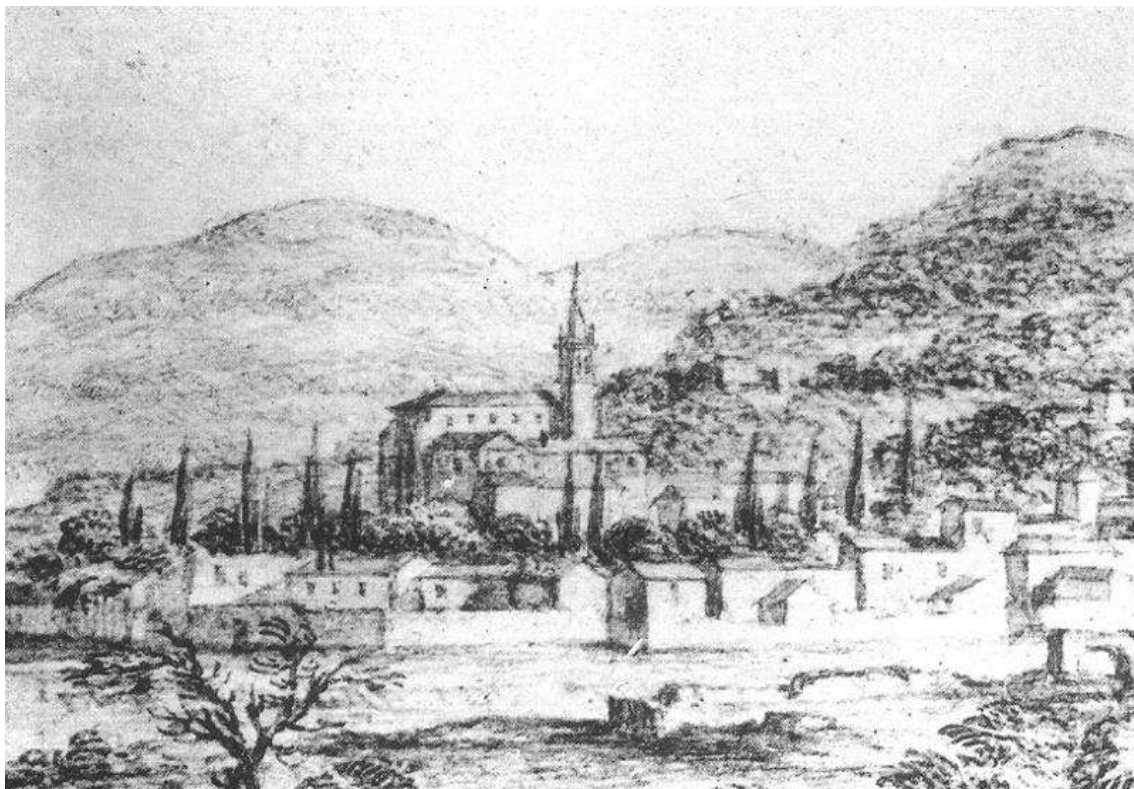


Fig. 2. *Vista de Granada* [detalle], en Sánchez Rivero y Mariutti, *Viaje de Cosme...*, lám. XXXIV.

En ese sentido y acorde con el *modus operandi* habitual de la orden, resultaría extraño que la iglesia, estando consagrada, se destinase a otro fin que no fuese el cultural hasta que su estado de deterioro hiciese que la opción del abandono fuese la más viable a lo largo del siglo XVIII. En su *Guía de Granada*, Gómez-Moreno habla sobre cómo, aunque en un estado muy avanzado de deterioro, se mantenían en pie a finales del siglo XIX algunos elementos de aquel primitivo recinto, como varias paredes, cimientos, arcos y arranques de bóvedas¹⁰. No conviene obviar que en aquellos albores de la Orden de la Cartuja en Granada la vida comunitaria era mínima, y en la mayor parte de esta etapa inicial lo más que llegó a habitar la fundación del Gran Capitán fue una exigua comunidad de un padre y dos legos, y en ocasiones hasta de simplemente los legos necesarios para supervisar los avances de la fundación, por lo que durante un tiempo quedó sólo el lego y arquitecto Alonso de Ledesma¹¹.

Lo más seguro es que no se llegase a erigir ni una sola dependencia comunitaria, a excepción de la iglesia, donde también se hubo de celebrar el Capítulo Local, si es que en algún momento ello ocurrió ya que, al no existir un número mayor de padres, resulta ilógico el desarrollo de cualquier acto habitual de vida comunitaria que atenúe los rigores de la soledad y la mortificación en la celda. Y en cuanto se refiere al cubrimiento de otras necesidades fundamentales, lo más natural es que

¹⁰ Manuel Gómez-Moreno. *Guía de Granada*. (Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892): 354.

¹¹ AHN, libro 3611, fol. 7r.

aquellos primeros cartujos se sirviesen de las dependencias e instalaciones existentes en las casas pertenecientes a las tierras que iban adquiriendo progresivamente en el pago de Aynadamar.

3. El monasterio definitivo

Lógicamente, sentando una gran diferencia con el cenobio precedente, el monasterio definitivo, que pasaría a quedar intitulado bajo la advocación mariana de la Asunción, presentará una trayectoria muy diferente en que la evolución de sus obras relata la historia misma de la congregación cartujana de Granada. Así, el mayor o menor abandono a la recreación artística y la preocupación por las calidades hablará igualmente de una etapa de mayor o menor prosperidad, o de los criterios de un prior preocupado más por lo práctico y necesario, o más por lo ornamental y devocional.

El inicio de la vida en el nuevo y definitivo recinto monástico se produciría de manera oficiosa el 10 de enero de 1516 y de forma efectiva a partir de 1519. Las obras del núcleo primitivo, consistentes en una pequeña iglesia-capítulo a la que se anexionaban cuatro celdas por el oeste, se habían iniciado en 1517, dirigidas por el citado lego Alonso de Ledesma y costeadas por el bienhechor Alonso Sánchez de Cuenca, quien dio para ello la suma de 500.000 maravedíes; todo ello cerrado con una tapia para formar el cuadrado de lo que en pocos años sería el claustro mayor¹². A partir de este momento y desde estas dependencias primigenias, se iría conformando y modulando el resto del cenobio en un proceso constructivo que se prolongó hasta finales del siglo XVIII, pese a lo cual el monasterio originalmente proyectado jamás sería concluido en su plenitud.

3.1. El claustro mayor

Este espacio, siendo el de mayores dimensiones de todo el recinto cenobítico, es el único que no ha llegado hasta nuestros días, tras padecer numerosas demoliciones en los siglos XIX y XX. Es el claustro mayor el lugar en el que se plasma la vertiente monástico-eremítica de la vida en la Cartuja, ya que en torno a él se articula el conjunto de las celdas de los padres, que habitan la mayor parte del tiempo en soledad. Por esta particular circunstancia, la celda del cartujo no es el habitáculo de un monje al uso, sino la espaciosa vivienda de un ermitaño que va a

¹² AHN, libro 3611, fols. 28r-v. La generosidad del licenciado Sánchez de Cuenca, quien era abogado de la Real Chancillería, le valió el honor de ser el único seglar enterrado en el interior de la clausura, concretamente en el centro de la primitiva iglesia y posterior Capítulo de legos, donde aún permanece su lápida. Su muerte tuvo lugar el 13 de agosto de 1538, según reza en la misma, poniendo particular empeño los cartujos granadinos en el conocimiento de su persona, de forma que comunicó estos beneficios al Capítulo General que, en el año 1539, decretó que se aplicase por el alma de este bienhechor un treintanario con oficios de difuntos, misas conventuales de réquiem cantadas, misas individuales, rezo de salterios y súplicas de los legos, en todas y cada una de las casas de la orden. Además, la fundación granadina se obligaba a realizar este treintanario anualmente en el mes de agosto a modo de memoria libremente impuesta por la misma comunidad. Tras este reconocimiento la Cartuja granadina admitiría escasísimas memorias, normalmente ligadas a algún destacable mayordomo, y éstas ya se acogerían fuera del claustro, en la capilla establecida en la portería para la atención espiritual de los criados seglares del monasterio.

permanecer la mayor parte de su vida encerrado entre sus muros, por lo que ésta debe ser lo suficientemente espaciosa, luminosa y desahogada como para que su habitante no caiga en una desesperación existencial. El modelo viene establecido desde Grenoble y se basa en el esquema de celda que sería desarrollado previamente en las casas de la Orden de la Camáldula. (Fig. 3)

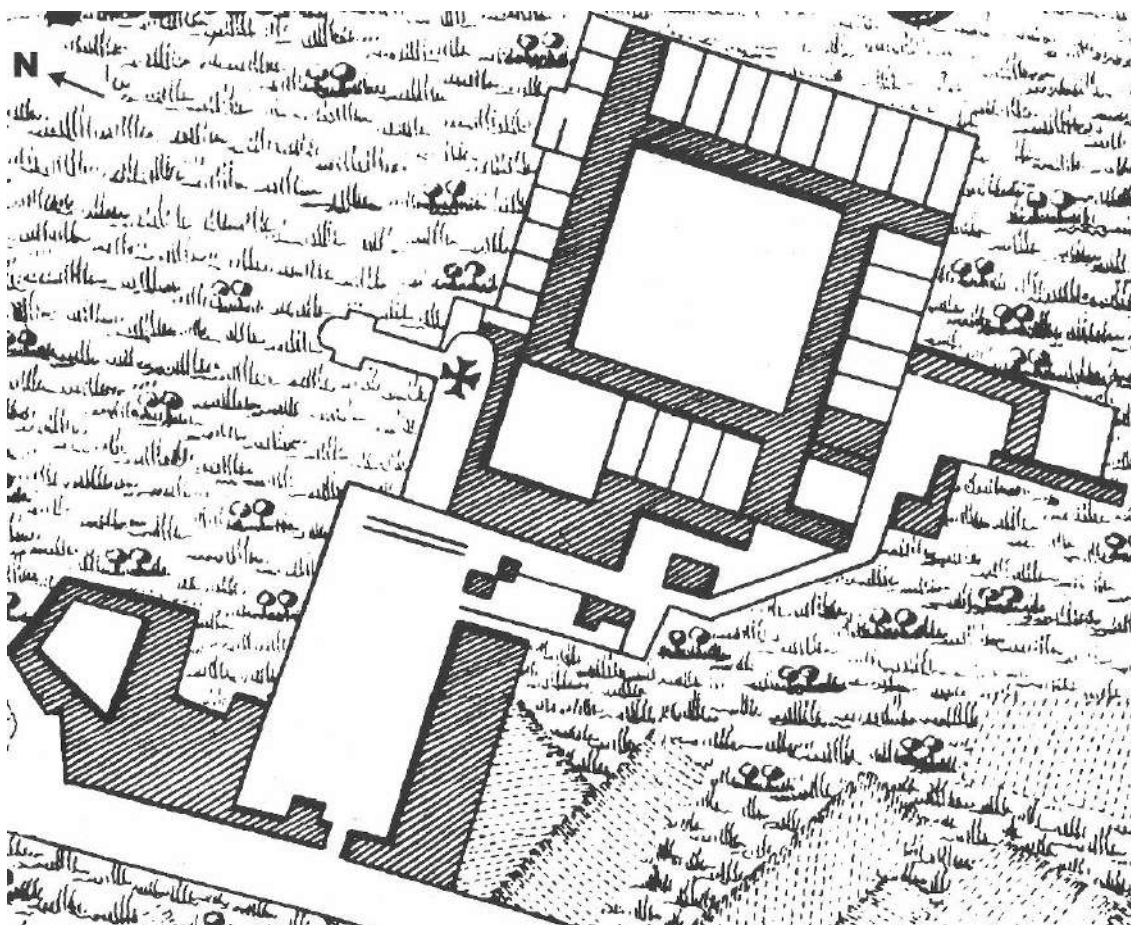


Fig. 3. Dalmau, F. (1796), *Plano topográfico de Granada* [detalle]. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Granada.

De este modo, la celda se constituye como una amplia vivienda de dos plantas, dentro de la que existe una separación de espacios bien específica. La planta inferior es la que prepara al monje para el contacto con el mundo y las necesidades materiales. Nada más entrar se sitúa un pequeño oratorio denominado comúnmente como el *Ave María*, en el cual el monje debe dirigir sus plegarias a la Virgen cada vez que entra y sale de su celda, además de ser el lugar en el que debe rezar el Oficio Parvo de Beata, en lo que espera la audición del toque de campanas para acudir al rezo de las horas canónicas en comunidad.

A continuación, se encuentra el espacio destinado a la colación individual del monje, compuesto normalmente por una austera tabla colocada bajo el ventanuco donde los legos depositan las viandas cocinadas, para que el monje las recoja cuando

deseo, sin necesidad de establecer mayor comunicación. Desde este espacio se articulan también la leñera, el aseo y la habitación destinada al taller de trabajos manuales, desde el cual se suele salir a la huerta que cada monje cultiva y dispone según su propio gusto. Por su parte, la planta superior es en la que el cartujo cultiva su espiritualidad, al volver a contener un pequeño oratorio —el principal de la celda— para la oración individual, así como el espacio destinado al estudio. Además, al ser la habitación más recogida de toda la celda, es aquella en la que el monje lleva a cabo también su descanso nocturno¹³.

Este es el esquema tipo que en mayor o menor medida va a seguir toda celda cartujana. Tan sólo hay tres celdas que, dada la funcionalidad que deben prestar a los cargos que las ocupan, añaden a dicho esquema algunas otras dependencias. Tal es el caso de la celda del maestro de novicios, que en la planta inferior suele contar con una o dos aulas en las que recibir y atender a dos novicios por separado, y que suele localizarse en el claustro del noviciado, por lo que en Granada nunca se llegó a contar con la configuración efectiva de este habitáculo, dado que jamás se llegó a construir dicho sector. Por ello y dado el reducidísimo número de novicios con que contó esta cartuja, el cual no superó la cantidad de dos en pleno periodo de auge, no ha sido posible distinguir en qué punto se ubicó la celda del maestro de novicios¹⁴.

Sí que es conocido que, pegada a la celda prioral, se levantaba la procura o celda del padre procurador, en la que además de vivir, debía prestar atención diaria a las necesidades de los monjes y a los asuntos administrativos del monasterio¹⁵. Por ello, en su nivel inferior disponía de una amplia sala comunicada, tanto con el claustro como con el exterior del cenobio, en que recibir a sus visitantes y llevar a cabo todas las gestiones que comportaba su cargo.

De igual modo, la celda del prior llegaría a adquirir tales dimensiones que sería denominada como casa prioral, localizándose en el extremo occidental del lado sur del claustro¹⁶. Su configuración era algo más magnánima, ya que su huerta, comunicada asimismo con el exterior de la clausura por el oeste, se disponía al modo de un claustrillo, es decir, de un patio porticado con cinco arcadas por cada lado sobre columnas de orden dórico y roscas con decoración plateresca de las dovelas en relieve rehundido. (Figs. 4A-B) Sus techumbres se decoraban con labores de yeso y azulejos policromos. En la planta superior, de mayor altura que en el resto de las celdas, una serie de vanos se abrían hacia este claustrillo particular, siendo este nivel en el que habitaba el prior del monasterio. Entretanto, en la planta baja contaba, además de con las dependencias prescritas, con un amplio recibidor, una no menos espaciosa y confortable sala para atender a las visitas, su propia biblioteca y su propia capilla conventual para la misa en soledad¹⁷.

¹³ Rosendo Roig. *Diálogos en la Cartuja*. (Burgos: Cartuja de Miraflores, 2012): 44-6.

¹⁴ AHN, sección Clero Secular-Regular, libro 3619: *Libro de estados de esta Cartuxa*, 1697-1814, fol. 21r.

¹⁵ Rosendo Roig. Op. cit., 157.

¹⁶ AHN: *Libro del principio, fundación y prosecución de la Cartuxa de Granada*, libro 3611, fols. 63r-v.

¹⁷ Diputación Provincial de Granada, Comisión Principal de Arbitrios de Amortización. Monasterio de la Cartuja, *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, julio 15, 1837. Es en dicha sala de recepciones donde los inventarios ubican la pequeña y delicada escultura en alabastro de *San Bruno*, fechable en el último tercio del siglo XVIII y que hoy se exhibe en el capítulo de legos.



Fig. 4A. Patio de la Casa Prioral antes de su demolición en 1943. Fuente: Archivo Histórico de la Facultad de Teología de Granada.



Fig. 4B. Autor desconocido (últ. tercio s. XVIII), *San Bruno* (alabastro), Cartuja de la Asunción. Foto: José Antonio Díaz Gómez [JADG.]

Estas dos últimas celdas del procurador y del prior fueron requiriendo, con el paso del tiempo, de una mayor amplitud y dignificación, lo que implicó que el tramo sur del claustro mayor estuviese sometido a obras con relativa frecuencia. La configuración de este lado del claustro tendría lugar entre los años 1529 y 1533, a la par que el tramo de celdas del lado norte opuesto¹⁸. La intención no era otra que crear un claustro conventual al uso, de planta cuadrangular y con un corredor porticado. Así, el lado oeste, que caía hacia el camino de Alfacar, se correspondía con el núcleo primigenio, integrado por la primitiva iglesia y posterior sala capitular de legos, junto con las cuatro primeras celdas.

En el lado sur, para guardar una proporción de simetría y homogeneidad estética, dadas las mayores dimensiones de la procura y la casa prioral, sin contar estas dos últimas, se localizaban un total de cinco celdas, las más amplias del monasterio. Nada despreciable era también la amplitud de las nueve celdas del lado este, mientras que el lateral norte daba cabida a otras siete de más reducidas dimensiones; posiblemente, estas últimas debieron estar destinadas al alojamiento provisional de los escasos novicios y de aquellos legos que habían de permanecer en la clausura, ya que los demás habitaban fuera de ella en las casas de los criados. Además, en este tramo, dentro del espacio correspondiente a la penúltima celda hacia el este, se localizaban otras dependencias auxiliares, como la biblioteca, el archivo o la tonsura.

En total, la Cartuja de Granada llegó a disponer de 27 celdas circundando el perímetro de su claustro mayor. Este espacio estaba rodeado, como se señalaba, por una galería porticada levantada en mármol de Sierra Elvira en sus basamentos y piedra de Santa Pudía en los elementos tenantes¹⁹. Su construcción fue bastante más tardía y no se llevó a cabo hasta que se había terminado de levantar el tramo de celdas del lado este, que fue el último en erigirse, habiendo finalizado todas estas obras en el año 1559²⁰. Este pórtico era originalmente abierto a un amplio patio de 53m² y rodeado por 76 columnas dóricas estriadas e intercaladas con antepechos²¹, en el que se localizaba el cementerio comunitario, según es uso y costumbre de la orden. (Fig. 5)

A ello se sumaba una fuente que inicialmente salió del legado del bienhechor Alonso Sánchez de Cuenca, y que para 1533 ya había sido sustituida por otra fuente de mayor dignidad y dimensiones, trasladando aquella a modo de caño que embelleciese el acceso interno a la casa prioral, coincidiendo todo ello con el proyecto de ampliación y construcción del paño sur de celdas²². Además, para asegurar el abastecimiento directo de este espacio monástico, se aseguró la construcción de una compleja red de canalizaciones que distribuían el agua procedente de las siete fuentes naturales que circundaban el cenobio. Para complementar esta amplitud espacial, el

¹⁸ AHN, libro 3611, fol. 32r.

¹⁹ *Ibidem*, fol. 51v.

²⁰ *Ibid.*, fol. 52r.

²¹ Manuel Gómez Moreno. Op. cit., 352.

²² AHN, libro 3611, fol. 67r.

patio se completaba con un profuso jardín poblado de arrayanes, palmeras, sauces y cipreses²³.



Fig. 5. Vista de la Cartuja de Granada anterior a la ampliación del camino de Alfacar, tomada durante el vuelo americano de 1956. Aún se aprecia el perímetro del claustro mayor. Fuente: Instituto Geográfico Nacional.

Para el 8 de febrero de 1571 el claustro mayor vuelve a quedar reformado, en un proceso por el que se demuele y vuelve a levantar el tramo este de las celdas por su excesivo tamaño, al tiempo que los primitivos alfarjes de las cubiertas se enriquecen con decoración de azulejería²⁴, para finalmente quedar ocultos en la intervención de 1754, al anteponerles bóvedas vaídas de yeso, más acordes con el gusto estético del barroco. Esta última intervención, que no tardaría en verse perjudicada, fue llevada a cabo por el maestro mayor de las obras de la Catedral de Jaén, Alonso Llanos y Palma²⁵.

Además, será durante estas obras cuando se levanten las dos portadas de mármol negro²⁶, de las que se desconoce la identidad de los espacios que antecedian, aunque conociendo las dependencias que albergaba este claustro mayor, posiblemente una se correspondiese con el acceso a la biblioteca y archivo que caía

²³ Manuel Gómez Moreno. Op. cit., 352.

²⁴ AHN, libro 3611, fol. 62v.

²⁵ Manuel Gómez Moreno. Op. cit., 352.

²⁶ AHN, libro 3611, fol. 62v.

en el lado norte, mientras que la otra debía comunicar con el pasadizo que pretendía conducir al noviciado tras de la cabecera de la iglesia, en el mismo tramo. Por su parte, la galería que comunicaba el claustro mayor con el claustro de las dependencias comunitarias contaba con su propia portada bastante anterior, realizada en piedra caliza y fechable en las reformas de entre 1529 y 1533. En el ornato de su frontón y friso contiene el tema de las *Arma Christi*, siguiendo ya unos esquemas por completo renacentistas, en los que predomina el rigor de la línea recta, mientras que la ornamentación se limita a la presencia de dos cornucopias y sendos elementos heráldicos. (Fig. 6)

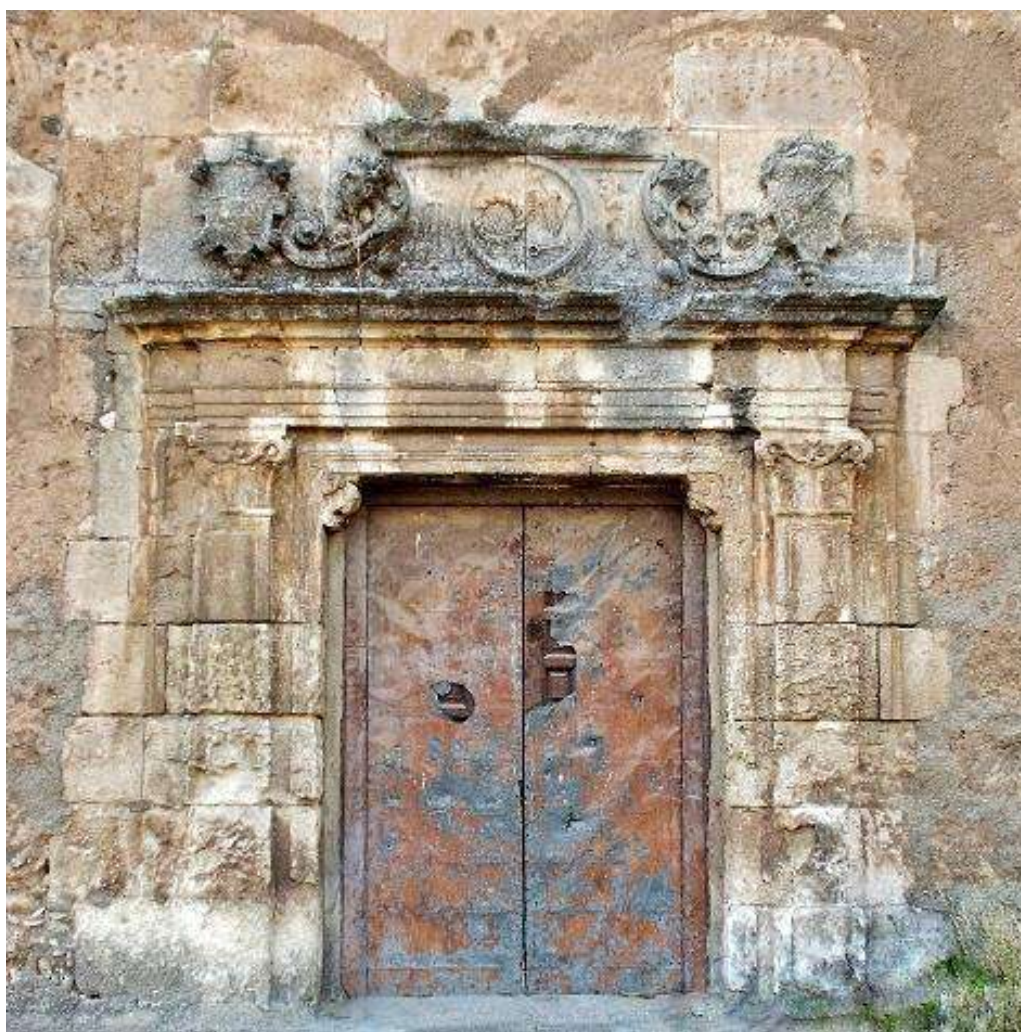


Fig. 6. Autor desconocido (1529-1533), *Portada de las Arma Christi*. Comunicaba originalmente los dos claustros de la Cartuja. Foto: JADG.

Con todo, la fábrica del claustro mayor acusaba una cierta debilidad estructural, con no haber sido construida siguiendo unos criterios de unidad, sino como una sucesión de ampliaciones dirigida por el criterio de distintos legos que, si bien alcanzaban a poseer algunas nociones de edificación, no se puede decir que fuesen arquitectos en el estricto sentido de la palabra, aunque la orden los estimase como

tales. Por esta razón, las rehabilitaciones y reformas se suceden en el tiempo con relativa frecuencia, hasta el punto de incluso llegar a requerir el levantamiento entre 1719 y 1720 de un paredón en el tramo oriental de celdas a modo de contrafuerte²⁷. Para mayor inri, los efectos del terremoto de Lisboa de 1755 contribuyeron a desestabilizar aún más la fábrica del claustro mayor, de modo que hubieron de colocar una serie de estribos en la luz de las arcadas, cuyo resultado estético satisfizo tan poco a la comunidad, que para 1759 emplearon la cantidad de 16.000 reales en cegar la luz de los arcos, abriendo cuatro puertas que comunicaban con el patio, una centrando cada uno de los lados, mientras que el resto dio cabida a ventanas²⁸.

Por último, en lo que se refiere al enriquecimiento artístico del claustro mayor y sus dependencias, se estima que cada celda poseía en el oratorio del *Avemaría* una pintura de temática mariana, así como en el oratorio principal otra con un crucificado o alguna otra escena de la Pasión, como es natural y se repite en prácticamente todas las cartujas. Posiblemente, a esta labor contribuyó considerablemente el lego y pintor Juan Sánchez Cotán, en los años de su segunda etapa en la cartuja iliberitana, entre 1611 y 1627²⁹. De su ingenio, creó para estos espacios de las celdas una serie de lienzos de pequeño formato pero de ejecución tan exquisita, como el de la *Virgen despertando al Niño*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Granada, o sus diversas versiones de los temas de la *Virgen con el Niño*, de la *Sagrada Familia* y de la *Crucifixión*³⁰.

Por lo demás, en cada uno de los cuatro ángulos del claustro mayor, del mismo autor se disponían cuatro cuadros de mayor formato, destinados a que el monje caminase con una visión frontal a cada uno de ellos al transitar por las galerías del claustro. Lógicamente, estas pinturas tenían un afán de inducir a la meditación en el espacio que circundaba a la visión del cementerio comunitario, de modo que para este pequeño ciclo pictórico fueron escogidas cuatro escenas de la Pasión de Cristo, a saber: la *Oración en el huerto*, el *Ecce Homo*, la *Calle de la amargura* y *La Piedad*³¹. Completaba este espacio una galería de retratos de cartujos granadinos notables, como el del *Venerable Juan de Asián* atribuido a Bocanegra, o los de *Fray Gonzalo de la Natividad* y de *Fray Tomás Díez*, estos dos últimos de Cotán³². (Fig. 7)

A continuación, al igual que se realizará dentro del comentario de cada una de las otras áreas del monasterio, se adjunta una tabla donde se especifican con mayor claridad las pinturas y esculturas que albergó este espacio concreto. Para conocer su tema y su localización, se ha recurrido al inventario más remoto que se conoce, siendo éste una relación del estado y piezas principales de la Cartuja, fechado en 30 de noviembre de 1820 y realizado por el prior Francisco García Vinuesa, quien lo firma, por encargo de la Comisión Principal del Crédito Público de Granada, de la que fue arduo colaborador en aras de conseguir la devolución del monasterio tras

²⁷ AHN, libro 3619, fol. 38r.

²⁸ *Ibidem*, fol. 126v.

²⁹ Emilio Orozco Díaz. *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. (Granada: Universidad – Diputación Provincial, 1993): 105-113.

³⁰ *Ibidem*, 337-344.

³¹ ARChGr, leg. 4432-26, s.fol.

³² Hortensia Déniz Yuste. *Apuntes artísticos de la Cartuja de Granada a través de inventarios del siglo XIX*. (Salzburg: Universität – Institut für Anglistik und Amerikanistik, 2007): 95.

la exclaustación decretada por el Gobierno liberal el 25 de octubre anterior³³. Por otro lado, las autorías se adjudican en base tanto al inventario del Museo de Bellas Artes realizado por la Comisión de Monumentos el 22 de mayo de 1866³⁴, como al más completo catálogo que de Sánchez Cotán realizó el profesor Emilio Orozco Díaz³⁵:

Ubicación	Tema	Nº	Autor
PINTURA			
Claustro mayor	<i>La Oración en el Huerto</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>El Ecce-Homo</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La calle de la amargura</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Piedad</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>Retratos de monjes de la orden</i>	3	Varios autores
	<i>Vista de la cartuja de El Paular</i>	1	Desconocido
	<i>Vista de la cartuja de la Asunción</i>	1	Desconocido
Pinturas sueltas en celdas y otras dependencias	<i>Ecce Homo</i>	1	Desconocido
	<i>Cristo yacente</i>	1	Desconocido
	<i>La Crucifixión</i>	2	Sánchez Cotán
	<i>La Virgen con el Niño</i>	2	Sánchez Cotán
	<i>La Sagrada Familia</i>	2	Sánchez Cotán
	<i>Piedad</i>	1	Desconocido
	<i>La adoración de los Magos</i>	1	Desconocido
	<i>San Bruno</i>	1	Desconocido
	<i>San Antonio de Padua</i>	1	Desconocido
	<i>San Francisco de Asís</i>	1	Desconocido
	<i>Aparición de la Virgen a san Luis Gonzaga</i>	1	Desconocido
	<i>Bodegones</i>	2	Sánchez Cotán
ESCULTURA			
Casa prioral	<i>San Bruno</i> (alabastro)	1	Desconocido

³³ Manuel González de Molina Navarro. *Desamortización, deuda pública y crecimiento económico, Andalucía 1820/1823*. (Granada: Diputación Provincial, 1985): 374.

³⁴ Hortensia Déniz Yuste. Op. cit., 34-36.

³⁵ Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 301-379.



Fig. 7. Círculo de Bocanegra (h. 1673) *Vera efigie del Venerable Juan de Asían*. Localización y foto: Museo de Bellas Artes de Granada [MBAG].

3.2. El claustriillo

Al oeste del claustro mayor se localizaba la única parte del monasterio que, junto con la iglesia, se consiguió preservar y mantener en pie tras la exclaustación de 1835. Se trata del claustro menor, denominado comúnmente por la historiografía del arte como claustriillo y conocido por los cartujos que lo transitaron como el *claustro principal*³⁶, dado que en él se localizaban las dependencias primordiales de la vida conventual. Además, serán estas estancias las que alberguen los principales tesoros artísticos del monasterio y donde, tras la dilapidación decimonónica del claustro mayor, se trasladen las puntuales obras de arte que aún lograban permanecer en este lugar³⁷. (Fig. 8)

³⁶ AHN, libro 3619, fol. 59r.

³⁷ Manuel Barrios Rozúa. Op. cit., 524.



Fig. 8. Vista del interior del claustro anterior a 1949; los arcos se encuentran cegados tras el terremoto de 1755, y sobre sus muros aún se ostentan los lienzos de Cotán y Carducho. Foto: Archivo Histórico de la Facultad de Teología de Granada.

De esta manera, el patio queda circundado por un pórtico conformado por veinte columnas de orden dórico realizadas en piedra de Sierra Elvira, más cuatro pilares de la misma entidad en cada uno de los cuatro ángulos, centrando el patio una pequeña fuente rodeada de jardín bajo. A partir de 1759 y hasta las intervenciones llevadas a cabo por el arquitecto Prieto Moreno entre 1949 y 1968³⁸, al igual que ocurría en el claustro mayor, los arcos del claustro estuvieron cegados a causa de las soluciones de refuerzo que requirieron los daños estructurales padecidos por la fábrica del monasterio tras el terremoto de Lisboa.

³⁸ Archivo General de la Administración (en adelante, AGA), sección Cultura (03), caja 116: *Monasterio de la Cartuja. Campaña de intervención dirigida por Francisco Prieto-Moreno y Pardo, 1949-1968*, s.fol.



Fig. 9. Sánchez Cotán, J. (1603-1627), *Padres Erasmo Triactense y Juan Chin Thomperloe, mártires*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Fue sobre los muros del perímetro del claustillo —no en el interior de las dependencias conventuales como hoy ocurre— donde fueron destinadas la mayor parte de las pinturas con que Sánchez Cotán y, tras su incapacidad, Vicente Carducho configuraron los ciclos pictóricos relativos a la vida de san Bruno y a la fundación de la Orden³⁹, junto con aquella otra respectiva al martirio y persecución padecidos por los cartujos en la Inglaterra de Enrique VIII e Isabel I, así como en la Europa protestante⁴⁰. Tal fue el calado de estos sucesos en la historia de la orden y

³⁹ Los lienzos que conforman este ciclo son: *Resurrección de Diocrès*; *Sueño de san Hugo*; *San Hugo recibiendo a san Bruno y sus discípulos*; *San Hugo señalando a san Bruno y sus discípulos el lugar de la Cartuja*; *Construcción del primitivo templo de la Cartuja*; *Aparición de san Pedro a los discípulos de san Bruno*; y *El sueño de Roberto Guiscardo*; hasta aquí de Sánchez Cotán. De Vicente Carducho son: *San Bruno renunciando al arzobispado de Regio*; *La fuente milagrosa de la tumba de san Bruno*; *San Bruno con sus compañeros ante el papa Urbano II*; *A san Hugo de Lincoln se le aparece un coro de ángeles*; *La Virgen María se aparece a Pedro Faverio poco antes de su muerte*; y *La humildad y el menosprecio de los bienes terrenales en la Cartuja*. Tal sería el calado de los influjos de Cotán en Carducho, que poco después este último atendería el encargo de un ciclo similar para el claustillo de la Cartuja de El Paular. Véase, Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 346-351.

⁴⁰ Igualmente, los cuadros que completan esta serie son: *Tres priores y un monje de Santa Brigida juzgados por Cronwell*; *Escena del martirio de los tres priores y el monje de Santa Brigida*; otra *Escena del martirio de los tres priores y el monje de Santa Brigida*; *Descuartizamiento de los religiosos destacando el del prior Juan de Houghton*; y *Cartujos prisioneros en la Torre de Londres*; hasta aquí de Sánchez Cotán. De Vicente Carducho son: *La Virgen María se aparece a Juan Fort*; *Martirio de los padres John Rochester y James Walworth*; *Martirio de cuatro monjes de la cartuja de Roermond*; *La persecución de los cartujos de Praga*; y *Martirio del padre Andrés de Seiz*. Véase, Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 346-351.

en plena Contrarreforma, que se encomendó a Sánchez Cotán la realización de un ciclo paralelo, destinado a este mismo espacio, con una serie de retratos por parejas de cartujos canonizados o en proceso de ello, los cuales en su mayor parte eran precisamente de los considerados como mártires a manos del protestantismo⁴¹. (Figs. 9 y 10)



Fig. 10. Carducho, V. (1626-1632) *La fuente milagrosa de la tumba de san Bruno*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

⁴¹ De acuerdo con Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 355-357, estas pinturas son: *Padres Vicencio Herch y Juan Leodense mártires*; *Padres Herasmo Triactense y Juan Chin Thomperloe mártires*; *Fray Egidio Grioscend y Fray Estéfano Ianitur mártires*; y *San Hugo de Grenoble y San Hugo de Lincoln*.



Fig. 11. García, M.J. y García, J.F. (Hermanos García, h. 1623), *Ecce Homo*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Como último apunte al respecto, sobre los dudosos criterios de conservación contemporáneos de estos preciados lienzos ofrece testimonio Gómez-Moreno, cuando relata que tras la exclaustación de 1835 fueron apilados en el Museo de Bellas Artes y fue frecuente su uso para adorno de los altares de la festividad del Corpus Christi⁴². Así también, solamente cabe destacar la existencia en el claustro de dos urnas contenedoras de bustos de tres cuartos, tratándose una de ellas de un

⁴² Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 349-350.

Ecce Homo en barro cocido realizado por los Hermanos García hacia 1623⁴³, y otra muy posterior de una *Dolorosa* realizada entre 1697 y 1705⁴⁴, de autoría desconocida por la dispersión de la pieza, pero concordante con el momento en que José de Mora trabaja para el monasterio⁴⁵. (Fig. 11)

3.2.a. Capítulo de legos y dependencias anexas



Fig. 12. Ledesma, A. (1519), *Sala capitular de legos*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

⁴³ Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. (Granada: Atrio, 2008): 60-61.

⁴⁴ AHN, libro 3619, fol. 12v.

⁴⁵ Sobre los trabajos de José de Mora en la Cartuja, véase, Antonio Gallego y Burín. *José de Mora*. (Granada: Facultad de Letras, 1925): 188-196. Et, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, J.J. *José de Mora*. (Granada: Comares, 2000): 129-130.

Pasando ya a valorar las diferentes dependencias conventuales, en su lado norte aparece la sala capitular de legos, la que hasta comienzos del siglo XVII permaneciese como primitiva iglesia del cenobio, siendo levantada entre los años 1517 y 1519 por el ya más que conocido lego Alonso de Ledesma⁴⁶. A ella se accede por un pequeño vano apainelado y, en su traza, presenta una interesante solución a base de bóvedas de crucería que se recogen en sus ángulos en base a profusos haces de columnillas, que en su desarrollo inferior van fusionándose hasta generar una serie de columnas de sección trilobulada que descansan sobre ménsulas. Por su parte, las ventanas se conforman a partir de pequeños arcos abocinados de medio punto, enmarcados asimismo por columnillas y nervios ojivales. (Fig. 12)

A finales del siglo XIX, aún quedaban en su testero restos más evidentes del retablo pictórico que presidió este espacio⁴⁷ y que hoy se encuentra disperso por completo, el cual fue realizado, como no podía ser de otra manera, por Sánchez Cotán. Este retablo quedaba compuesto por tres grandes lienzos que, de izquierda a derecha, ostentaban los siguientes temas: *San Juan Bautista*, *La Crucifixión* y *La Virgen Dolorosa*⁴⁸. Completaba la estancia un ciclo de pinturas de santos, de la vida de la Virgen y el pasaje evangélico de *La multiplicación de los panes y los peces*⁴⁹, este último de gran significación eucarística al ser destinado a lo que fue primitiva iglesia conventual. Así también, anexas a este capítulo de los legos se localizan una serie de pequeñas estancias, que comunicaban a su vez con otras más reducidas en la planta superior, las cuales estuvieron destinada a hacer las veces de noviciado⁵⁰.

3.2.b. Refectorio y bodega

La siguiente dependencia que destaca no es otra que el refectorio en que los padres —y no de los hermanos o legos, ya que se estimaba que éstos no precisaban de esta mitigación por socializar en mayor grado en su día a día— almuerzan juntos los domingos y días de precepto. De acuerdo con la tónica general que predomina en estos espacios, queda recorrido por un poyo de ladrillo al que se anteponen una serie de mesas, rompiendo únicamente con esta tónica el sencillo púlpito de sección poligonal que queda a la derecha de la entrada desde el claustro. Este acceso se encuentra precedido por una austera portada de orden dórico, centrada en su frontón triangular por un relieve en yeso con la *Cabeza de san Juan Bautista*. Esta sala, de acuerdo con el testimonio del prior Valdepeñas, comenzó a construirse en 1531 y, al momento de dejar el cargo en 1552, se encontraban levantados sus muros hasta el arranque del techo, siendo la pieza del claustrillo que se hallaba más avanzada en su construcción, con la lógica salvedad del antedicho capítulo de legos, ya que las demás tan sólo estaban levantadas hasta la mitad de las ventanas por las mismas fechas⁵¹.

De acuerdo con el espíritu tardogótico que impera en la traza del monasterio durante el siglo XVI, la amplia sala queda cubierta por grandes bóvedas de aristas

⁴⁶ AHN, libro 3611, fol. 12v.

⁴⁷ ARChGr, leg. 4432-26, s.fol.

⁴⁸ Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 366-368.

⁴⁹ ARChGr, leg. 4432-26, s.fol.

⁵⁰ Manuel Gómez Moreno. Op. cit., 351.

⁵¹ AHN, libro 3611, fol. 38r.

sobre arcos de medio punto. Seguidamente, en su cabecera, sobre el espacio reservado al prior, hoy permanece colocado en su lugar original el gran lienzo de la *Santa Cena* realizado por Sánchez Cotán, sobre el que se presenta además una cruz de madera fingida, pintada al fresco por el mismo lego, la cual era muy celebrada por los visitantes. (Fig. 13) Dada su perfección en el trabajo de las texturas y la perspectiva era confundida de primeras con una cruz real, e incluso hay quien adorna esta anécdota con un relato según el cual los pájaros que se colaban por las ventanas trataban de posarse en ella confundidos por el engaño óptico⁵². Completaban el programa iconográfico de la sala tres lienzos grandes con *San José con el Niño*, *La Inmaculada Concepción*, *La Asunción* y *La aparición de la Virgen del Rosario a los cartujos* (hoy en el Museo de Bellas Artes de Granada), junto con un ciclo de menor tamaño con un apostolado. (Fig. 14)



Fig. 13. Sánchez Cotán, J. (h. 1618), *Santa Cena*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Bajo el refectorio, para 1543 se aprovechó el curso de las obras para construir una bodega que resultó de tan grandes dimensiones que incluso se llegó a fragmentar su espacio para sacar tres viviendas de renta y una prisión conventual. También se dispuso en ella la cocina conventual, accediéndose a estos espacios por dos arquillos hoy cegados y semienterrados que daban por el sur del refectorio a una huerta que servía como desahogo de estas dependencias auxiliares, las cuales comunicaban

⁵² Antonio Palomino de Castro y Velasco. *El museo pictórico y escala óptica*. (Madrid: Imprenta de Sancha, vol. III, 1797): 289-290.

interiormente con el cenobio por una escalera de caracol que subía hasta la segunda planta.



Fig. 14. Sánchez Cotán, J. (1603-1627), *Aparición de la Virgen del Rosario a los cartujos*. Localización y foto: MBAG.

3.2.c. Sala De Profundis

A los pies del refectorio se localiza otro discreto acceso que lo comunica con la sala De Profundis, denominada en la casa de Granada como *Capilla de los Apóstoles*, por quedar presidido este espacio por un retablo fingido, realizado y firmado nuevamente por Sánchez Cotán. Para esta obra maestra realizada al fresco recrearía los tonos grisáceos de la piedra de Sierra Elvira y la modularía en base al orden corintio, para quedar presidida por un gran lienzo de *Los apóstoles Pedro y Pablo* del que toma su denominación popular esta sala y que también es obra del autor antedicho. En cuanto a la denominación oficial monástica de sala De Profundis, ésta no se corresponde sino con el hecho de que en este espacio los padres comienzan siempre la velación de los cadáveres y el lavatorio de las manos previo a la refacción comunitaria, momentos éstos durante los cuales, formados en fila, entonan el salmo 129 *De profundis*. (Fig. 15)



Fig. 15. Sánchez Cotán, J. (h. 1618), *Santos Pedro y Pablo* (retablo pictórico y lienzo de la sala De Profundis), Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

3.2.d. El capítulo de padres

Por último, la sala que resta por analizar no es otra que el amplio capítulo de padres edificado, como se dijo, entre los años 1565 y 1567, siendo el 12 de septiembre de ese último año cuando fue bendecido por el arzobispo Pedro Guerrero, habiendo dedicado este espacio a la titularidad de la Santa Cruz⁵³. Igualmente, cuenta con una austera portadilla de obra de orden dórico y remate triangular centrado por las Armas de Castilla. Sus bóvedas de nuevo son de crucería gótica retardataria, aunque en la solución del testero se evidencia la intervención de un criterio diferente a aquel con que se inició la traza, con la incorporación de tres medias naranjas con casetones y pechinas de raigambre renacentista, debidas al diseño del lego Francisco Martínez⁵⁴. Por su parte, el pequeño nicho de la credencia queda decorado con interesantes frescos polícromos a base de candelieri y otros motivos de corte plateresco. (Fig. 16)

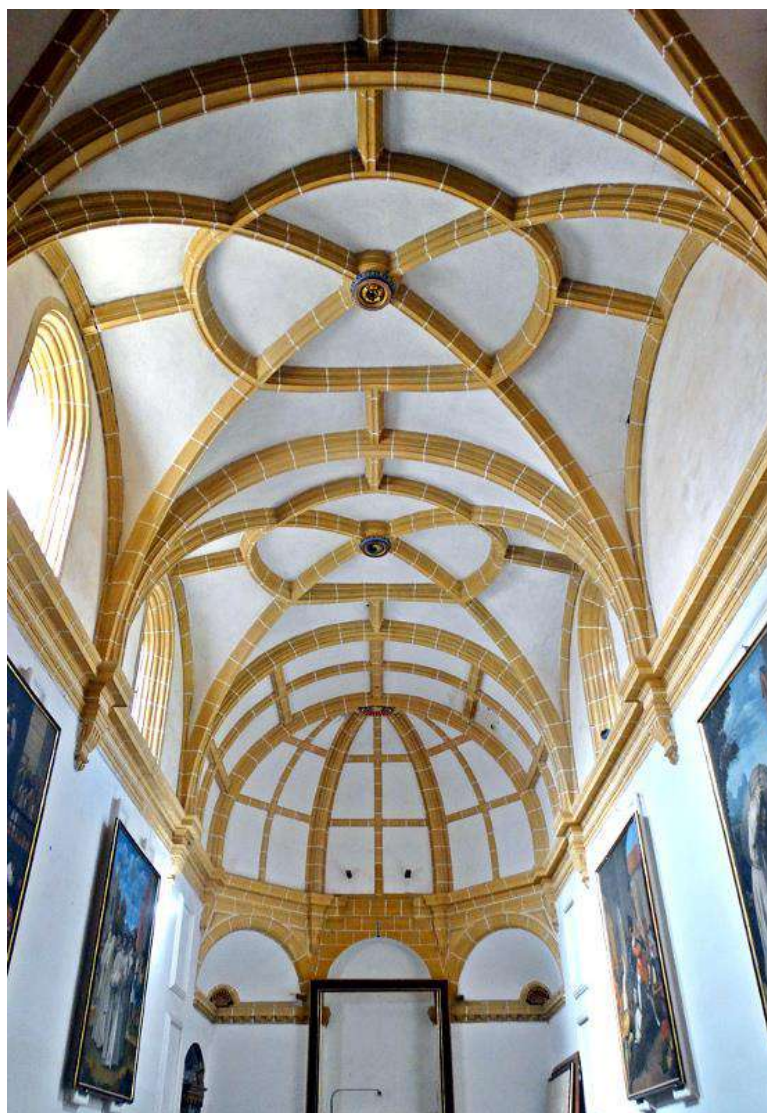


Fig. 16. Vista de la sala capítular de padres, con el cuarto de esfera renacentista en su testero; fue bendecida en 1567 y dedicada a la santa Cruz. Foto: JADG.

⁵³ AHN, libro 3611, fol. 59r.

⁵⁴ *Ibidem*, fol. 38r.



Fig. 17. Sánchez Cotán, J. (1603-1627), *La Asunción*, Cartuja de la Asunción. Localización y foto: MBAG.

Originalmente, bajo dichos tres cascos abovedados se ubicaban los ocho lienzos de gran formato que componían el retablo y que fueron realizados, una vez más, por Sánchez Cotán⁵⁵. Este altar estaba dedicado a la misma advocación titular del monasterio, por lo que era precisamente el lienzo de *La Asunción* el que presidía el retablo. (Fig. 17) Sobre éste, pendía otro lienzo con el tema de *La Crucifixión*, a cuyos lados quedaban otros dos menores con *San Juan Evangelista* y la *Virgen Dolorosa*, de modo que iconográficamente quedaba conformada la escena del Calvario. A los lados del cuadro central asuncionista figuraban el patriarca y el patrón de la orden, *San Bruno* y *San Juan Bautista* en sendos lienzos que quedaban bajo otros dos también

⁵⁵ ARChGr, leg. 4432-26, s.fol.

de menor formato con los pasajes de *La adoración de los pastores* y *La adoración de los magos*. Además, según menciona Gómez-Moreno, se estima que otros cinco lienzos de Sánchez Cotán versados sobre la historia primitiva de la orden fueron ostentados entre los muros del capítulo de padres⁵⁶ así como otros dos cuadros de gran formato en los que se representaba *La Inmaculada Concepción* y *La Resurrección*.

3.2.e. Las capillas conventuales del claustro



Fig. 18. Sánchez Cotán, J. (1603-1627), *Imposición de la casulla a san Ildefonso*. Localización y foto: MBAG.

⁵⁶ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 351-352.

Finalmente, cabe mencionar el sucinto espacio de las cuatro capillas conventuales, destinadas al ejercicio de la misa en soledad, que se suceden en el claustro entre la puerta del zaguán y la de la iglesia. No revisten un excesivo interés en lo arquitectónico, al quedar actualmente descontextualizadas por completo y al suponer unos espacios de reducidísimas dimensiones, cubiertos por sencillas bóvedas de gallones que en su día estuvieron policromadas fingiendo el firmamento estrellado. Por su parte, el espacio de los altares quedaba copado en su totalidad por la presencia de cuatro lienzos de remate semicircular, obra todos ellos de Sánchez Cotán, quien se encargó de decorar estas capillas en relación con sus respectivas dedicaciones, a saber: san José, la Sagrada Familia, el arcángel san Miguel y san Ildefonso de Toledo⁵⁷. Los retablos y decoración al fresco que enmarcaban dichas pinturas no se compusieron hasta 1771⁵⁸. (Fig. 18)

A ellas hay que sumar la capilla del padre procurador, esto es la de la portería, situada en el compás junto a la portada de acceso, dedicada a la Virgen del Rosario y presidida por un pequeño retablo que albergó la talla homónima realizada por José Risueño a comienzos del siglo XVIII⁵⁹, acompañada por dos lienzos de *San Miguel* y *San Bruno*. (Fig. 19) Además, se tiene constancia de que Bocanegra pintó para este lugar una *Adoración de los Magos*⁶⁰. Este espacio destinado al culto seglar se constituyó a partir de la capellanía fundada a este efecto por el mayordomo del monasterio Rodrigo de Rivera, en 1562⁶¹, tras lo cual fue enriqueciéndose progresivamente gracias a la constitución en él de una hermandad rosariana en torno a esa fecha. Su ubicación quedaba fuera de la clausura, en el interior del compás, pegada a la portada de acceso al mismo.

Es preciso aclarar que los altares de todas las dependencias conventuales, junto con otros que se levantarían en los espacios de la iglesia y otras partes del monasterio, estaban asignados cada uno a uno o dos monjes diferentes que habían de decir en ellos la misa en soledad diariamente. Por ello, en todas estas salas, junto a los altares aparecen unas tacas para reservar los objetos litúrgicos que no deben confundirse con hornacinas, aunque en la actualidad posean este uso. En total, la Cartuja disponía de 19 altares para la misa en soledad.

⁵⁷ ARChGr, leg. 4432-26, s.fol.

⁵⁸ AHN, libro 3619, fol. 131v.

⁵⁹ Domingo Sánchez-Mesa Martín. *José Risueño, escultor y pintor granadino: 1665-1732*. (Granada: Universidad, 1972): 160-1. No debe olvidarse que, aunque su universal popularización se deba a los dominicos, la devoción del Santo Rosario es una creación genuinamente cartujana y un símbolo de la orden. Los estudiosos han localizado sus fórmulas más primitivas en la Cartuja de Meyriat en el siglo XIII, aunque parece ser que la estructura consolidada de la meditación de un misterio o cláusula evangélica seguido de una serie de oraciones y jaculatorias, a modo de salterio para los legos iletrados, se le debe al padre Domingo de la Cartuja de Tréveris durante la centuria siguiente; véase, Javier Ibáñez y Fernando Mendoza. "El culto a la Santísima Virgen en la Cartuja. El Santo Rosario", *Scripta de María*, n° 1 (1978): 249.

⁶⁰ ARChGr, leg. 4432-26, s.fol.

⁶¹ AHN, libro 3611, fols. 56v-57r.



Fig. 19. Risueño Alconchel, J. (1710-1712), *Virgen del Rosario* [detalle], Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Ubicación	Tema	Nº	Autor
PINTURA			
Claustrillo	<i>Ciclo de la historia de la Orden de la Cartuja</i>	13	Cotán y Carducho
	<i>Ciclo de la historia de la Orden de la Cartuja</i>	6	Sánchez Cotán
	<i>Ciclo de los mártires de Inglaterra</i>	9	Sánchez Cotán
	<i>San Antelmo</i>	1	Desconocido
	<i>Ciclo de parejas de santos y mártires cartujos</i>	4	Sánchez Cotán
	<i>San Pablo Ermitaño</i>	1	Desconocido
	<i>La Asunción</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>Santa Faz</i>	1	Sánchez Cotán
Capítulo de legos	<i>La Anunciación</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Natividad</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Crucifixión</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Asunción</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Virgen con el Niño</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La multiplicación de los panes y los peces</i>	1	Desconocido
	<i>Cabeza de san Juan Bautista</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San Nicolás</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San Jerónimo</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>Una santa no reconocida en los inventarios</i>	1	Desconocido
Refectorio	<i>La Santa Cena</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Santa Cruz (al fresco)</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Inmaculada Concepción</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Asunción</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>Aparición de la V. del Rosario a los cartujos</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San José</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>Apostolado</i>	12	Sánchez Cotán
Sala de profundis	<i>San Pedro y San Pablo</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Visitación</i>	1	Bocanegra
	<i>La lucha de Jacob con el ángel</i>	1	Desconocido
	<i>Lienzo muy deteriorado sin identificar</i>	1	Desconocido

Capítulo de padres	<i>La Resurrección</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Inmaculada Concepción</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Anunciación</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Natividad</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La adoración de los Pastores</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La adoración de los Magos</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Purificación</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Crucifixión</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>Virgen Dolorosa</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San Juan Evangelista</i>	1	Sánchez Cotán
Capítulo de padres	<i>La Asunción</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Coronación de la Virgen</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San Bruno</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San Juan Bautista</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>El Hijo Pródigo</i>	1	Desconocido
	<i>Judith y Holofernes (Esther y Asuero en otros)</i>	1	Bocanegra
	<i>San Pedro</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San Cayetano</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San Esteban</i>	1	Sánchez Cotán
	Capilla S. José	<i>San José con el Niño</i>	1
Cap. Sda. Familia	<i>La Sagrada Familia</i>	1	Sánchez Cotán
Cap. S. Ildefonso	<i>Imposición de la Casulla a San Ildefonso</i>	1	Sánchez Cotán
Capilla S. Miguel	<i>San Miguel arcángel</i>	1	Sánchez Cotán

Capilla de la portería	<i>San Bruno</i>	1	Desconocido
	<i>San Miguel</i>	1	Desconocido
	<i>La adoración de los Magos</i>	1	Bocanegra

ESCULTURA

Capilla portería	<i>Virgen del Rosario</i>	1	José Risueño
Claustrillo	<i>Ecce Homo</i> (busto de tres cuartos)	1	Hermanos García
	<i>Dolorosa</i> (busto de tres cuartos)	1	Desconocido

3.3. *La iglesia*

A pesar de la nada menuda relación de obras de arte que se repartían entre los dos claustros monásticos, la impresión que transmitían sus paramentos no es otra que la de austeridad. Salvo en los dos capítulos y las capillas conventuales, no se puede encontrar mayor presencia de retablos y éstos son en su mayoría pictóricos y distantes de la exuberancia arquitectónica de la retablística barroca. Aunque las paredes se revisten con zócalos de azulejos policromos, no hay ningún otro tipo de ornamentación sobre las mismas. A fin de cuentas, son los espacios reservados para el rigor y la mortificación, por lo que sólo en aquellos puntos en los que se pretende hacer visible la mediación de la divinidad y sus santos, es donde el arte se torna más profuso. Y si ello ocurre en estos espacios puntuales, de acuerdo con las premisas barroquizantes, ¿qué altas cotas no habrá de alcanzar la decoración artística en aquel lugar donde la fe monástica encuentra a su Dios hecho real, es decir, en la iglesia conventual?

3.3.a. *La nave*

El templo en sí no presenta ninguna gran complejidad arquitectónica, puesto que se desarrolla en base al modelo de planta de salón, donde son otros elementos añadidos los que modulan la separación de espacios. Sus cimientos y trazas primitivas se dieron entre los años 1533 y 1545, coincidiendo con el inicio de las obras del claustro⁶². De su autoría apenas nada se conoce, aunque por aquellas fechas aún trabajaba en la casa de Granada el lego Alonso de Ledesma, quien es el responsable del grueso del resto de dependencias monásticas, incluyendo la Cartuja Vieja, como ya se ha analizado.

Sin embargo, el diseño del nuevo templo se distancia demasiado de la parca fábrica que venía caracterizando a las actuaciones de Ledesma y, por el contrario, imita, es más, reproduce, el diseño que dos años antes había ofrecido uno de los más eminentes arquitectos del Renacimiento español, para los templos mayores de las villas de Chinchón —curiosamente también dedicado bajo la advocación de la Asunción— y de Baza⁶³. Se trata de Alonso de Covarrubias, quien en el primer tercio del siglo XVI manifiesta firmes inquietudes que le conducen a renunciar ocasionalmente a su formación goticista, para realizar algunas decididas incursiones en el rigor, limpieza y rectitud de los paramentos que empezaba a manifestar también su maestro Enrique Egas.

Así, la iglesia cartujana de la Asunción no conduce a engaños; exteriormente muestra lo que es su planta y alzado al interior: un perfecto paralelepípedo. Sus muros son crudos y generan una impronta casi de fortificación, únicamente circundados por altos y gruesos contrafuertes, que nacen desde el perímetro de un tejado de escasa elevación, lo que no hace sino potenciar el aspecto geométrico cuadrangular. Es exactamente el mismo esquema de la Iglesia de la Asunción de Chinchón y de la Abadía de Baza. En estos templos, como firma particular del autor,

⁶² AHN, libro 3611, fol. 32r.

⁶³ Luis Magaña Visbal. "Alonso de Covarrubias y la Iglesia Mayor de Baza", *Archivo Español de Arte*, nº 105 (1954): 35-46.

se presenta la unión de dos contrafuertes en el desdoble de los ángulos, como también sucede en el cimborrio del salmantino Colegio Fonseca. Son templos que se disponen en su alzado sobre la solidez de un podio que favorece la erección de monumentales escalinatas antecediendo el rigor de las fachadas. (Fig. 20)

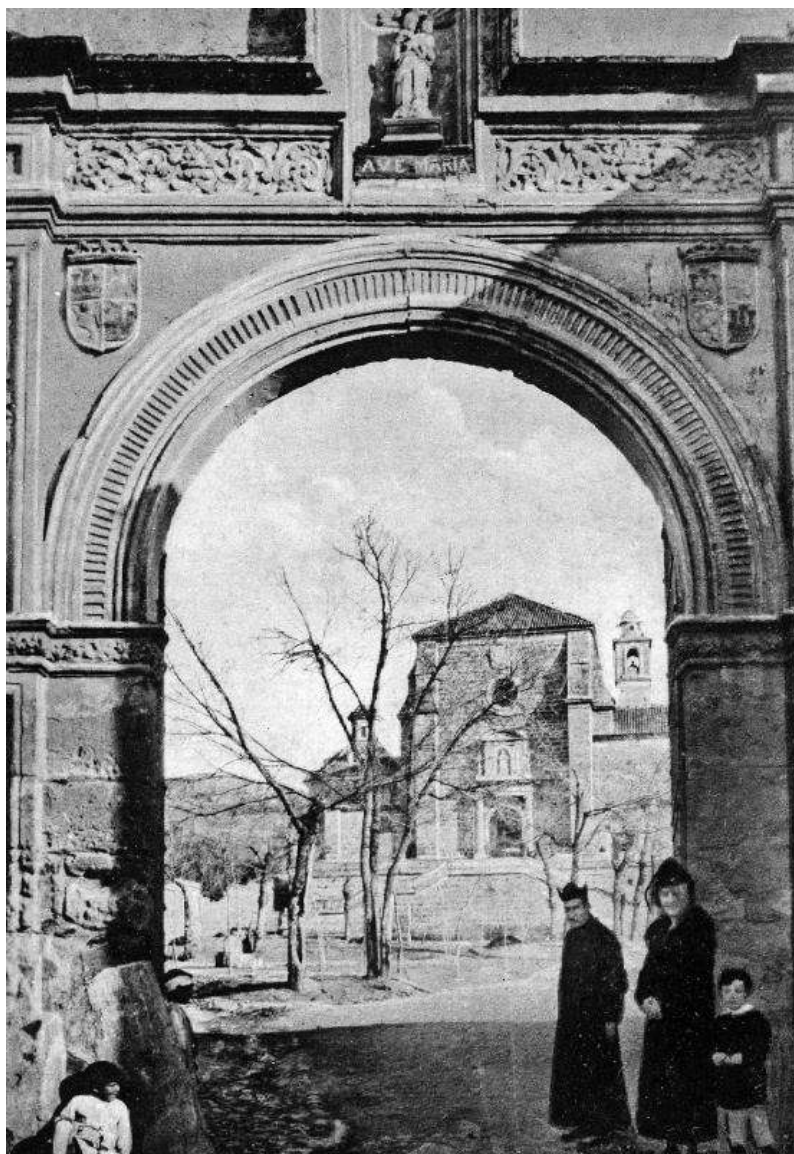


Fig. 20. Vista de la iglesia de la Cartuja desde el exterior del compás anterior a 1943. Fuente: Archivo de la Facultad de Teología.

Por tanto, no resulta descabellado lanzar una atribución sobre la autoría de la iglesia de la Cartuja de Granada, la cual, a falta de documentación más precisa, recaería en el círculo de Alonso de Covarrubias. Y si hay que buscar un nexo que vincule la fundación granadina con Covarrubias y su taller, no cabe la menor duda de que éste hay que localizarlo en la buena posición y movimientos del prior de la Cartuja de El Paular en aquellos años, Luis de Villafranca, en plena comunión de actuación con el presidente-procurador de Granada, Andrés de Aguilar, quien a su

marcha en 1545 dejaba la iglesia con su perímetro levantado⁶⁴. Además, conviene estimar que, por aquellos años la presencia de Covarrubias se hizo cercana a Granada, puesto que en 1531 es cuando recibe el encargo de dar la nueva traza para la Abadía de Baza, al tiempo que trabajaba para el cardenal Tavera en Toledo, de cuya catedral fue nombrado Maestro Mayor en 1534⁶⁵.

Como detalle anecdótico, aunque no fundamentado, es preciso añadir que existe un testimonio que alega conocer que el proyecto original contemplaba cuatro delgadas torres campanario, una por cada ángulo de la iglesia. De éstas sólo se habría levantado la que cae al interior del claustro y que en su austera fábrica se remata por una cruz sobre medio orbe, que no es sino el blasón de la orden. Sin embargo, este criterio no termina de encajar demasiado bien dentro de las premisas constructivas mencionadas, por lo que, o bien debió de tratarse de una propuesta posterior, o bien no es más que una confusión con la naumaquia de época nazari, denominada como Albercón del Moro, la cual había quedado encerrada dentro del cercado del monasterio para su uso como nevero y alberca, y que en sus cuatro ángulos disponía originalmente de cuatro esbeltas torrecillas⁶⁶.

De acuerdo con los datos que maneja Gómez-Moreno, sería Cristóbal de Vilchez quien se habría hecho cargo de la supervisión de las obras del templo en ausencia de Covarrubias y, muy probablemente, asumió la dirección de las mismas desde la muerte de éste en 1570, con asistencia hasta su propio deceso que tuvo lugar en 1621⁶⁷. Especialmente significativos debieron ser los avances en la fábrica entre los años 1595 y 1624, año este último en que parece que, en lo esencial, se encontraba culminada y es muy posible que se deba fijar la consagración del templo en torno a esta última fecha⁶⁸.

Dado que la Cartuja no necesitaba con premura de una iglesia, puesto que ya disponía de una por estrecha que resultase, y tampoco precisaba de una especial motivación del óbolo popular por gozar de un notable desahogo económico⁶⁹, desde estas páginas se rechaza la idea de una consagración progresiva o por partes, como ocurría comúnmente en otros templos⁷⁰. En primer lugar, porque dentro de la iglesia inicialmente no estaban proyectadas más capillas que la capilla mayor y, en segundo término, porque no tendría demasiado sentido una consagración prematura de un recinto destinado exclusivamente al rezo coral del oficio canónico y la misa sin que éste dispusiese del espacio de los coros. Lo que sí parece claro es que para 1662, quizá tras algunos años de paralización por el receso económico causado por una sucesión

⁶⁴ AHN, libro 3611, fol. 32r.

⁶⁵ J. M. Gómez Gómez. "Toledo y sus creadores: Alonso de Covarrubias", *Tendencias Toledo*, nº 4 (2013): 29-33.

⁶⁶ A. Chica Benavides. Papel XL (Parroquia de San Ildefonso), *Gazetilla curiosa, o semanero granadino, noticioso, y útil para el bien común*, enero 7 (1765).

⁶⁷ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 345.

⁶⁸ Emilio Orozco Díaz. *La Cartuja de Granada*, 19-35.

⁶⁹ Sobre las rentas y predios, véase, José Rodríguez Molina. "La Cartuja de Granada. Patrimonio y frontera", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, nº 17 (2005): 239-272.

⁷⁰ Esta idea de que la capilla mayor del nuevo templo comenzó a usarse para el culto sacro antes de haber finalizado el resto del templo, contrariamente a lo que los testimonios de la evolución de las obras dan a entender, fue lanzada como posibilidad en Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 36.

de malas cosechas, se comienzan a acometer los trabajos de decoración de la iglesia⁷¹, que al año siguiente se estaban concluyendo⁷².

Esta premura debe agradecerse a que el grueso de la decoración responde a la repetición insistente de unos mismos vaciados de hojarasca, frutales, zoomorfos, placas recortadas, volutas y flameros realizados en yeso cubierto de estuco blanco para la nave y estuco policromo para la capilla mayor, bajo el diseño ofrecido seguramente por algún lego⁷³. Esta ornamentación se concentra fundamentalmente en las enmarcaciones de ventanas, hornacinas y cuadros, así como para subrayar la modulación de ciertos elementos arquitectónicos, como los gallones de las bóvedas, las molduras, los frisos, las ménsulas y las enjutas de los arcos. (Fig. 21)



Fig. 21. Vista de la nave de la iglesia desde la cabecera. Foto: JADG.

⁷¹ Manuel Gómez-Moreno. *Op. cit.*, 346.

⁷² José de Vallés. *Primer Instituto de la Sagrada Religión de la Cartuxa*. (Madrid: Imprenta de Pablo de Val, 1663): 248.

⁷³ Emilio Orozco Díaz. *Op. cit.*, 36.

Todo ello se acentúa más si cabe en el espacio de la capilla mayor, donde los elementos decorativos se tornan policromos y desbordantes, como hijos del concepto del *horror vacui* barroco. Así también, las esculturas que pueblan los nichos del nivel intermedio de la decoración de los muros son fruto de la práctica del vaciado en yeso, lo que no apunta hacia otra cosa que al abaratamiento de costos que se impuso en esta segunda etapa constructiva de la iglesia en la segunda mitad del siglo XVII. Y es que no será hasta la siguiente centuria cuando se realicen los encargos artísticos de mayor entidad.

De otro lado, la nave de la iglesia está dividida en tres espacios por elementos secundarios y agregados a la arquitectura, que se encargan de acometer esta modulación espacial. El primer tramo, de gran estrechez, se localiza a los pies del templo. Originalmente, en este espacio se ubicaba un cancel de madera hoy desaparecido, el cual posibilitaba mantener a ciertas horas del día abierta la puerta principal del templo para, fuera del uso del mismo por los monjes, permitir el acceso a los seglares. Pero éstos no podían discurrir libremente por la nave, sino que a lo más que alcanzaban era a permanecer en este sucinto espacio, separado del resto del templo por una elevada reja que originariamente estaba pintada en azul con apliques en plata,⁷⁴ tonalidades muy ligadas a la dedicación mariana del espacio.

Además, este pequeño recinto está comunicado directamente con el zaguán de acceso al claustillo, puesto que una vez cerrada la puerta principal del templo sólo hay un caso excepcional en que se permite la asistencia de seglares a algún oficio litúrgico y éste no es otro que la misa de cuerpo presente por algún monje difunto, a la que se consentía la asistencia de los familiares varones, puesto que las mujeres tenían prohibida toda entrada en el recinto. Seguidamente, tras la reja y hasta las gradas del presbiterio, se extiende el coro de los monjes separado en dos grandes espacios. El primero de ellos es el correspondiente al coro de legos y novicios, a su vez comunicado directamente hacia el sur con el zaguán del claustillo para el acceso de los legos y, según las previsiones frustradas, por otra puerta hacia el norte que habría de comunicar con el claustro del noviciado. Una cornisa-guardapolvo cubre la sillería por todo el perímetro de la nave, la cual está decorada por una cadenciosa sucesión en la que se intercalan retardatarios flameros y antefijas de hojarasca sobre un falso techo de casetones escalonados. (Fig. 22)

Por su parte, la sillería es austera y sólida, realizada en madera de nogal con 26 asientos sobre una tarima, antecedido por un pupitre corrido para la colocación de los libros corales. La separación con respecto al coro de los padres tiene lugar mediante un doble retablo, mal denominado en otros estudios como *iconostasis*, en cuyo centro se practica el vano de acceso al coro de los padres. Este doble retablo es simétrico, aunque realizado en distintas fases. Desde sus orígenes, ambos retablos laterales están dedicados a san Juan Bautista y a santa María Virgen en dos pasajes evangélicos de sus vidas, presentando una potente enmarcación sobredorada con estípites a los lados y un frontón partido de gran desarrollo, que alberga los lienzos del *Bautismo de Cristo* y el *Descanso en la huida a Egipto*, obra de Sánchez Cotán. Ambos están destinados a este espacio como alegorías del camino de preparación a la

⁷⁴ Hortensia Déniz Yuste. Op. cit. 25.

plenitud de la vida religiosa, que es la que se congrega al otro lado de este elemento de separación.



Fig. 22. Vista de la nave de la iglesia desde el coro de legos.
Foto: JADG.

Dichas estructuras no fueron compuestas hasta el año 1754, con un costo de 13.450 reales⁷⁵, mientras que los frontales de piedra roja de Lanjarón no se instalaron hasta 1799, pagando por su colocación 1.000 reales⁷⁶. En sus extremos laterales presenta, además, dos pilas para la purificación y dos craticulas en madera de pino para la comunión. Por último, ambos retablos quedan unidos por la interesante estructura de la puerta central. Posiblemente sea un elemento reaprovechado, pues presenta una ornamentación clásica y equilibrada propia del siglo XVI, con un friso

⁷⁵ AHN, libro 3619, fol. 121r.

⁷⁶ *Ibidem*, fol. 144v.

a base de roleos vegetales, al que se sobrepone una hornacina de medio punto que alberga la pequeña terracota de *Jesús Nazareno* del taller de Alonso de Mena, custodiada por dos grandes volutas de reminiscencia italianizante y rematada por un frontón triangular culminante en un podio sobre el que se ostenta un *Crucificado* de la misma autoría⁷⁷. Con posterioridad y en las mismas fechas de la ornamentación del templo, fueron dispuestas sobre las volutas dos efigies de estuco de *Santa María Magdalena* y *San Juan Evangelista*.

Así también, en todo este cuerpo inferior correspondiente a la sillería, la decoración se hace nuevamente retardataria en el ornato que cubre el paramento sobre los asientos, como ocurría en la enmarcación de la puerta y en la cornisa-guardapolvo. Aquella se realiza en base a una rítmica sucesión de placas con adorno de grutescos y candelieri, separadas por pilastrillas estriadas. Ello no hace pensar sino en que una parte del ornato de la sillería pueda proceder de la que se albergó originalmente en la primitiva iglesia, lo que justificaría la predominancia del estilo plateresco, ampliándose el resto en base a los moldes sacados de aquella, de manera que queda en amplio contraste con la decoración plenamente dieciochesca del cuerpo superior de hornacinas y ventanas.

Por supuesto, estos motivos se repiten del mismo modo en el discurrir de los 46 asientos del coro de padres, del que se echa en falta actualmente la presencia central del facistol desde el que se proclamaban las lecturas bíblicas en los oficios, el cual estaba coronado por una pequeña talla de la *Inmaculada Concepción*⁷⁸. Este último tramo coral está abierto a una profunda capilla mayor, ya que los padres participan activamente en la celebración eucarística, disponiéndose todos ellos alrededor del altar para la comunión y realizando una concelebración comunitaria de la misa los domingos y días de precepto⁷⁹. (Fig. 23)

Iconográficamente, los elementos que se disponen a lo largo de todo el perímetro de la nave pretenden manifestar una lectura que compendie la idea de que toda la historia de la Creación ha estado orientada a preparar la manifestación temporal y el sacrificio de Dios hecho hombre. Este discurso se va a abordar desde una doble lectura: por una parte, a lo largo de las hornacinas se disponen 14 esculturas de yeso que representan a los patriarcas y profetas mayores del Antiguo Testamento, junto con las heroínas Judith y Esther⁸⁰, sin policromar, como algo obsoleto, ya que son custodios de una vieja ley, cuya evolución culminará en la realización de una nueva alianza entre Dios y la humanidad.

⁷⁷ Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 36.

⁷⁸ Diputación Provincial de Granada, Comisión Principal de Arbitrios de Amortización. Monasterio de la Cartuja, *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, julio 15, 1837.

⁷⁹ P. Rosendo Roig. Op. cit. 127-129.

⁸⁰ ARChGr, sección Real Acuerdo, leg. 4432-26: *Lista de componentes de la Cartuja*, 1820, s.fol. Estos patriarcas, profetas mayores y heroínas veterotestamentarios serían, comenzando desde los pies del templo, los que se expresan a continuación. Lado del Evangelio, 1. Judith, 2. Isaías, 3. Daniel, 4. Jeremías, 5. Elías, 6. David y 7. Moisés. Lado de la Epístola, 1. Esther, 2. Baruc, 3. Ezequiel, 4. Isaac, 5. Enoch, 6. Salomón y 7. Samuel. Aunque, para facilitar su seguimiento, aquí se haya dispuesto el orden de estos personajes de este modo, su verdadera lectura iconográfica debe acometerse mediante las parejas enfrentadas.



Fig. 23. Detalle de la capilla mayor con el templete-relicario de Hurtado Izquierdo y la talla de la *Asunción* de José de Mora, ambos trabajos de hacia 1710. Foto: JADG.

Este nuevo pacto florece en el espacio de la capilla mayor, donde el arca que custodiará esta nueva alianza será la capilla del Sagrario. Por ello, las cuatro últimas hornacinas, que no son sino las que caen justo en el interior de la capilla mayor, no aluden al Antiguo Testamento, sino a cuatro testigos de la nueva alianza en base a la cual se fundó la Orden de la Cartuja. Éstos no son otros que *San Juan Bautista* como precursor de Cristo y patrón de la orden, *San Bruno* como patriarca de la misma, y *San Hugo de Grenoble* y *San Hugo de Lincoln* como sus dos grandes promotores. Además, para los dos pequeños nichos que se anteponen a las portadas de las capillas laterales del sagrario, se destinan las dos efigies de otros dos grandes santos de la orden, como son *San Antelmo* y *San Esteban de Die*. Compendiando la tradición de la

Cartuja en la Iglesia, sobre los nichos de patrón y patriarca de la orden, figuran los bustos de *San Pedro* y *San Pablo*.

Por otra parte, existe una línea discursiva paralela, que conduce a identificar ese sagrario que alberga la nueva alianza con la figura mediadora de la Virgen María. Así pues, con los nichos de los personajes veterotestamentarios se alternan sendos lienzos, realizados por Pedro Atanasio Bocanegra hacia 1676⁸¹, que recorren todos los pasajes de la vida de la Virgen como última heroína de la historia de la salvación, desde su *Inmaculada Concepción* que se ubica sobre la puerta de acceso al templo entre las dos heroínas bíblicas en bulto, hasta el *Sepulcro de la Virgen* y su *Asunción* que coronan la capilla mayor en el extremo opuesto. (Fig. 24)



Fig. 24. Detalle de la coronación del testero de la capilla mayor, con los dos lienzos de Bocanegra (h. 1676) que conforman el pasaje de *La Asunción*. Foto: JADG.

⁸¹ Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 40.

Completan este ciclo a lo largo de la nave las pinturas de Bocanegra de la *Natividad de la Virgen*, la *Presentación de la Virgen en el templo*, los *Desposorios*, la *Encarnación*, la *Visitación*, la *Natividad de Cristo*, la *Adoración de los magos* y la *Purificación*. Todo ello se cierra con la presencia en el presbiterio de otros cuatro lienzos de Sánchez Cotán sobre la *Pasión de Cristo*, iniciando el discurso que prepara al sacrificio del cuerpo de Cristo, a través de los pasajes de la *Oración en el Huerto*, los *Azotes*, la *Coronación de espinas* y la *Calle de la amargura*. De este modo, la consumación del misterio de la redención a través de la muerte y resurrección de Cristo quedan simbólicamente plasmados en la presencia eucarística que centra todo el conjunto.

Por si fuera poco, preside el espacio de la capilla mayor, bajo la presencia de una bóveda elíptica, el dinámico y poblado templete, realizado en madera sobredorada con la adición de numerosos tondos destinados a contener reliquias, por el arquitecto y escenógrafo tardobarroco Francisco Hurtado Izquierdo en el año 1710⁸². Este elemento, que se dispone sobre un ara más simplificada realizada en mármol rojo y negro, estuvo inicialmente pensado para ser el que centrara el espacio de la capilla sacramental⁸³ que se adhiere al testero de la capilla mayor. Su estructura se corona por un interesante dosel con estribos de hojas de acanto poblados por las voluptuosas efigies de angelitos intérpretes de instrumentos musicales, que circundan una gran corona, igualmente sobredorada, con la que se alude al misterio final de la coronación de María tras su elevación a los Cielos, completando así el ciclo mariano antedicho. Por supuesto, preside el conjunto del templete una talla de la *Asunción* realizada por José de Mora en torno a las mismas fechas. Bajo ella, actualmente se presenta una cavidad que deja entrever el sagrario de la capilla posterior, lo que ha hecho que algunos intérpretes hayan extraído una particular lectura por la cual se quiere mostrar a María como el camino por el cual se llega a Jesús sacramentado⁸⁴.

Es innegable que, a nivel iconográfico, la presencia de una representación mariana sobre el elemento eucarístico no pretende sino reforzar el concepto por el que la figura de María es entendida como primer y real sagrario que contiene a Jesucristo hecho hombre. Pero, lo cierto es que esta cavidad originalmente estaba destinada a albergar un arca eucarística de cristales y plata. Sin embargo, al trasladar este templete primitivo de la capilla del Sagrario a la capilla mayor, se decidió añadir a este hueco que quedaba por la ausencia del arca, un cascarón de madera sobredorada a modo de manifestador. Este elemento estaba destinado a la exposición de la custodia en la solemnidad del Corpus Christi, a la ostensión de reliquias en ciertas festividades y, en ausencia de ello, a albergar la celebrada efigie de *San Bruno*, de tamaño menor que el natural, realizada por José de Mora entre 1710 y 1712, la cual hoy se exhibe en la sacristía⁸⁵. (Fig. 25)

⁸² *Ibidem*, 43.

⁸³ AHN, libro 3619, fols. 40r-41v.

⁸⁴ Francisco Javier Martínez Medina. *Cultura religiosa en la granada renacentista y barroca: estudio iconológico*. (Granada: Universidad, 1989): 128 y ss.

⁸⁵ Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 91-92. Cuando la talla del pequeño *San Bruno* no estaba en el templete, que era la mayor parte del año dada la amplia colección de reliquias que poseía esta cartuja, se trasladaba al Capítulo de Padres, donde la pudo ver Palomino cuando visitó el monasterio a comienzos del siglo XVIII; véase, Antonio Palomino de Castro y Velasco. Op. cit., Vol. III: 289-290.



Fig. 25. Mora, J. (1710-1712), *San Bruno*, Cartuja de la Asunción. Foto: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Por último, completaban este espacio, en cada uno de los laterales de la capilla mayor, dos retablos también dedicados para la misa solitaria de los padres, estando el del lado del Evangelio dedicado a la *Virgen del Rosario* y presidido por el conocido lienzo homónimo de Bocanegra, al que se sobrepone otro de un *Ecce Homo* bastante anterior, atribuido al círculo del Divino Morales⁸⁶. Eso sí, pese a la presencia anterior

⁸⁶ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 347.

de estos lienzos, el retablo en madera sobredorada con incrustación de jaspes no se levantaría hasta la franja temporal que va desde julio de 1730 al mismo mes de 1736, por precio de 4.000 reales⁸⁷. Mientras tanto, en el lado de la Epístola, otro altar quedaba presidido por la efigie en barro cocido de un crucificado mediano, puesto bajo la advocación de *Cristo de la Expiración*, realizado por los Hermanos García en el segundo cuarto del siglo XVII⁸⁸. Éste sería el único crucificado que se les puede asignar en su producción junto con el de la sacristía de la Catedral granadina, pero al que lamentablemente se le perdió la pista tras haber sido comprado y vuelto a vender por el historiador Jesús Bermúdez Pareja en el pasado siglo XX⁸⁹. (Fig. 26)



Fig. 26. Altar de la Virgen del Rosario presidido por el lienzo homónimo de Bocanegra (h. 1676; retablo y altar son de 1730). Foto: JADG.

⁸⁷ AHN, libro 3619, fol. 80v.

⁸⁸ Nicolás de la Cruz y Bahamonde. *Viage de España, Francia, è Italia*. (Cádiz: Imprenta de Manuel Bosch, vol. XII, 1813): 253.

⁸⁹ Agradezco al profesor Juan Jesús López-Guadalupe el conocimiento de esta última pista referente al *Cristo de la Expiración* de los Hermanos García.

3.3.b. Capilla del Sagrario

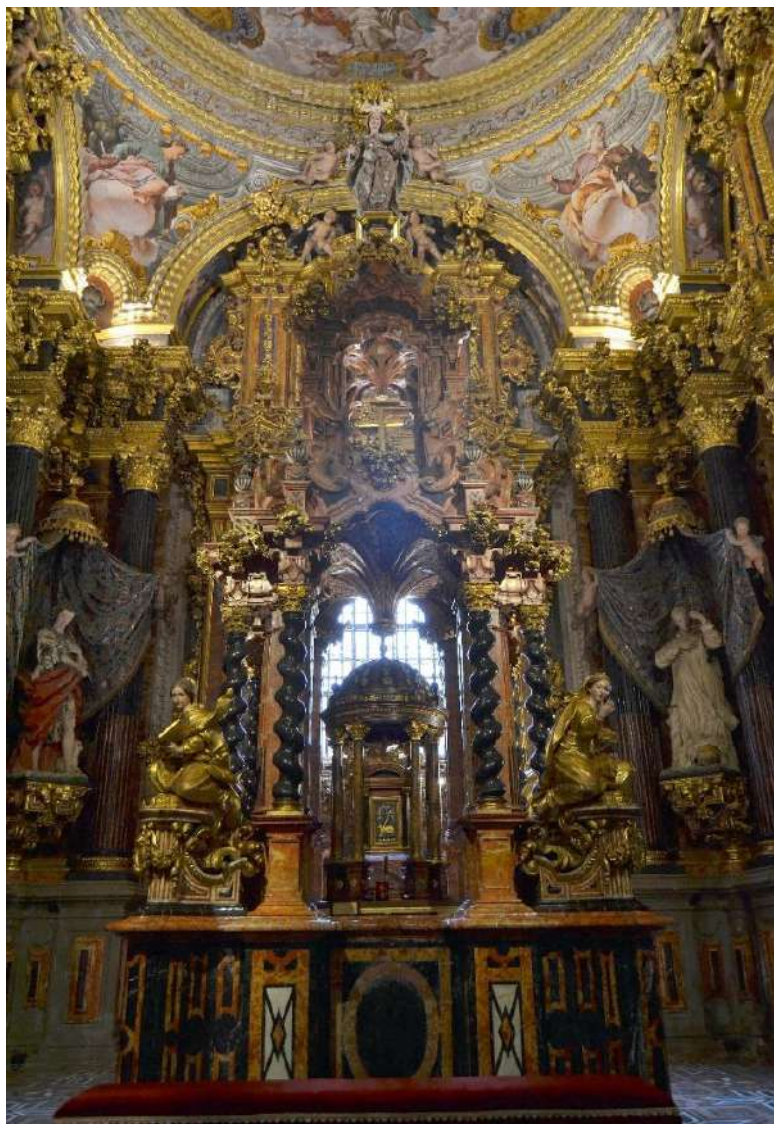


Fig. 27A. Hurtado Izquierdo F. (arquitectura); Palomino, A. y Risueño, J. (pintura e iconografía); Mora, J., Risueño, J. y Duque Cornejo, P. (escultura), (1702-1725) *capilla del Sagrario*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

No será hasta finales del siglo XVII, con Francisco de Bustamante en el priorato granadino, cuando se conciba el grandilocuente proyecto por el que se añadía al testero de la iglesia una nueva capilla, cerrada en su gran arco por un significativo acristalamiento, que hiciese las veces de camarín del sacramento de la Eucarística. Se trata de un pequeño espacio cuadrado que se levantó entre los años 1702 y 1705⁹⁰, pero que para 1709 hubo de ser demolido y vuelto a levantar ahora bajo las directrices de Hurtado Izquierdo, con un alzado algo menor, dado que aquel primer proyecto había presentado algunos problemas estructurales⁹¹. Para el proyecto

⁹⁰ AHN, libro 3619, fol. 12v.

⁹¹ *Ibidem*, fols. 28r-29v.

de Hurtado fue el maestro de albañilería Sebastián Ximénez⁹² y el maestro de obras Leonardo de Vargas, quien cobró por estos trabajos 4.886 reales⁹³. La inventiva de Hurtado en esta empresa tendría tanto calado, que a los pocos años le sería encargado un proyecto similar para la iglesia de la Cartuja de El Paular⁹⁴. (Figs. 27A-B)



Fig. 27B. Palomino, A. y Risueño J. (1712-1713) *Cúpula de la capilla del Sagrario* [detalle], Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

A causa de las malas cosechas, para poder afrontar la obra de la capilla del Sagrario la comunidad tuvo que buscar prestada la elevada suma de 70.000 reales⁹⁵. Con todo, los trabajos avanzaron desde entonces con bastante rapidez, dado que para 1710 ya estaba terminado el templete primitivo, como se dijo, que finalmente se decidió destinar a la capilla mayor antes de 1720⁹⁶ y disponer en su lugar un nuevo y más majestuoso tabernáculo realizado íntegramente en mármoles policromos. Se trata de una arquitectura de absoluto barroquismo, pensada para albergar el sacramento Eucarístico circundado por la recreación alegórica de un plano celestial, en el que, en torno a la presencia del *Sancta Sanctorum*, se hacen palpables las virtudes de la fe y de la vida monástica, al tiempo que la alternancia de los colores rojo, negro y blanco del mármol adquieren su propio lenguaje que alude a los tres estados del alma tras la muerte⁹⁷.

⁹² *Ibid.*, fol. 3r.

⁹³ *Ibid.*, fol. 48v.

⁹⁴ Antonio Palomino de Castro y Velasco. Op. cit., vol. III: 289-90.

⁹⁵ AHN, libro 3619, fol. 32r.

⁹⁶ AHN, libro 3619, fols. 40r-41v.

⁹⁷ René Taylor. "Francisco Hurtado and his School", *The Art Bulletin*, n° 32 (1950): 25-61. Et, H. Stierlin. "Sommet du baroque d'Espagne. La Chartreuse de Grenade", *L'Oeil*, n° 467 (1994): 24-31.

Así también, para estas fechas José de Mora había realizado ya las esculturas de *San José* y *San Bruno* destinadas a los ángulos traseros de la capilla y, a partir de 1712, Antonio Palomino se encontraba empleado en la realización del ciclo pictórico con que cubrir los muros. Es más, como precisa el padre Ceballos, Palomino será el gran artífice de todo el programa iconográfico de este espacio, para lo cual se apoyó en su profundo conocimiento de la *Iconología* de Cesare Ripa⁹⁸. Para ello contará con la colaboración de José Risueño⁹⁹, siguiendo una línea discursiva por la cual, al fresco y sobre lienzo, se plasman las prefiguraciones eucarísticas y de la alianza del Antiguo Testamento¹⁰⁰.

Dicho esquema culmina en su lectura ascensional con la majestuosa pintura de la cúpula, en la que se representa el *Triunfo de la Eucaristía*, sobre un orbe sostenido por san Bruno, con la compañía de los santos ligados a la orden y de los principales santos de la Iglesia triunfante, lo cual discurre en presencia de la Trinidad. En palabras del mismo Palomino:

queda formado en este recinto un concepto de la Iglesia Militante, donde con el principal fundamento de la Fe, se erige el Sagrado edificio de la religión monástica; y especialmente es un panegírico mudo de la sagrada religión cartujana, fundándose con singularidad en el silencio, soledad, contemplación, y doctrina; por cuyos medios se asegura el logro de la bienaventuranza eterna en la Jerusalén Triunfante, representada en la Gloria, que se expresa en todo el ámbito de la Cúpula; dirigiéndose los repetidos inciensos de esta santa comunidad a el mayor obsequio de este Soberano Señor Sacramentado¹⁰¹

⁹⁸ Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. "Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada", en Antonio Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín. (eds.) *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz* (Granada: Universidad, vol. III): 95-112.

⁹⁹ Antonio Palomino de Castro y Velasco. Op. cit., vol. III: 422. Et, Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. "El "Bel Composto" berniniano a la española", *Semata: Ciencias sociais e humanidades*, n° 10 (1998): 265-279.

¹⁰⁰ Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "Lectura iconográfica del Sagrario...", vol. III: 95-112. Estas prefiguraciones veterotestamentarias de la Eucaristía constituyen un discurso en el que el símbolo del pan y los sacrificios adquieren todo el protagonismo. De este modo, precediendo a los lienzos, la entrada a la capilla del Sagrario queda flanqueada por la representación alegórica de los *Doce patriarcas* de las doce tribus de Israel. Junto a ellos, en cada uno de los flancos, aparecen *El Rey David*, como fundador de la estirpe de Cristo (Lc. 1: 32-33), y *Melquisedec*, como primer gran sacerdote en ofrecer un sacrificio incruento de pan y vino a Yahveh (Gn. 14: 18-20). Acto seguido, el ciclo de las prefiguraciones propiamente dicho se conforma mediante cuatro lienzos pequeños en la parte superior y otros dos de mayor tamaño centrado los paramentos del Evangelio y de la Epístola. En los cuatro primeros, se encuentran los temas de *El sueño de los soldados de Gedeón*, en que vieron un pan que bajaba del cielo y destruía el campamento de los madianitas (Jue. 7: 1-18); de *Los tres ángeles en la tienda de Abraham*, que fueron agasajados con pan como primera ofrenda (Gn. 18: 1-6); de *Ahimelec entregando a David la espada de Goliat y los panes de la proposición*, en significación de la limpieza con que se debe recibir el pan sagrado (1Sam. 21:3); y de *El sacrificio de David y Gad*, aludiendo al tipo de sacrificio espiritual agradable a Dios (2Sam. 24: 10-25). Finalmente, en los dos lienzos mayores figuran, en el lado de la Epístola, *Abigail aplacando la ira de David*, con una ofrenda de paz tras la afrenta de Nabal (1Sam. 25: 18-32); y, en el lado del Evangelio, *La circuncisión del hijo de Moisés*, con que Séfora selló la alianza que libró a su esposo de la ira divina (Ex. 4: 24-26). Sobre el contexto de realización de estos últimos lienzos, véase Navarrete Prieto, B., *Dibujos de Antonio Palomino en el British Museum de Londres y la Biblioteca Nacional de España: el Sagrario de la Cartuja de Granada*, *Archivo Español de Arte*, n° 333, pp. 59-90.

¹⁰¹ Antonio Palomino de Castro y Velasco. Op. cit., vol. III: 735.

En lo que respecta al resto de trabajos para este espacio, la talla de *San José* se realizó juntamente con la de la *Asunción* del altar mayor, por precio de 3.538 reales¹⁰², mientras que la de *San Bruno* se encargó al mismo José de Mora junto con la de *San Juan Bautista*, fijando un precio de 6.000 reales por ambas. Sin embargo, la muerte sobrevino al maestro escultor en 1724, por lo que esa última escultura hubo de ser terminada por José Risueño¹⁰³. Se trataba de un ciclo de cuatro esculturas de gran formato que representasen a personajes sagrados especialmente vinculados con la orden, destinadas a presidir los cuatro ángulos de la capilla.

La presencia de san Bruno y san Juan Bautista es de sobra conocida, mientras que la de san José adquiriría un nuevo auge con la promoción de esta devoción a lo largo del siglo XVII, identificando en él los cartujos al santo callado, apartado y discreto por excelencia de los Evangelios. Faltaba por incorporarse al programa iconográfico la efigie de la estimada como primera santa penitente, santa María Magdalena, que no sería realizada hasta después de 1720 por Pedro Duque Cornejo¹⁰⁴. De Risueño parecen ser igualmente los ángeles que sostienen los doseles sobre las cuatro antedichas tallas, a la par que se le viene atribuyendo (aunque seguramente sea posterior) el ciclo completo de las once alegorías de diferentes virtudes monásticas que circundan el tabernáculo¹⁰⁵. También se ejecuta en esta fecha y en mármol blanco la pila de agua bendita de la entrada de la sacristía, que recrea el brazo de un lego que sujeta una concha marina abierta¹⁰⁶.

Junto con el proyecto del sagrario, se conciben anexas a cada uno de los lados del mismo dos pequeñas capillas para la misa en soledad, las cuales, tras superar una serie de escollos económicos, se encontraban sacadas de cimientos para el año 1709. No se terminaron hasta 1720¹⁰⁷, en que estaban compuestos sus altares y retablos-relicario, para los que se había encargado al escultor Pedro Duque Cornejo las pequeñas tallas de la *Inmaculada Concepción* y la *Magdalena Penitente*, por precio de 2.000 reales¹⁰⁸, como devociones a las que estaban dedicadas estas dos capillas. En aquel momento tan sólo estaban a falta de recibir el adorno barroco de sus bóvedas, y arquitectónicamente presentaban una solución bastante interesante, ya que estaban comunicadas con la capilla del sagrario a través de dos grandes óculos. (Fig. 28)

¹⁰² AHN, libro 3619, fol. 40v.

¹⁰³ *Ibidem*, fol. 40r.

¹⁰⁴ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 347.

¹⁰⁵ Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 91-92. Et, Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "Lectura iconográfica del Sagrario...", vol. III: 95-112. Estas alegorías de virtudes particulares ligadas a la Orden de la Cartuja serían las siguientes: el tabernáculo queda coronado por la más relevante, *La Fe*, y sosteniendo a ésta, con paños dorados aparecen en los ángulos del templete, ante las columnas salomónicas pareadas, las cuatro virtudes de *La Integridad*, *La Verdad*, *La Frugalidad* y *La Confesión*. En el perímetro de la capilla, con paños policromos y recostadas sobre las enmarcaciones de los óculos, aparecen: en el testero, *La Paz* y *La Mansedumbre*; en el muro de la Epístola, *La Compunción* y *La Caridad*; y en el muro del Evangelio, *La Obediencia* y *La Vigilancia*.

¹⁰⁶ AHN, libro 3619, fol. 39v.

¹⁰⁷ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 348.

¹⁰⁸ AHN, libro 3619, fols. 39v y 46r.



Fig. 28. Hurtado Izquierdo F. (arquitectura) y Duque Cornejo, P. (escultura), (1709-1720) *capilla de la Inmaculada*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Sin embargo, la presencia de estos dos elementos no debe confundirse, como viene haciendo la historiografía desde Gómez-Moreno¹⁰⁹, con dos ventanucos destinados a favorecer la adoración eucarística. Los ritos ordinarios de la Cartuja no contemplan este tipo de veneración fuera de la solemnidad y octava del Corpus Christi, ya que los padres realizaban la oración mental en la soledad de sus celdas y los legos podían distribuirse libremente por la iglesia para ello fuera de la liturgia de las horas. Esta idea queda aún más justificada si se tiene en cuenta que estos tondos contuvieron en su día otras dos pequeñas tallas del *Niño Jesús* y de *San Juanito*

¹⁰⁹ Así se sostiene equívocamente en: Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 348: “A los lados de esta capilla hay dos pequeñas agregadas en 1713, que servían para velar al Señor por claraboyas que las relacionan con el sagrario”.

orientadas hacia la capilla del Sagrario, realizadas por el murciano Nicolás Salzillo¹¹⁰ por precio de 1.000 reales para el año 1720¹¹¹, por lo que consecuentemente dificultaban cualquier visión del sagrario desde estas capillas laterales y viceversa.

Por tanto, la función de estos dos óculos no era otra que la de dos claraboyas con las que favorecer la tenue iluminación de que disponían las dos capillas laterales sólo con las ventanas que se abrían en los muros opuestos, mientras que desde la capilla del Sagrario podrían recibir algo más de luz gracias al gran ventanal que se practica en el testero. Sobre el destino del tercer óculo cegado de la cabecera, posiblemente guardase alguna función ligada a la iluminación artificial. Ha de tenerse en cuenta que, pese a la abundancia del mármol, este espacio queda ligado a una cierta idea de transparencia lumínica, con los principales focos de luz orientados a incidir directamente en el arca eucarística de cristales y plata que centraba originalmente el tabernáculo, generando un clima de reverberaciones y resplandores en torno al sacramento eucarístico. De ahí también que la puerta de entrada a la capilla se conforme mediante dos grandes hojas acristaladas con molduras doradas.

En total, la ejecución de estas grandes empresas supuso para la comunidad un costo de 12.000 reales por el templete y el manifestador que finalmente acabaron en la capilla mayor, a los que hay que sumar otros 600.000 en que se montaron las obras de la capilla del Sagrario que hubo que levantar por dos veces, más los 12.000 reales en que se remató la construcción de las dos pequeñas capillas de la Inmaculada y la Magdalena¹¹². Por su parte, la satisfacción de los emolumentos del arquitecto Hurtado Izquierdo, quien posiblemente también participaría en el diseño inicial de la sacristía por aquellos años, se solucionó, por un lado con la compra por parte de la comunidad de un carmen en la carrera del Darro que era propiedad del arquitecto, por el cual se comprometió a pagar un censo anual de 400 ducados, que para 1728 ya había sido redimido por el pago del 32.583 reales con 12 maravedíes¹¹³. Además, por otro lado, se acordó no pagar ninguna otra cantidad como salario a Hurtado; y éste, por haberle ayudado la comunidad a solventar ciertos problemas de rentas, decidió obsequiarla también con una pintura de la *Magdalena Penitente* que se decía ser obra de Alonso Cano¹¹⁴.

3.3.c. La sacristía

A pesar de estos nada leves gastos, para el año 1723 ya se pensaba en edificar la nueva sacristía, adherida a la cabecera de la iglesia por el lado del Evangelio, bajo diseño inicial de Hurtado, posteriormente ampliado en lo ornamental por el platero Tomás Jerónimo Pedrajas¹¹⁵. (Fig. 29) En ese año, se da testimonio de cómo la

¹¹⁰ Antonio Martínez Ripoll. "Nicolás Salzillo en el Sagrario de la Cartuja de Granada. Obra desaparecida del escultor napolitano residente en Murcia", en Miguel Ángel Zamala Rodríguez y Pilar Mogollón Cano-Cortés. (eds.) *Alma ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, (Valladolid: Universidad, 2013): 141-146.

¹¹¹ AHN, libro 3619, fol. 46r.

¹¹² *Ibidem*, fol. 44r.

¹¹³ *Ibid.*, fol. 70v.

¹¹⁴ *Ibid.*, fols. 40r-41v.

¹¹⁵ René Taylor. "La sacristía de la cartuja de Granada y sus autores", *Archivo Español de Arte*, nº 35 (1962): 135-172.

congregación llevaba ya un tiempo reuniendo una gran cantidad de cuarterones, alfarjías y tablas con las que se compondría el futuro espacio y mobiliario de la sacristía¹¹⁶, responsabilidad que recaía sobre el lego carpintero José Manuel Vázquez¹¹⁷. Así, para 1728 la fábrica de la sacristía ya estaba concluida y la estructura de las cajoneras armada, todo lo cual había supuesto un costo de 48.500 reales, a los que se añadían otros 15.145 reales de la composición de nuevos ornamentos¹¹⁸.



Fig. 29. Hurtado Izquierdo, F. y Pedrajas, T.J. (1723-1753), *Sacristía*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Entre finales del verano de 1728 y los inicios de la primavera de 1730, aprobó la comunidad una partida de 5.500 reales con los que adquirir madera de pino y de las Indias¹¹⁹, con las que el lego Vázquez habría de realizar los exquisitos

¹¹⁶ *Ibid.*, fol. 63r.

¹¹⁷ *Ibid.*, fol. 75v.

¹¹⁸ *Ibid.*, fol. 74r.

¹¹⁹ *Ibid.*, fol. 75v.

trabajos de taracea que suponen los frontales de las cajoneras, las alacenas y las puertas de la sacristía, junto con las dos hojas de la puerta del doble retablo que separa el coro de los padres del de los legos. Por si fuera poco, se gastaron otros 2.050 reales en el aumento de las alhajas para las esculturas y otros 2.054 en más ornamentos litúrgicos, a los que se suman los 19.500 reales invertidos en nuevas obras en el claustro, fundamentalmente en la realización de su enchapadura, así como en la composición del reloj y la nueva campana de la torre¹²⁰.

Para julio de 1736 los trabajos de taracea de la sacristía ya se encontraban concluidos¹²¹. Para gozar de un mayor alivio económico, deciden recuperar la inversión hecha en el carmen que fue de Hurtado y proceden a su venta, la cual se remata en 32.480 reales¹²². De esta partida salieron los salarios del alarife Luis de Arévalo por la dirección de las obras, del tallista Luis Cabello por la decoración de la sacristía¹²³ y del maestro de cantería Domingo de Arriaga¹²⁴, además de terminar de pagar a un tal Nicolás Meléndez por la preparación de los colores con que se estaba policromando este espacio¹²⁵.

En total fueron 106.583 reales los que se invirtieron en la obra de la sacristía, a los que hay que añadir otros 825 reales con 10 maravedíes, que costó el bloque de mármol a partir del que un lego, cuya identidad se desconoce, habría de copiar la escultura de *San Bruno* realizada por Manuel Pereira para la Cartuja de El Paular¹²⁶. (Fig. 30) Esta pieza estaba destinada a ocupar el retablo del testero de la sacristía, asimismo realizado en mármoles policromos entre 1738 y 1742, junto con una pila y una credencia en los ángulos¹²⁷. En ese último año se puede dar por finalizada la construcción de todo el conjunto, puesto que fue cuando se acabó la talla de las yeserías, se colocó el frontal de jaspe de Lanjarón del altar y se dispusieron los tres lienzos pintados por el lego Francisco Morales¹²⁸, al tiempo que se instaló el pavimento en damero y fueron colocadas las cajoneras y las puertas de la sacristía y del retablo del coro de legos¹²⁹. Completar todos estos elementos costó un total de 28.058 reales con 29 maravedíes, que fueron donados por la Cartuja de El Paular, junto con otros 220 reales que costó la colocación del *San Bruno* de mármol¹³⁰.

¹²⁰ *Ibid.*, fol. 76v.

¹²¹ *Ibid.*, fol. 80v.

¹²² *Ibid.*, fol. 81r.

¹²³ Antonio Gallego y Burín. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. (Granada: Comares, 1996): 304.

¹²⁴ AHN, libro 3619, fol. 86r.

¹²⁵ *Ibidem*, fol. 86v.

¹²⁶ Antonio Gallego y Burín. Op. cit., 308. Esta escultura de Manuel Pereira se encuentra en la actualidad en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹²⁷ AHN, libro 3619, fol. 95r.

¹²⁸ *Ibidem*, fol. 116r.

¹²⁹ *Ibid.*, fol. 105v.

¹³⁰ *Ibid.*, fol. 115v.



Fig. 30. Anónimo cartujo, *San Bruno* (copia de Pereira; mármol policromado, 1738-1742), Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Es así como, al culminar este proceso, quizá desbordando todas las previsiones, la sacristía cartujana se convierte en la joya por excelencia del monasterio, incluso por encima de la capilla del Sagrario, ya que el modelo de ésta se sigue de cerca en el espacio homólogo de El Paular donde vuelven a coincidir Hurtado y Palomino, mientras que la sacristía de Granada es única en su tipología. Se trata de uno de los mejores compendios de la vocación integradora de las artes que caracteriza a los grandes espacios escenográficos del barroco. No hay ni un solo centímetro que no quede colmado de contraste policromo o por el juego dinámico de los volúmenes.

La estancia en sí supone un perfecto rectángulo de nueve metros de ancho por 18 de largo, aunque la sensación espacial es sensiblemente mayor, a causa del juego de perspectivas propiciado por la disposición del suelo en damero, junto con el adecuado uso de la luz en la disposición alterna del vano y el macizo. El perímetro

queda recorrido por la infinidad de matices que reviste la veta del mármol rojo de Lanjarón y, sobre este zócalo, emerge el efectista juego de formas vegetales y rocallas que desbordan todo marco arquitectónico. La eclosión ornamental parece partir del prominente blasón de las *Arma Christi* sobre el acceso. Esta decoración está realizada fundamentalmente en yeso, al igual que la de la iglesia, pero aquí los perfiles rehundidos quedan enfatizados por la aplicación de tonos en intenso azul. Asimismo, esta decoración se hace tanto más profusa en el techo, donde se potencia el elemento pictórico tras la intervención del pintor aragonés Tomás Ferrer en 1753¹³¹, quien realizó un interesante ciclo para la bóveda elíptica de la cabecera, en que están representados *Los Padres del Desierto con san Bruno*, la cual descansa sobre unas pechinas que contienen otro ciclo de *Arcángeles* del mismo autor. (Fig. 31)



Fig. 31. Ferrer, T. (1753), decoración de la cúpula de la sacristía con los ciclos de los *Padres del desierto* y de los *Arcángeles*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Destaca también el fresco con motivos florales que completa el intradós del arco de acceso, lo cual se encontraba ya realizado para 1747 por un pintor asalariado cuyo nombre no figura, pero que también realizó para este espacio tres cuadros de la *Virgen con el Niño*, *San Pedro* y *San Pablo*¹³². A este patrimonio artístico mueble hay que sumar, por supuesto, los tres lienzos que figuran sobre la portada de acceso, los cuales fueron realizados, como se indicaba, por el lego Francisco Morales¹³³ con los temas de la *Aparición de la Virgen y el Niño a san Bruno y santa Roselina*, y los retratos de las monjas cartujas *Santa Roselina* y la *Beata Margarita de Dion*.

Destacan asimismo dos interesantes óleos sobre cobre representando la *Inmaculada Concepción* y la *Crucifixión*¹³⁴, sin obviar las tallas de pequeño formato de

¹³¹ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 348.

¹³² AHN, libro 3619, fol. 106r.

¹³³ *Ibidem*, fol. 116r.

¹³⁴ *Ibid.*, fol. 93v.

San Cosme y San Damián atribuibles al entorno de Diego de Mora, así como, de autoría más incierta las de *Santa Roselina* y *San Miguel Arcángel*. Todas estas piezas se ostentan en repisas o encasamientos sobre las cajoneras, las cuales, junto con la puerta de acceso y las dos alacenas, representan una de las mayores muestras del trabajo y arte de la taracea, habiendo sido realizadas, como se vio, por el lego José Manuel Vázquez y rematadas tras su muerte por su homólogo fray Francisco de Santa María.

Sobre estos muros también se exhibieron otros dos relevantes ciclos completos. De ellos, el correspondiente a la *Vida y dolores de la Virgen*, con seis relieves líneos policromados de pequeño formato, se encuentra disperso y sólo se conserva el correspondiente a la *Coronación de la Virgen*. Por su parte, aquel otro de *Las conversiones evangélicas*, conformado por otros seis lienzos de mayor tamaño, permanece en su ubicación original con los pasajes de *Jesús entre los doctores*, *La resurrección de Lázaro*, *La curación del endemoniado*, *Jesús y la Samaritana*, *La expulsión de los mercaderes* y *La Transfiguración*; todos ellos aluden a la función de la sacristía como espacio sagrado de preparación, purificación y conversión sacerdotal en torno a la Eucaristía.

Durante los años siguientes no disminuye en lo más mínimo la adquisición de ornamentos y alhajas. Con ello, prosigue la composición de elementos artísticos, de manera que hasta 1771 no se da por finalizada la decoración de las dos capillas anexas al sagrario y de las cuatro capillas del claustro, para las cuales se compusieron los frescos y retablos que enmarcaban los lienzos de Cotán, con un gasto total de 10.963 reales¹³⁵. Por su parte, el cuerpo superior y frontón del retablo de la sacristía no se vieron completados hasta el año 1783, por lo que se pagó 53.830 reales¹³⁶.

3.3.d. El exterior

La portada de la iglesia se levantaría entre los años 1795 y 1799, con un costo de 90.000 reales, a los que hay que sumar necesariamente los 6.000 reales que se pagaron por la escultura en mármol de *San Bruno* que la corona¹³⁷. Su planteamiento, así como el de la doble escalinata que sustituye a otra anterior, difiere considerablemente del predominante en el resto del monasterio, ya que a estas alturas del siglo XVIII y con la Real Academia de San Fernando determinando cualquier nueva traza artística bajo los parámetros del Neoclasicismo, la portada de la iglesia de la cartuja no puede sino alejarse definitivamente de cualquier ápice de barroquismo. Con todo, a los pies de la escalinata se mantuvieron los pavimentos de enmorrillado fechados en 1679 y en que se dibujan la heráldica imperial, junto con motivos relacionados con la ganadería y la caza, actividades que se practicaban en el entorno del monasterio¹³⁸. (Fig. 32)

¹³⁵ *Ibid.*, fol. 131v.

¹³⁶ *Ibid.*, fol. 136v.

¹³⁷ *Ibid.*, fol. 143r.

¹³⁸ Antonio Almagro Gorbea. *Planimetría de la Cartuja de la Asunción de Nuestra Señora de Granada*. (Granada: Escuela de Estudios Árabes – CSIC, 2010): 4.



Fig. 32. Hermoso, J. y Hermoso, P. (1795-1799), *Portada de la iglesia conventual*, Cartuja de la Asunción. Fotos: JADG.

Así pues, la portada del templo se plantea acorde con la austeridad cartujana, marcada por la depuración ornamental que se articula en torno al orden jónico en que dio su traza el cantero Joaquín Hermoso, sin alterar la rígida impronta casi de fortificación que caracteriza a la fachada¹³⁹. Éste intervino con la colaboración de su hermano, el escultor Pedro Hermoso, a la hora de acometer los trabajos escultóricos de la misma, ofrecidos bajo idénticas premisas neoclásicas y reducidos a la talla de *San Bruno* de tamaño académico y, fuera de la portada, rematando la fachada sobre el óculo central, el escudo de armas de Carlos IV que confirmaba la adscripción real de este monasterio.

¹³⁹ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 348.

Ubicación	Tema	Nº	Autor	
PINTURA				
Iglesia	Perímetro	<i>Ciclo de la vida de la Virgen</i>	12	Bocanegra
	Capilla mayor	<i>Ciclo de la Pasión de Cristo</i>	4	Sánchez Cotán
		<i>Santo Rostro</i>	1	Sánchez Cotán
		<i>Santa Catalina</i>	1	Desconocido
		<i>San Cayetano</i>	1	Desconocido
		<i>San Bruno</i>	1	Desconocido
		<i>Virgen del Rosario</i>	1	Bocanegra
		<i>Ecce Homo</i>	1	Círc. de Morales
	Coro de legos	<i>Bautismo de Jesús</i>	1	Sánchez Cotán
		<i>Descanso en la huida a Egipto</i>	1	Sánchez Cotán
Capilla del Sagrario	<i>El sueño de los soldados de Gedeón</i>	1	Antonio Palomino y José Risueño	
	<i>Los tres ángeles en la tienda de Abraham</i>	1		
	<i>Ahimelec entrega a David la espada de Goliat y los panes de la proposición</i>	1		
	<i>El sacrificio de David y Gad</i>	1		
	<i>Abigail aplacando la ira de David</i>	1		
	<i>La circuncisión del hijo de Moisés</i>	1		
	<i>El triunfo de la Eucaristía (cúpula)</i>	1		
	<i>Evangelistas (pechinas)</i>	1		
Capilla de la Inmaculada	<i>Jesús Nazareno (puerta del arca eucarística)</i>	1	Desconocido	
	<i>San Joaquín</i>	1	Desconocido	
	<i>Santa Ana</i>	1	Desconocido	
	<i>San José</i>	1	Desconocido	
	<i>La Virgen con el Niño</i>	1	Desconocido	
	<i>La Sagrada Familia</i>	1	Desconocido	
Capilla de la Magdalena	<i>La adoración de los magos</i>	1	Desconocido	
	<i>Las bodas de Caná</i>	1	Desconocido	
	<i>La Crucifixión</i>	1	Desconocido	
	<i>La Virgen con el Niño</i>	2	Desconocido	
	<i>Aparición de la Virgen con el Niño a S. Bruno y Sta. Roselina</i>	1	Francisco Morales	
	<i>Santa Roselina</i>	1	Francisco Morales	

Sacristía	<i>Beata Margarita de Dion</i>	1	Francisco Morales
	<i>Ciclo de las conversiones evangélicas</i>	6	Desconocido
	<i>Ciclo de la vida y dolores de la Virgen</i>	6	Desconocido
	<i>Virgen de Monserrat</i>	1	Desconocido
	<i>Virgen con el Niño</i>	1	Desconocido
	<i>La Crucifixión (sobre cobre)</i>	1	Desconocido
	<i>La Inmaculada Concepción (sobre cobre)</i>	1	Desconocido
	<i>Ciclo de los Padres del Desierto (bóveda)</i>	1	Tomás Ferrer

ESCULTURA

Iglesia	Cuerpo	<i>Ciclo de patriarcas y heroínas del Antiguo Testamento y arcángeles</i>	20	Desconocido
	Capilla mayor	<i>San Bruno</i>	1	Desconocido
		<i>San Juan Bautista</i>	1	Desconocido
		<i>San Hugo de Grenoble</i>	1	Desconocido
		<i>San Hugo de Lincoln</i>	1	Desconocido
		<i>San Antelmo y San Esteban de Die</i>	2	Desconocido
		<i>San Pedro y San Pablo</i>	2	Desconocido
	Capilla mayor	<i>Angelitos (templete)</i>	8	Desconocido
		<i>Brazos-relicario (templete)</i>	2	Desconocido
		<i>Virgen de la Asunción</i>	1	José de Mora
		<i>San Bruno (pequeño, hoy en la sacristía)</i>	1	José de Mora
		<i>Cristo de la Expiración</i>	1	Hermanos García
<i>Virgen del Socorro</i>		1	Desconocido	
Coro de legos	<i>Jesús Nazareno</i>	1	Desconocido	
	<i>Cristo crucificado</i>	1	Desconocido	
	<i>San Juan Evangelista</i>	1	Desconocido	
	<i>Santa María Magdalena</i>	1	Desconocido	
Portada	<i>San Bruno</i>	1	Pedro Hermoso	
	<i>Angelitos</i>	12	José Risueño	
	<i>Cristo crucificado</i>	1	Desconocido	
	<i>Alegoría de la Fe</i>	1	José Risueño (atr.)	
	<i>Alegorías de las virtudes monásticas</i>	8	José Risueño (atr.)	

Capilla del Sagrario	<i>San José con el Niño</i>	1	José de Mora
	<i>San Bruno</i>	1	José de Mora
	<i>San Juan Bautista</i>	1	José Risueño
	<i>Santa María Magdalena</i>	1	Duque Cornejo
	<i>Niño Jesús</i>	1	Nicolás Salzillo
	<i>San Juanito</i>	1	Nicolás Salzillo
Capilla de la Inmaculada	<i>Inmaculada Concepción</i>	1	Duque Cornejo
Capilla de la Magdalena	<i>Santa María Magdalena</i>	1	Duque Cornejo
Sacristía	<i>San Bruno</i>	1	Copia de Pereira
	<i>Inmaculada Concepción</i>	1	Desconocido
	<i>Nacimiento</i>	1	Desconocido
	<i>San Cosme</i>	1	Diego de Mora
	<i>San Damián</i>	1	Diego de Mora
	<i>Santa Roselina</i>	1	Desconocido
	<i>San Miguel arcángel</i>	1	Desconocido

4. El entorno

En lo que respecta al espacio circundante de la iglesia y los dos claustros, cabe mencionar el proyecto de construcción del claustro del noviciado, de disposición simétrica al claustro, que jamás llegó a acometerse¹⁴⁰. Ello se debe a que los mayores esfuerzos se depositaron durante el siglo XVIII en los trabajos de la sacristía y la capilla del Sagrario, posiblemente porque el número de novicios con que siempre contó Granada fue considerablemente reducido, siendo abastecida de profesos por El Paular durante toda su historia. Cuando el noviciado iba a poder acometerse, sobrevinieron a la congregación las exclaustres decimonónicas, lo cual frustró el proyecto para siempre, aunque, de haberse edificado, habría supuesto una interesante ampliación neoclásica del cenobio. Actualmente pueden verse los arranques de algunos arcos y los mechinales dispuestos para recibir las vigas sobre las que habría de sustentarse su estructura. Tan sólo se llegó a levantar su sencilla portada y escalerillas de acceso desde el compás, gemelas a las del zaguán del claustro, estando ambas concluidas para 1705¹⁴¹.

El resto del perímetro inmediato al monasterio quedaba conformado por las vastas parcelas de las tierras de cultivo y pastos que quedaban al este y oeste del camino Real de Alfacar. Las situadas hacia el este conformaban el denominado Cercado Alto de la Cartuja, cuyas tapias fueron las primeras en levantarse a modo

¹⁴⁰ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 348.

¹⁴¹ AHN, libro 3619, fol. 12v.

de perímetro de protección del monasterio hacia 1523¹⁴², desde las cuales se abría una pequeña portada de acceso hacia el compás, perpendicular hacia la fachada de la nueva iglesia. Se decora con un sencillo arco de medio punto jalonado por frisos de decoración plateresca y coronado por una sencilla hornacina que contenía una talla en madera de la advocación titular, hoy en el Museo de Bellas Artes. Esta estructura, según Gómez-Moreno, responde a la autoría de Juan García de Pradas¹⁴³.

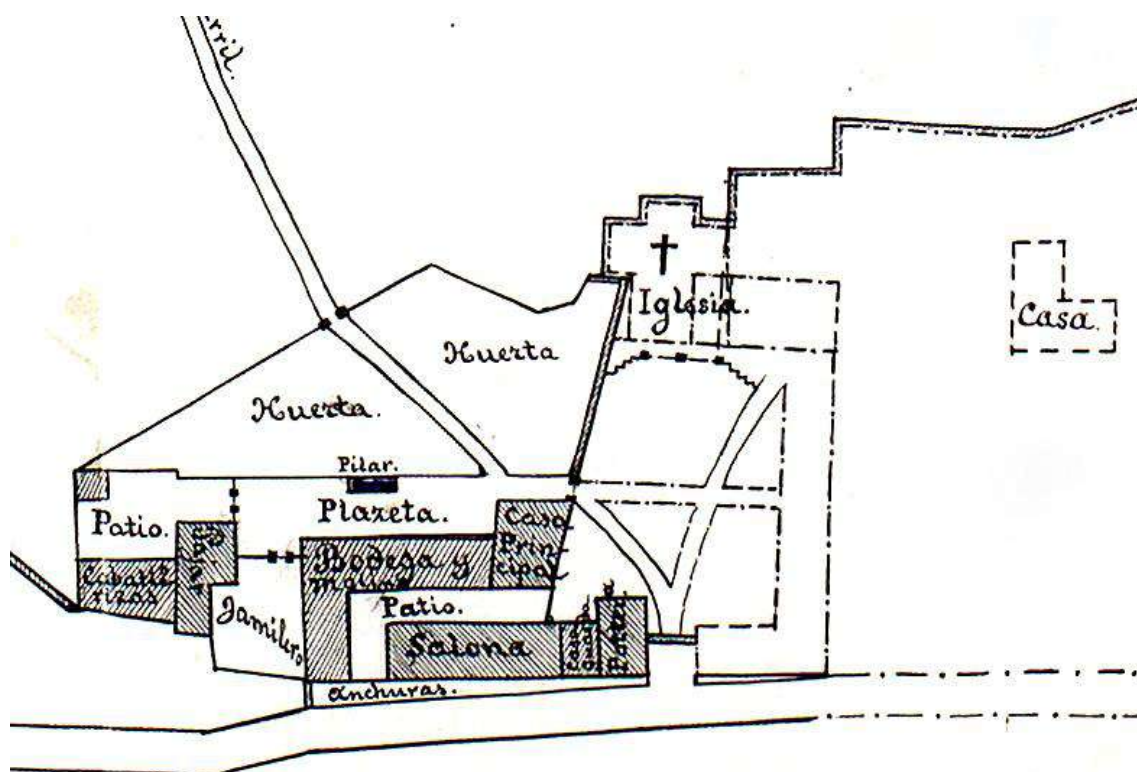


Fig. 33. Distribución de las obediencias anexas al compás, según plano de 1889 encargado por los jesuitas al perito Rafael Trinidad López. De derecha a izquierda: portería, casa del guarda de las tierras, casa principal de los criados, salón, patio, bodega y molino, placeta y pilar, jamilero, pajar, caballerizas y patio. A la derecha aún puede apreciarse la casa prioral. Fuente: Archivo Histórico de la Facultad de Teología de Granada. [Sig. AHFT/T-2]

Esta portada y tapias originalmente se encontraban unos metros más abajo de su ubicación actual, dado que fue en la remodelación de los pasados años 70 cuando estos elementos fueron retrotraídos para permitir la ampliación de la carretera. Adheridas por fuera al perímetro suroeste del Cercado Alto se encontraban las viviendas del personal de servicio de la cartuja. Mientras tanto, al interior del compás quedaba al norte, con su propia cerca y puertas de acceso al interior del cenobio, la antigua almunia en torno a la que se estructuraban más viviendas, almacenes, graneros, lavaderos o los molinos del aceite y del yeso, junto con la portería. Son las

¹⁴² AHN, libro 3611, fol. 13v.

¹⁴³ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 344.

denominadas como obediencias, o espacios de trabajo de los legos y criados. (Fig. 33) En el lado opuesto, se proyectaba longitudinalmente la hospedería, consistente en una serie de pequeñas casas conectadas por un pasadizo interno. Al fondo, a los pies de la iglesia se levanta la doble escalinata neoclásica, bajo la cual se practica el habitáculo que servía de almacén de materiales para las obras del monasterio y, a la derecha de este espacio, se encontraba el acceso al pasadizo exterior que conducía a la casa prioral y la procura sin pasar por la clausura.

Finalmente, al otro lado del camino de Alfacar se extendía el Cercado Bajo de Cartuja hasta el camino de Pulianas y la ribera del río Beiro, donde lindaba con propiedades de la orden de los jerónimos. Sus tapias —correspondientes en buena medida con las del actual Seminario Mayor Diocesano, en que se conserva uno de los antiguos vanos de acceso— no se levantarían hasta el año 1705, para proteger los cultivos frente a la expansión de la ciudad de Granada hacia la zona norte. Ambos cercados padecieron varias reconstrucciones a lo largo de su historia, dado que el Cercado Alto se volvió a levantar en 1792 y de nuevo en 1805, esta vez junto con el Cercado Bajo, dentro de una medida que pretendía dar trabajo a un amplísimo sector marginal de la sociedad granadina¹⁴⁴.

5. Notas conclusivas

Para analizar la historia de la Orden de la Cartuja en Granada, no sólo hay que acudir a las disposiciones capitulares, sino a todo aquel documento que manifiesta la evolución patrimonial del cenobio. Especialmente significativa se hace en esta dimensión la configuración de sus diferentes programas artísticos, para los que contaba con grandes talentos en los ámbitos de la arquitectura, la escultura y la pintura dentro de las filas de la propia orden. Estas personalidades, en la mayoría de los casos adscritas a las filas de los legos, serán sometidas al ritmo de una intensa producción, al quedar sujetas al voto de obediencia ante la voluntad de unos priores afanados en el crecimiento del monasterio.

Destaca en este proceso, por encima del resto, el lego Juan Sánchez Cotán, de cuyo incesante trabajo saldría el elevado número de lienzos que se ostentaron entre los muros de la iglesia, los claustros y las celdas de la cartuja. Pero también despunta en los inicios de la fundación la trayectoria de Alonso de Ledesma, responsable de la traza y obras del conjunto monástico hasta mediados del siglo XVI. Así también, como pintor y arquitecto destacaron después de éstos Francisco Morales y Francisco Martínez, respectivamente. Ello, sin olvidar los excelentes trabajos de taracea del lego José Manuel Vázquez.

Pero, a esta nómina hay que sumar también la participación externa de célebres artistas durante los siglos XVII y XVIII, como Pedro Atanasio Bocanegra, Antonio Palomino y José Risueño en la pintura; los Hermanos García, José de Mora, Diego de Mora, de nuevo Risueño y Pedro Duque Cornejo en la escultura; así como del círculo de Alonso de Covarrubias, Francisco Hurtado Izquierdo y los hermanos Hermoso en el ámbito arquitectónico.

¹⁴⁴ *Ibidem*, 352-353.

Como resultado de este proceso de enriquecimiento incesante, que marca el devenir histórico de la comunidad durante los siglos XVI al XVIII, quedó a las puertas de la era decimonónica uno de los complejos monásticos más grandilocuentes y admirados, hasta el punto de despertar un elevado interés dentro y fuera de la ciudad de Granada, e incluso entre el incipiente diletantismo europeo¹⁴⁵. De estos testimonios se deriva una nueva concepción que vislumbra a la comunidad cartujana granadina, no como una institución cerrada frente al mundo, sino abierta a una relativa participación de los seglares, los cuales entraban con frecuencia a recrearse entre los tesoros del monasterio y el testimonio de los cartujos. Al mismo tiempo, en muy contadas ocasiones, la cartuja llegó a admitir la fundación de memorias dentro de la clausura, en base a las cuales y en este mismo ámbito reservado, surgió y se desarrolló una hermandad rosariana en los albores del siglo XVII, en cuyas filas se integraban desde el prior del cenobio hasta el último de los criados laicos.

La razón de ser de este estado no fue otra que la constitución de cada uno de los diferentes prioratos en una nueva etapa de evolución del monasterio y su comunidad. De esta manera, aunque las lagunas documentales hagan que el siglo XVII permanezca un tanto ensombrecido, quedan identificadas la mayor parte de las personalidades que asumieron las principales empresas artísticas. Como resultado, a pesar de la presencia de puntuales altibajos y carestías, en líneas generales el crecimiento de la Cartuja de Granada desde su fundación se produjo a pasos de gigante, quedando favorecida por una prosperidad que, en sus dimensiones y alcance, no constituye sino una notable excepción dentro de lo que fue el discurrir habitual de las órdenes religiosas en Granada.

Lamentablemente, como testigos materiales de este proceso por el cual la Cartuja de la Asunción se convierte en referente, hoy tan sólo permanecen en pie algunos escasos ecos, los más valorados y enriquecidos artísticamente, como lo suponen la iglesia y el claustro con las dependencias conventuales. A pesar de que la congregación entró en el siglo XIX con nuevos proyectos de engrandecimiento, especialmente centrados en la erección del noviciado, éstos nunca llegarían a cumplirse, antes bien se vería dilapidado el extraordinario trabajo realizado durante prácticamente tres centurias.

¹⁴⁵ Tal era el interés que despertaban los tesoros artísticos del monasterio que, ya desde el último tercio del siglo XVIII se convirtió en el monumento de Granada que más interés suscitaba a los viajeros tras la Alhambra. Tal fue la asiduidad de visitantes que, para 1809, los cartujos habían establecido un horario de visitas en que algún que otro lego enseñaba los diferentes espacios. Éste transcurría diariamente de 8 a 10 de la mañana y de 3 a 4 de la tarde, excepto en los días de sufragio y penitencia de la comunidad, en que el interesado se topaba con la puerta del compás cerrada y un cartel que le indicaba que “hoy se sacan ánimas”. Véase, Teophile Gautier. *Viaje a España*, (Madrid: Cátedra, 1998): 216. Este poeta y dramaturgo francés realizó su periplo por España en 1840, apenas un lustro después de las exclaustaciones. Et, María Antonia López Burgos. *Viajeros ingleses en Andalucía. Granada (1800-1843)*. (Granada: Némesis, 1994): 22.



SEGUNDA PARTE
ESTUDIOS SOBRE ARTE BARROCO

**LA ANTIGUA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA
DE LAS ANGUSTIAS DE ALMEDINA (CIUDAD
REAL)**

Javier Calamardo Murat

Doctor en Investigación en Humanidades, Artes y Educación

LA CONSTRUCCIÓN DEL TEMPLO: EL FRUTO DE LA DEVOCIÓN POPULAR

De acuerdo con las *Relaciones Topográficas de Felipe II*, en el último cuarto del siglo XVI Almedina contaba con una parroquia dedicada a Santa María y con cinco ermitas: una en su interior, la de la Magdalena “que solía ser Mezquita de moros porque así lo manifiesta su edificio”, y otras cuatro a su alrededor, “una de San Christobal y otra de San Nicasio y otra de San Bastian y otra de Santa Quiteria”¹. En los siglos siguientes, el número se incrementaría hasta ocho, sumándose a la lista las ermitas de Nuestra Señora de los Remedios, San Antonio Abad y Nuestra Señora de las Angustias². De esta última es de la que va a tratar el presente artículo³ (Fig. 1).



Fig. 1. *Vista exterior*, ermita de Nuestra Señora de las Angustias, Almedina (Ciudad Real). Foto: Javier Calamardo Murat [JCM].

La primera referencia documental data del día de Nochebuena de 1722, cuando Doña Catalina Yáñez Santa Cruz, a su fallecimiento, "dexo a N^{ra}. S^{ra}. delas Angustias un Manto de seda nuevo, y una joia de oro que pessa media onza para

¹ Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla. *Los pueblos de Ciudad Real en las "Relaciones Topográficas de Felipe II"* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 2009), 118.

² Inocente Hervás y Buendía. *Diccionario histórico geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real. Tomo I.* (Ciudad Real: Imprenta de Ramón Clemente Rubisco, 1914), 147.

³ Las ocho ermitas enumeradas son las consideradas ‘históricas’. Hoy en día existe en el término de Almedina otra pequeña ermita, dedicada a San Isidro y San Cristóbal.

aiuda de la fabrica de su hermita"⁴. En este momento, la construcción se encontraba aún a medias, si bien la imagen de la Virgen ya se habría adquirido, ya que se conocen algunas donaciones de ornamentos anteriores al fin de las obras. Es el caso del legado de Doña Marina de Honcala, quien, tras fallecer el 2 de octubre de 1723, dejó "una basquiña de Rasso antiguo para que se hiziesse una Cassulla para la hermita de Nu^a [Nuestra] Señora de las Angustias"⁵. No obstante, el culto a Nuestra Señora de las Angustias no debió iniciarse en una fecha mucho más temprana que las primeras décadas del siglo XVIII.

La fecha exacta de finalización de la construcción y decoración de esta ermita de Almedina la conocemos gracias a una inscripción pintada a lo largo de tres de los arcos que sustentan y delimitan la cúpula del presbiterio, donde puede leerse:

"ESTA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS SE HIZO A DEVOZION DE TODOS LOS VECINOS DESTA VILLA DE ALMEDINA I SE ACAVO EL DIA 15 DE MAIO DE MIL SETEZIENTOS I VEINTE I ZINCO AÑOS."

La sufragación de las obras estuvo ligada, además de a las diversas aportaciones pecuniarias del pueblo, a la donación de tierras, realizada mediante legados testamentarios. En enero de 1726, Juana Martínez Patón, dejó:

[...] una viña termino de esta dha Villa en El Sitio que llaman la Cueba del Gallardo linde de D^o. Juan Marín de la Cueba V^o. [vecino] de dha Villa a nrâ S^{ra}. de las Angustias para que se venda al que mas diere por ella y su producto se le entregue al Mayordomo de Dha Ymagen para que lo gaste en la fabrica de su Capilla⁶.

En mayo de ese mismo año, el vecino Blas Francisco de Honcala

[...] dexó que de todo su heredamiento se fundasse un Vinculo con carga de tres missas rezadas en cada un año en la hermita de Nrâ S^{ra}. de las Angustias sita en la Poblacion de esta Villa, y tambien dexó a Dicha Ymagen una Viña en las de esta Villa en el pago de la Cueba deel Gallardo para que se venda para aiuda a la fabrica de dha hermita, y dio comission para Vender la del S^r. Cura deesta V^o. y a el Maiordomo de dha fabrica⁷.

Dicha viña fue comprada por Felipe Diego de Tiscar, pero, tras su fallecimiento el 28 de junio de 1731, fue donada de nuevo a la ermita⁸.

De estos primeros años de existencia conocemos, gracias al Catastro del Marqués de la Ensenada, que ya desde su fundación la ermita de Nuestra Señora de las Angustias se encontraba cercada por otros edificios particulares. Ya en 1752,

⁴ Archivo Parroquial de Almedina (APA), *Libro de Colecturía de la Paroquial de esta villa de Almedina que tiene su principio en este presente año de el nacimiento de Ntro. Redentor de mil setecientos y treze. Siendo Cura proprio de dha Paroquial el Ldo. Dn. Pedro Yañez Santacruz, i Colector de ella el Ldo. Dn. Juan Gallego de Alba Presbitero de dicha Villa*, f. 24r.

⁵ *Ibidem*, f. 25v.

⁶ *Ibidem*, f. 32r.

⁷ *Ibidem*, f. 33v.

⁸ *Ibidem*, f. 55v.

según consta en el memorial de don Fernando Alfaro y Amores, cura párroco de Almedina y administrador de los bienes del patronato de doña María Sánchez de Villamayor, dicha señora poseía una casa en la estrecha calle de la Loma, que lindaba con la ermita de las Angustias y con las casas de don Miguel Garrido, que servía de hospital para pobres desde antiguo por ser fundación de su familia⁹. Igualmente, las casas de Miguel Garrido en ese mismo callejón colindaban con esta ermita y con las casas de don Fernando Martínez¹⁰. Si bien no hay pruebas documentales, es muy posible que el terreno sobre el que se levantó la capilla fuese en origen propiedad del hospital de la villa.

De este mismo año de 1752 data el memorial de bienes de la ermita de Nuestra Señora de las Angustias, tan solo constituido por:

[...] *una pieza de seis zelemines de tierra de tercera calidad, plantada sin regla con zien vides de la misma calidad en su especie en el Sitio del Camino de la Puebla Ynmediato ala Villa linde â Levantte y Nortte con Viña de Dⁿ Juan Marin, a Ponientte con el Rio de las Viñas y al Sur con Viña de herederos de Manuel de Tiscar.*

Dicho viñedo se le tenía cedido a Cristóbal García Peinado, un vecino de 65 años, residente en la cercana calle de la Loma, “por el cuidado de limpiar la ermita”¹¹.

A los legados de tierras hay que añadir otros tipos de donativos testamentarios, como el pago de misas por el alma de los difuntos en la ermita de las Angustias, que a juzgar por los libros parroquiales fueron muy usuales durante el siglo XVIII¹², aunque terminaron perdiéndose durante las primeras décadas del siglo XIX¹³; u otras prácticas menos usuales, como la ofrenda de una libra de cera que realizó Doña Juana de Alfaro y Amores en 1736¹⁴, las dos fanegas de trigo que legó Don Miguel Yáñez Santa Cruz en 1744¹⁵ o el exvoto que Isabel Laguna hizo en 1765, consistente en “unos ojos de zera a N^{tra}. S^{ra}. delas Angustias”¹⁶.

⁹ Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real (AHPCR), *Memoriales de eclesiásticos naturales, cofradías y santuarios pasados de lo Real*, 1752, sig. 482, s/f.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ AHPCR, *Almedina. Lybro de lo Real y Personal del Estado Eclesiástico*, 1752, sig. 482, f. 133rv.

¹² Uno de los principales benefactores de la ermita fue Blas Francisco de Honcala, quien, tras su fallecimiento en 1726, además de legar la citada viña para su fábrica, dejó encargadas tres misas anuales para la festividad de Nuestra Señora de las Angustias, que se celebraron al menos hasta el año 1798. Archivo Diocesano de Ciudad Real (ADCR), Fondo Antiguo, *Cuentas, patronatos y memorias del año 1747*, sig. 34, ff. 194r y 198v.

¹³ Pese a la existencia de otras devociones, como las Benditas Ánimas, San José o la Virgen de los Remedios, fueron muchos los vecinos fallecidos durante el siglo XVIII que encargaban misas en honor de la Virgen de las Angustias. La desaparición paulatina del encargo de estas misas de difuntos durante el siglo XIX se debió, probablemente, al traslado de la liturgia, por lo que las ceremonias encargadas para celebrarse en la parroquia de Santa María –la gran mayoría– se oficiaban en la ermita desde el abandono de la primera.

¹⁴ *Ibidem*, f. 91r.

¹⁵ *Ibidem*, f. 132r.

¹⁶ *Ibidem*, f. 221r.

UNA ERMITA CON COMPETENCIAS DE PARROQUIA

El 1 de noviembre de 1755, el célebre terremoto de Lisboa afectó seriamente a la estructura de la iglesia parroquial de Santa María, sobre todo al muro y al arco toral del lado del Evangelio, la bóveda de la capilla mayor y la torre¹⁷, así como a la de las ermitas de San Sebastián, Santa Quiteria, San Nicasio y Santa María Magdalena, que también quedaron bastante maltrechas, según los testimonios de la época¹⁸. Pese a que se proyectó la reconstrucción de la parroquia durante la segunda mitad del siglo XVIII, la conservación de su fábrica no debió ser la más idónea, pues en 1840, tras destecharse la iglesia y hundirse el chapitel de la torre, se trasladó el culto definitivamente a la ermita de la Virgen de las Angustias, quedando la parroquia de Santa María destinada únicamente a labores de cementerio¹⁹, una práctica que ya había comenzado a darse veinte años antes²⁰.

Según el *Diccionario de Madoz*, Almedina contaba en 1847 con 93 casas en estado de ruina y 80 totalmente destruidas. Asimismo, daba cuenta del gran deterioro de la población, presentando escombros en toda su extensión, calles sin empedrado, casa de ayuntamiento, cárcel e iglesia parroquial en mal estado y un cementerio pobre y miserable. Al referirse a la ermita de Nuestra Señora de las Angustias, además de hablar del traslado de los Divinos Oficios a esta, se destaca que, aunque era de curato perpetuo y de oposición ante el Tribunal de las Órdenes, estaba servida por un ecónomo, por no haber eclesiástico que lo pretendiese²¹. Sin embargo, Madoz no se hacía eco del regular estado en que se encontraba la ermita.

Como consecuencia de ello, nueve años más tarde, en enero de 1856 se reunió un elevado número de vecinos con los miembros del Ayuntamiento para la recomposición de la ermita de las Angustias. El acta explicaba lo siguiente:

[...] por señor cura párroco D. Juan Ant^o de Tavira se propuso hera indispensable se componga el expresado local, tan luego como cese el presente temporal, en razón a la ruina que el local amenaza; y al efecto recurría a la Corporación y demás Sres. presentes para la proposiz^{on} de arbitrar bien fuera por donatibo voluntario de los feligreses, o de la forma que por los mismos se acuerde; y en su consecuencia se acordó nombrar una comisión compuesta de tres sujetos cuya elección recayó en el S. Alcalde, cura párroco y prior síndico,

¹⁷ Archivo Histórico Nacional (AHN), Sección Estado, Legajo 3.183-1^o.

¹⁸ El 15 de marzo de 1762 se produjo la visita de don Pedro Víctor Mexía Morcillo, teniente de vicario, a la parroquia de Almedina. Debido a la ruina de las ermitas de San Sebastián, Santa Quiteria y Santa María Magdalena, se mandó reaprovechar los materiales de sus fábricas para procurar reconstruir una esquina de la ermita de San Sebastián y para el ensanche de la capilla de Nuestra Señora de los Remedios. Vid. Archivo Parroquial de Almedina (APA), *Libro de cuentas de la fábrica de la iglesia parroquial de Almedina*, años 1748-1785, s/f.

¹⁹ Bernardo Portuondo. *Catálogo Monumental Artístico-Histórico de España. Provincia de Ciudad Real*. (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1917), 55.

²⁰ En el acta de defunción del 14 de junio de 1821 se informa que se entierra al difunto “en el atrio de la parroquial por no haber camposanto”. Dos años después, el espacio del atrio fue insuficiente y debió generalizarse el uso del resto del espacio sagrado, pues en un acta de defunción del 7 de octubre de 1823 se habla de “la iglesia antigua que hoy sirve de camposanto”. APA, *Libro de Difuntos de la parochial de Santa Maria de esta Villa de Almedina que tiene su principio en este presente año del nacimiento de Nro. R^o. JesuXp de mil setezientos sesenta y nueve: siendo cura propio, el S^o. Lizenciado D. Fernando Alfaro y Amores*, ff. 236v y 239v.

²¹ Pascual Madoz. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Tomo II*. (Madrid: Establecimiento literario-tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1845), 90.

*cuyos Sres. se entregaran en el recojido de lo que se ofrezca para tan piadoso objeto y lo distribuirán conforme se baya necesitando en la obra que se prepara*²².

El 2 de marzo de 1861, una vez reparados los desperfectos, el alcalde de la villa, don Luis Patón Ballesteros propuso a los almedinenses la compra de un pequeño órgano para el coro de la ermita, recaudándose “por la vía de donatibo la suma necesaria para ello”. Esta adquisición se llevó a cabo con la condición de que, en el caso de que la parroquia a la que en su día estaba sirviendo el edificio finalizara las obras, nunca se alegase “derecho por la Autoridad Eclesiástica para que a ella sea trasladado, por ser la voluntad del municipio y demás vecinos del Pueblo”²³, siendo exclusivamente para el ornato de la ermita de Nuestra Señora de las Angustias, la cual, según se aduce en el texto de esta acta, era, por entonces, la Patrona de la Población²⁴.

En las primeras décadas del siglo XX, las quejas de los vecinos respecto al estado ruinoso de la “Iglesia vieja” y de la casa rectoral fueron incrementándose, ya que, aunque el templo estaba cerrado al culto desde 1840, apenas debieron ejecutarse arreglos u obras de rehabilitación, “siendo un peligro constante para los que transitan por las calles que confrontan los expresados edificios”²⁵. El 20 de junio de 1915, tras la lectura de una comunicación del párroco don José Martín Giménez, quien había elevado la solicitud y el proyecto de reconstrucción del edificio a la Junta Diocesana de Reconstrucción de Templos, conforme a los insistentes requerimientos de sus feligreses, el Ayuntamiento de Almedina realizó el informe necesario para la formación del oportuno expediente por parte de la referida Junta. En él, además de ponerse de manifiesto que ya se había intentado la rehabilitación con la ayuda del vecindario en dos ocasiones, se informa de lo siguiente:

*La capilla que actualmente está habilitada de parroquia es insuficiente para dar cabida a la quinta parte de los fieles que sienten verdadera necesidad y obligación de oír la Misa en domingos y fiestas de guardar; y aun mucho menos para la exposición debida de las Imágenes a quienes más veneración se guarda en esta feligresía*²⁶.

Si bien no se dan aquí demasiados datos del estado de la ermita de las Angustias, un año antes ya era referida brevemente por Hervás y Buendía como “pobre y reducida en extremo”²⁷, pobreza que, a juzgar por los testimonios documentales de la época, era extensible a todos los aspectos del pueblo, ya que sus

²² Archivo Municipal de Almedina (AMA), «Acta de 20 de enero de 1856», *Libro de actas municipales de 1856*, sig. C. 2, s/f.

²³ AMA, «Acta de 2 de marzo de 1861», *Libro de actas municipales de 1861*, sig. C. 2, s/f.

²⁴ El patronazgo de la villa de Almedina ha ido cambiando con el paso de los siglos: en el siglo XVI, se realizaban votos los días de San Sebastián (20 de enero), Santa Catalina (25 de noviembre) y San Nicasio (14 de diciembre); en el siglo XIX la patrona era la Virgen de las Angustias (15 de septiembre), y hoy en día, desaparecidas ya las ermitas y las tallas de los santos citados, los patronos son San Gregorio Ostiense (9 de mayo) y Nuestra Señora del Rosario (7 de octubre).

²⁵ AMA, «Acta de 10 de enero de 1915», *Libro de actas municipales. 1910-1915*, sig. L. 8-15, f. 47v.

²⁶ AMA, «Acta de 20 de junio de 1915», *Libro de actas municipales. 1910-1915*, sig. L. 8-15, f. 51r.

²⁷ Inocente Hervás y Buendía. Op. cit., 147.

calles y edificios continuaban prácticamente en las mismas condiciones que las ya expuestas a mediados del siglo XIX.

En los siguientes años, las obras de la parroquia evolucionaron positivamente, pero el estallido de la guerra civil española dio al traste con gran parte de los progresos realizados. Durante los meses de agosto y septiembre de 1936, la iglesia, que estaba recién reconstruida, fue destejada, se le hundieron las bóvedas y le rompieron las campanas. En el caso de la ermita de la Virgen de las Angustias, donde aún se oficiaba misa, se destrozaron el retablo mayor y todos los altares, perdiéndose así todas las imágenes de culto que poseía hasta la fecha la villa de Almedina²⁸.

Tras la contienda, la ermita de Nuestra Señora de los Remedios, sita en la calle homónima, fue abandonada por el estado ruinoso que arrastraba desde hacía décadas. Ya en 1917, la ermita de la Virgen de los Remedios se encontraba en un estado ruinoso, razón que aprovechó una comisión de señoras de la localidad para solicitar licencia al Ayuntamiento para su reparo y ampliación, pidiendo para ello la cesión del corral del Hospital²⁹. Pese al visto bueno de los ediles municipales, que acordaron conceder el solar y el permiso oportuno a cambio de que el vecino José Morcillo Valero se hiciese cargo “de la custodia, vigilancia y limpieza de referida ermita como perteneciente al procomún”³⁰, las obras no debieron seguir el curso esperado y la advocación de los Remedios sustituyó a la de Nuestra Señora de las Angustias, cambiando esta última ermita de titular en los siguientes años.

En octubre de 1956 se produjo la inauguración y la bendición de la iglesia de Santa María de Almedina³¹, cesando la actividad parroquial en la ermita tras más de un siglo.

LOS ÚLTIMOS AÑOS

El 16 de abril de 1978 se produjo la visita pastoral del Obispo Prior de las Órdenes Militares, don Rafael Torija de la Fuente, a Almedina, dentro de su itinerario en los arceprestazgos de Montiel y Villanueva de los Infantes. En el programa trazado por el señor cura se incluyó una visita a la ermita de la Virgen de los Remedios, en cuyo interior estaban a punto de iniciarse unas obras de restauración. De hecho, se conoce que el Obispo incluso aconsejó al párroco sobre algunos detalles para la mejor vistosidad en la ornamentación³². La primera fase de estas obras finalizó en septiembre de 1982. La segunda, consistente en la restauración de la fachada, se ejecutó una vez terminadas las fiestas en honor a la Virgen del Rosario. Para su financiación se contaba con 75.000 pesetas del Obispado, 50.000 pesetas de la Diputación Provincial de Ciudad Real, 25.000 pesetas de la Comisión Diocesana de Monumentos Artísticos e Históricos, 35.000 pesetas obtenidas por la

²⁸ AHN, Fondos Contemporáneos, Causa General de la Provincia de Ciudad Real, Caja 1.029, Exp. 10, «Pieza undécima de Ciudad Real. Tesoro artístico y cultura roja», ff. 8r y 91r.

²⁹ AMA, «Acta de 22 de julio de 1917», *Libro de actas municipales. 1910-1915*, sig. L. 8-15, f. 24v.

³⁰ AMA, «Acta de 30 de diciembre de 1917», *Libro de actas municipales. 1910-1915*, sig. L. 8-15, f. 29r.

³¹ APA, *Inventario de la parroquia de Santa María de Almedina*, s/a, s/p.

³² F.C.I., «Almedina. Visita pastoral del Obispo Prior, D. Rafael Torija de la Fuente», *LANZA*, año XXXV, núm. 11.148, 28 de abril de 1978, p. 6.

venta de una vaquilla de capea, donada por Laureano Rubio Pérez, y otra vaquilla donada por el ganadero Samuel Flores³³.

Las últimas intervenciones en la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Almedina tuvieron lugar en 2006 y 2011. Tras la resolución favorable de una subvención de 9.000 euros, solicitada en febrero de 2006, dentro de la convocatoria realizada por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha “Inmuebles vinculados al Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha”, en septiembre del mismo año se realizaron unas obras de rehabilitación parcial del paramento exterior de la fachada de la ermita³⁴. En 2011, se realizó la reforma del interior y la restauración de las pinturas murales de la cúpula del presbiterio como consecuencia de la colaboración entre la Parroquia de Santa María y el Ayuntamiento de Almedina.

DESCRIPCIÓN DE LA ERMITA

Esta ermita, de gran simplicidad constructiva, es un edificio de una sola nave con testero plano, rodeado en tres de sus lados por viviendas particulares, lo que impidió desde su origen una posible ampliación.

En el exterior, la fachada, de casi 22 metros de longitud, se asienta sobre un zócalo de sillares de piedra de moliz. Sobre este existe un paramento de ladrillo, en el que se intercalan cajas de mampostería, al estilo del aparejo toledano, con los ángulos reforzados con sillares también de moliz, configurando una curiosa combinación. Presenta tres vanos que rompen la solidez del muro: uno peraltado en la parte baja junto al presbiterio, y los otros dos rectangulares en la parte alta, uno situado en el coro y el otro en el primer tramo de la nave. Un cuarto vano se abre en la parte alta del muro sur, por encima de las viviendas adyacentes, dando luces a la capilla mayor.

La portada, de inspiración renacentista, está compuesta por un arco de medio punto flanqueado por dos pilastras cajeadas que sostienen un entablamento formado por una cornisa con dos platabandas y un friso liso, sobre el que se alza un frontón triangular partido rematado por dos bolas herrerianas. En el centro del frontón se sitúa un escudo heráldico tronchado, tallado en piedra, con una cruz de Calatrava y un árbol en el primer cuartel y un castillo en el segundo. El blasón se encuentra coronado por dos filacterias con los extremos enrollados. Aunque hay fuentes que aseguran que el escudo es el de la villa de Almedina, no se corresponde con el actual y se desconoce la existencia de uno anterior con estas características. Tampoco hay constancia, o al menos no se ha podido encontrar, si dicho blasón pertenecía a algún linaje del Campo de Montiel (Fig. 2).

³³ A.M.G.D., «Ferias y fiestas patronales en Almedina 1982 en honor de Ntra. Sra. la Santísima Virgen del Rosario», *LANZA*, año XXXIX, núm. 12.680, 1 de octubre de 1982, p. 6.

³⁴ «Restauración de la fachada de la ermita de la Virgen de los Remedios», *La Voz de Almedina*, año IV, núm. 13, julio-septiembre de 2006, p. 1.



Fig. 2. *Portada*, ermita de Nuestra Señora de las Angustias, Almedina (Ciudad Real). Foto: JCM.

Un sencillo tejazoz con base de madera sobre la portada y una espadaña de ladrillo con dos vanos, con base escalonada y cubierta a dos aguas a los pies completan el juego de volúmenes de la ermita.

En el interior, el cuerpo del templo se divide en tres tramos, cubiertos con bóvedas de arista decoradas con florones de escayola, y se separa de la capilla mayor, cubierta con una cúpula sobre pechinas, mediante un gran arco de medio punto que descansa sobre dos poderosas pilastras. A los pies, una sencilla escalera de madera da acceso al coro (Fig. 3).



Fig. 3. *Interior*, ermita de Nuestra Señora de las Angustias, Almedina (Ciudad Real). Foto: JCM.

En el presbiterio encontramos dos tallas, la de la titular de la ermita, Nuestra Señora de los Remedios, inserta en una hornacina en el muro frontal, y un Cristo Crucificado, de menor tamaño, a la derecha de esta. A ello se suman el sagrario y las dos lámparas colgantes de plata, una a cada lado del altar.

A los pies de la ermita, bajo el coro, se encuentra una pequeña talla sedente del Sagrado Corazón de Jesús, y una imagen de Nuestra Señora del Pilar, en cuya columna se ha añadido la Cruz de la Orden de Santiago. Además, puede observarse un antiguo estandarte bordado de la cofradía de Nuestra Señora del Carmen, que data del año 1950.

En sendas hornacinas, en el muro del lado del evangelio encontramos las tallas de Santa Rita de Casia y San Antonio Abad.

Finalmente, en el muro del lado de la epístola, el único ornamento que podemos encontrar es un lienzo de la Piedad, que sin duda hace referencia directa a la advocación original de esta ermita almedinense: Nuestra Señora de las Angustias. Se trata de una réplica de una obra barroca homónima del pintor flamenco Anton Van Dyck, cuyo original se encuentra expuesto en el Museo Nacional del Prado.

Las pinturas de la cúpula

La cúpula del presbiterio de la ermita de los Remedios presenta pinturas realizadas en el primer cuarto del siglo XVIII, de carácter popular, pero con un notable interés simbólico. Para realizar una correcta lectura iconográfica del conjunto pictórico, hay que tener en cuenta la primitiva titularidad de la capilla, dedicada a Nuestra Señora de las Angustias, permitiendo alternar en un mismo espacio un ciclo de temática mariana con otro de carácter pasional³⁵ (Fig. 4).



Fig. 4. *Cúpula del presbiterio*, ermita de Nuestra Señora de las Angustias, Almedina (Ciudad Real). Foto: JCM.

El primer ciclo se desarrolla a lo largo de las pechinas y está compuesto por cuatro escenas significativas de la vida de la Virgen María: la Anunciación, la Visitación, la Inmaculada Concepción y la Asunción. Cada una de las imágenes, de formato oval, va acompañada por una breve cita bíblica, inserta en un medallón de color negro situado en el ángulo inferior de cada una de las pechinas.

La escena de la Anunciación se desarrolla en un interior, como denotan las arquitecturas clásicas, y presenta la composición tradicional de los personajes. A la izquierda, la Virgen aparece sentada ante una columna estriada de alto plinto,

³⁵ José Javier Barranquero. *Pintura mural religiosa en la provincia de Ciudad Real*. (Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos, Diputación de Ciudad Real, 2010) 106.

ataviada con un vestido rojo y un manto azul estampado que cubre su regazo. Sobre la cabeza lleva un velo anaranjado, que oculta parcialmente sus cabellos, y va coronada de estrellas. Es destacable la naturaleza de dicha corona, pues en vez de ser un simple conjunto de estrellas formando una circunferencia se asemeja a las coronas de orfebrería que lucen las tallas procesionales de las Vírgenes. En cuanto a su actitud, María se señala el pecho con la mano derecha, sabiéndose elegida por Dios, mientras extiende la izquierda y baja la mirada, turbada por la buena nueva del arcángel, que se presenta ante ella. San Gabriel se muestra como un joven alado, de melena larga y ataviado de una manera muy parecida a la Virgen, con una túnica anaranjada de amplias mangas y un manto azul. Se representa arrodillado, abrazando un ramo de azucenas, y alzando la mano derecha para señalar con el dedo índice al Espíritu Santo. Este aparece en forma de paloma blanca en la parte superior de la escena, entre ambas figuras, sobre una esponjosa nube y orlado por un destello dorado. De su pico sale un rayo luminoso que simboliza la concepción sin pecado de María. Al fondo, tres escalones dan acceso a la puerta abierta de la estancia, tras la que se observan una balaustrada y unos árboles en el exterior, así como un celaje amarillento. En el medallón inferior puede leerse la inscripción *AVE GRATIA PLENA DOMINVS TECŪ, VENEDICTA TV IN MVLIERIBVS* (Salve, llena de gracia, el Señor es contigo, bendita tú entre las mujeres), que alude claramente a los primeros versos del Avemaría en latín, omitiendo únicamente el nombre propio de la Virgen (Fig. 5).

La escena de la Visitación se desarrolla en un exterior, ante la casa de Zacarías, y muestra a Isabel y María saludándose con un abrazo. La Virgen va vestida del mismo modo que en la pechina anterior, con una túnica roja, un manto azul sobre los hombros y coronada de estrellas (esta vez sin velo); mientras que Isabel lleva un manto de color ocre que cubre casi por completo su vestimenta. Como santa que fue, también aparece coronada, pero con una aureola circular mucho más sencilla que la de María. Más allá de las figuras protagonistas, son destacables los elementos que conforman el paisaje, como son las flores rosas del suelo, la rica vivienda de Zacarías e Isabel, con aspecto de fortaleza –aunque poco conseguida en cuanto a las leyes de perspectiva–, la palmera tras ella y la frondosa copa de un árbol en el lateral derecho, que contrasta con el arbolillo deshojado en que se posa un pájaro similar a un gorrión. Al fondo pueden vislumbrarse tres pájaros más volando. En el medallón del ángulo inferior puede leerse lo siguiente: *YNTRAVIT MARIA IN DOMŪ ZACHARIÆ & SALVTAVIT ELISAVETH* (Entró María en la casa de Zacarías y saludó a Isabel)³⁶. Se trata de un versículo bíblico en latín del evangelio de San Lucas, con el cual se inicia la narración del episodio de la Visitación (Fig. 6).

³⁶ Lucas 1:40.



Figs. 5 y 6. *Anunciación y Visitación*, pechinas de la cúpula del presbiterio. Fotos: JCM.

En la pintura de la Inmaculada, la Virgen vuelve a vestir una túnica roja, ceñida con un cingulo a la cintura, y un manto azul orlado de estrellas blancas. Aparece en pie sobre media luna y coronada de estrellas, como manda la tradición artística³⁷, aunque esta aureola es sencilla, diferente a las de las representaciones anteriores. Mantiene las manos unidas sobre el pecho e inclina levemente la cabeza hacia la izquierda. Es destacable la larga melena morena que luce la Virgen, ausente en las otras escenas. A sus pies puede verse una gran serpiente enrollada, símbolo del Mal, al cual vence María, “sin pecado concebida”, y a su alrededor, sobre un fondo dorado, siete símbolos alusivos a sus virtudes, extraídos de las letanías: a la izquierda se observan el ciprés, la torre, la estrella y la luna, mientras que a la derecha se representan el sol, el pozo y el olivo³⁸. En la parte inferior de la pechina, el medallón recoge la siguiente inscripción latina: *TOTA PVLCHRA EST MARIA ET MACVLA NON EST IN TE* (Toda hermosa eres María y no hay mancha en ti). Se trata de la adaptación de un versículo del Cantar de los Cantares aplicado a María³⁹, que fue incluido en una oración del siglo IV y recuperado varios siglos más tarde como una de las antífonas de los salmos de las segundas vísperas de la festividad de la Inmaculada Concepción (Fig. 7).

La Asunción es, después de la Inmaculada, la escena más deteriorada de las cuatro, presentando colores parduzcos y un menor nivel de definición de los detalles, lo que dificulta una interpretación minuciosa. Se trata de una composición en la que se mezclan dos ámbitos: el celestial y el terrenal. En el primero aparece la Virgen sobre unas nubes, que sirven de frontera entre ambos espacios. Está rodeada de querubines y va vestida, como en el resto de pechinas, con una túnica roja y un manto azulado, que en este caso se encuentra ampliamente estampado con motivos florales. También aparece coronada y con el cabello muy largo, cayendo sobre su espalda. Alza sus brazos ligeramente hasta la altura de los hombros, mostrando la palma de la mano izquierda y sujetando con la derecha un ramillete vegetal, cuya identidad resulta imposible identificar. En el ámbito terrenal, varios hombres y mujeres con ropajes oscuros, probablemente apóstoles y seguidoras de la Virgen, contemplan

³⁷ En el capítulo XI del tercer volumen de su tratado *Arte de la pintura*, Pacheco sentó las bases de la representación de la Inmaculada Concepción en el arte contrarreformista: “*Ase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doze a treze años, hermosísima niña, lindos i graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel [...], con túnica blanca i manto azul [...]. Vestida del sol, un sol ovado de ocre i blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente [...]. Debaxo de los pies, la Luna que, aunque es un globo sólido [...] transparente sobre los países; por lo alto, más clara i visible la media Luna con las puntas abaxo.* Francisco Pacheco. *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas, Tomo III.* (Sevilla: Imprenta de Simón Faxardo, 1649), 482-483.

³⁸ Los símbolos recogidos en las letanías lauretanas fueron tomados de diversos libros de la Biblia. Las referencias a la torre, el pozo, el sol y la luna están inspiradas por versos del Cantar de los Cantares: “*Es tu cuello la torre de David*” (Cant 4: 4), “*La fuente del jardín es pozo de agua viva que baja desde el Líbano*” (Cant 4: 15) y “*¿Quién es ésta que se asoma como el sol en la mañana? Es hermosa como la luna, radiante como el sol, jirresistible como un ejército en marcha!*” (Cant 6: 10). El ciprés y el olivo remiten a versículos del Eclesiástico: “*Crecí como cedro del Líbano y como ciprés del monte Hermón, crecí como palmera de Engadí y como rosal de Jericó, como olivo crecí hermoso en la pradera y como plátano junto al agua*” (Eccl 24: 13-14). La estrella hace referencia a un verso del último capítulo del Apocalipsis: “*Yo soy el retoño que descende de David. Soy la estrella brillante de la mañana*” (Ap 22: 16).

³⁹ El referido versículo es “*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*” (Cant 4: 7).

desde abajo el milagro de la Ascensión de María, en cuerpo y alma, a los cielos. En el medallón de la parte inferior de esta pechina puede leerse la siguiente inscripción: *ASŪPTA EST MARIA IN CELŪ GAUDENT ANGELI* (María es elevada al Cielo, alégrense los ángeles). Se trata de las primeras palabras de una antífona clásica de las vísperas de la festividad de la Asunción de María⁴⁰ (Fig. 8).



Figs. 7 y 8. *Inmaculada Concepción y Asunción*, pechinas de la cúpula del presbiterio. Fotos: JCM.

⁴⁰ La antífona completa reza así: “*Assumpta est Maria in caelum. Gaudent angeli, laudantes benedicunt Dominum*” (María ha sido elevada al cielo. Se alegran los ángeles, y, en su alabanza, bendicen al Señor).

El segundo ciclo, que se desarrolla en el interior de la cúpula, gira en torno a la Pasión de Cristo y se encuentra estrechamente relacionado con la antigua advocación de la capilla, ya que la titulación de Nuestra Señora de las Angustias no es otra cosa que una variante de la representación de María como Mater Dolorosa, del padecimiento de la Madre ante el sufrimiento de su Hijo.

La cúpula se divide en ocho plementos⁴¹ que se hallan decorados por completo. Cada uno de ellos alberga un triángulo y un trapecio. En el primero encontramos la representación de tres cipreses –el central de mayor tamaño que los laterales–, lo cual, aunque podría aludir a un símbolo mariano presente en las letanías, ha de entenderse dentro de este ciclo pasional como un símbolo relativo a la muerte o, en su defecto, a la inmortalidad⁴². En el interior de los trapecios se representan símbolos del *Arma Christi*, es decir, de los objetos utilizados en la Pasión de Cristo. La distribución de los elementos no es homogénea ya que, mientras algunos de los trapecios albergan uno o dos, en otros podemos encontrar hasta un máximo de cuatro. Siguiendo un sentido horario, los objetos que aparecen representados son los siguientes: la corona de espinas y los tres clavos de la Crucifixión; la esponja con la que dieron de beber vinagre a Cristo, el martillo con el que lo clavaron a la cruz y las tenazas usadas para desclavarlo; el gallo, que cantó antes de la triple negación de Pedro, sobre una columna; la jarra de vinagre y hiel, los flagelos con que fue azotado, la caña que le entregaron como cetro y una navaja⁴³; la escalera usada para el descendimiento y el velo de la Verónica, donde quedó plasmada la Santa Faz; la Cruz con el Santo Sudario; la túnica inconsútil, sin costuras, que Herodes le hizo vestir como burla; y por último, la columna a la que fue atado, la lanza con la que el soldado Longinos le atravesó el costado, y un tercer elemento imposible de identificar⁴⁴ (Fig. 9).

El resto de la decoración de la cúpula, que se extiende tanto por los plementos como por los lunetos laterales, el intradós de los arcos y las pechinas es de carácter vegetal. Se trata una profusa ornamentación a base de flores, tallos y hojas multicolores que se curvan sin llegar a formar roleos, y que otorgan al conjunto pictórico una sensación de *horror vacui*, debido a que apenas se deja un rincón de la cúpula sin decorar. Este tipo de decoración vegetal pintada es una constante que se repite en otros templos de la provincia de Ciudad Real, como la cúpula del crucero de la iglesia del antiguo convento de San Agustín y la de la ermita de San Juan de Almagro o las que cubren las capillas laterales del transepto de la cercana iglesia

⁴¹ Albergando un ciclo iconográfico pasional no resulta extraño que los plementos sean, precisamente, ocho, ya que este es considerado el número de la resurrección.

⁴² El ciprés, en su calidad de árbol perenne, es símbolo de la inmortalidad. Ya desde los tiempos paganos se le asociaba con la idea de la muerte, porque, además de simbolizar al dios Plutón, al cortarlo jamás vuelve a rebrotar. Por otra parte, la madera del ciprés se empleó en la ornamentación del templo de Salomón; y se considera símbolo de la Virgen, cuyo cuerpo, en analogía con las paredes del templo, envolvió a Cristo. Vid. Teodoro Urquiza Ruiz. *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*. (Burgos: Revista Sembrar, 2012), 66-67.

⁴³ En ninguno de los Evangelios se narra episodio alguno de la Pasión de Cristo relacionado con una navaja. Sin embargo, es muy posible que el autor de las pinturas de la cúpula de la ermita de Almedina la representara en sustitución de la espada con la que Simón Pedro cortó la oreja derecha de Malco, uno de los criados del Sumo Sacerdote del Sanedrín, durante el arresto de Jesús.

⁴⁴ La identidad de este tercer elemento es una incógnita, ya que ni la conservación ni la pintura dorada que se utilizó para representar los tres objetos de este espacio son las más idóneas.

parroquial de San Andrés Apóstol de Villanueva de los Infantes, también en el Campo de Montiel.

Finalmente, en el centro del luneto del lado del evangelio del presbiterio, una ventana fingida, rodeada de una profusa ornamentación vegetal, hace pareja con la que se abre enfrente y que ilumina la capilla mayor (Fig. 10).



Figs. 9 y 10. *Detalles de la iconografía pasional y vegetal de la cúpula del presbiterio, y ventana fingida en el luneto del presbiterio. Fotos: JCM.*

CONCLUSIÓN

Las pinturas murales del primer cuarto del siglo XVIII que decoran la cúpula del presbiterio de la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Almedina son el único testimonio vivo de la que, desde su fundación en mayo de 1725 hasta la primera mitad del siglo XX, fue la capilla de Nuestra Señora de las Angustias, un pequeño templo que, a raíz de la ruina que presentaba la iglesia, albergó durante más de cien años las tareas parroquiales de la localidad que siglos atrás había visto nacer al gran pintor renacentista Fernando Yáñez de la Almedina.

**PUNTUALIZACIONES SOBRE LA SERIE DE
TAPICES “LOS TRIUNFOS DE ALEJANDRO”
DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA**

Juan Luque Carrillo

Universidad de Córdoba

INTRODUCCIÓN. EL TAPIZ: CONCEPTO Y FUNCIONES

Durante las últimas décadas, la historiografía europea ha generado un espacio de gran interés sobre la función y principales manifestaciones del tapiz en época moderna, contribuyendo a la reflexión histórica sobre los orígenes del Renacimiento en Italia y su expansión por Centroeuropa a partir del siglo XVI. No obstante, resulta difícil establecer cuáles fueron sus orígenes estilísticos, dada la ambigüedad del término historiográfico en sí mismo. Los primeros documentos que proporcionan información sobre las principales colecciones de tapices en España se remontan, sin embargo, a finales de la Edad Media, y en ellos se informa del papel que desempeñaron estas colecciones en los medios aristocráticos cercanos a las cortes de Castilla y de Aragón¹.

Existen, al respecto, artículos interesantes donde sus diferentes autores documentan las trayectorias artísticas de algunos artífices y su proyección en el articulado contexto de las organizaciones gremiales de épocas medieval y moderna. Otros estudios, muy elocuentes, han sido presentados en ponencias de congresos y puestos al día con excelentes resultados en jornadas y encuentros científicos². Sin embargo, no es frecuente encontrar monografías dedicadas al tapiz, y menos, conjugando el aspecto técnico con el artístico. Por ello, muchas veces se ha estudiado según qué obras en conexión con la labor pictórica de un determinado autor, como sucede con los conocidos casos de Rafael Sanzio o Goya. Estos modelos de dos de los más grandes autores de la pintura en la Historia del Arte Universal, consideramos que son lo suficientemente expresivos para revalorizar la función estética y la importancia artística del tapiz.

Dentro de este sentir historiográfico, a mediados del siglo XIX, numerosos historiadores centroeuropeos formados en las principales universidades belgas, francesas y alemanas, estudiaron esta manifestación artística tanto desde el punto de vista histórico-artístico como desde el antropológico y social, planteando interesantes puntos de vista y contribuyendo al desarrollo científico de la materia. La definición del historiador del arte Eugène Müntz ha sido especialmente valorada y muy tenida en cuenta por la comunidad investigadora a partir sobre todo de principios del siglo XX, extendiéndose mundialmente su concepto del tapiz como “aquella obra en la que los hilos de color arrollados sobre un telar tendido vertical u horizontalmente, forman un tejido, y producen combinaciones de línea y tonos análogos a los que el pintor obtiene con el pincel y el mosaista con cubos de mármol [...]”³.

Seguidamente el autor añadió la diferencia entre el tapiz y el bordado, despejando a raíz de entonces un error de clasificación que durante siglos, y en muchos puntos de la geografía europea, fue aceptado a consecuencia de la devaluación que sufrieron las denominadas “artes menores” o “suntuarias” frente a la fortuna crítica de las “bellas artes”. Esta diferencia radica fundamentalmente en que en el tapiz, las figuras forman parte integrante del tejido, mientras que en el bordado están simplemente superpuestas a un fondo ya existente.

¹ Federico Torralba. “Los tapices”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 194 (1958): 35.

² Véase: Audrey Babington. *Tapices cretivos*. (Madrid: CEAC, 1985).

³ Sobre este tema véase: Eugène Müntz, *Histoire générale de la tapisserie* (París: J. Rothschild, 1882).

En su origen, sin embargo, la tapicería tuvo un papel exclusivamente utilitario. Para muchos autores, de hecho, su primer destino fue cubrir el suelo de las principales construcciones, extendiéndose tiempo después su uso a la ornamentación de los muros y paredes.

Más adelante, los tapices llegaron a convertirse en parte esencial del mobiliario en castillos, palacios, iglesias y ricas casas solariegas, especialmente en los países occidentales del continente. Ahora colgaban sobre los fríos paramentos de las estancias y cumplían la función de proteger de la humedad y de las corrientes de aire. En otros casos, también eran utilizados para compartimentar grandes cámaras en porciones más pequeñas e íntimas, a modo de paredes, ajustándose a las vigas del techo y cayendo verticalmente hasta separar las partes deseadas, conectadas entre sí mediante hendiduras que permitían su acceso⁴.

Otro de sus usos fue la construcción de lechos de tapicería, compuestos de un sobrecielo, un dosel, cubrecamas y cortinaje, cubriéndose además los huecos de puertas y ventanas. A pesar de este destino de carácter eminentemente práctico, las cualidades intrínsecas de las tapicerías -especialmente su flexibilidad y fácil transporte-, contribuyeron felizmente a su faceta decorativa⁵.

Por lo tanto, los tapices resumen la mayor parte de la ornamentación de muchos interiores hasta finales del siglo XVIII, utilizándose por aquellos que deseaban obtener un determinado efecto decorativo o simplemente gustaban de interiores adornados con colores vivos. En muchos casos, los principales artífices colocaron travesaños de madera alrededor de los muros donde se suspendían los tapices, ofreciendo de este modo una mayor unidad decorativa. No obstante los tapices no permanecieron siempre en espacios interiores, sino que desde antiguo, se utilizaron en celebraciones civiles, lúdicas, procesiones y entradas solemnes de personajes. Así se recoge en los cantos de los poetas, descripciones, crónicas e ilustraciones de libros miniados, donde se han identificado algunos ejemplos pertenecientes a colecciones reales, de la Iglesia y, en menor medida, de nobles particulares⁶.

Por su carácter de objeto suntuario, el tapiz siempre ha estado unido a la vida de las principales clases dirigentes, convirtiéndose en un claro ejemplo de los gustos estéticos y evolución de las sociedades medieval y moderna. Ello impulsó el gran desarrollo que experimentó en toda Europa a partir del siglo XII, manteniéndose su originalidad durante las centurias siguientes, sobre todo en la región flamenca y centro de Francia⁷.

Finalmente respecto al proceso de elaboración del tapiz, debe destacarse su lento y delicado procedimiento artesanal. La tarea diaria de un artífice textil en los siglos pasados, no solía sobrepasar los dos centímetros cuadrados. Al respecto, la técnica más usada fue el alto lizo, pero el aumento de demanda de piezas a mediados

⁴ Eloísa Wattenberg García. “Los tapices de Fonseca en la Catedral de Palencia: tapices de la Historia Sagrada”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 13 (1946): 173-196.

⁵ François Chaslin. “Tapices sociales”. *Arquitectura viva*, 150 (2013): 32-35.

⁶ Rosa Martínez de Lahidalga. “Tapices en el espacio”. *Bellas Artes*, 45 (1975): 46-47.

⁷ Concha Herrero Carretero. “Los tapices y ornamentos”. En *La Catedral Primada de Toledo: dieciocho siglos de historia* (Burgos: Promecal, 2010), 382-395.

del siglo XVI, auspició el método de trabajo en bajo lizo -o telar horizontal-, que permitió una elaboración del tapiz más rápida en comparación con la anterior técnica. En ambos casos el telar se organizaba en torno a dos cilindros con fuertes hilos, generalmente de lana, dispuestos en paralelo y próximos entre sí. Esto es lo que se conoce como la “urdimbre” y su longitud determina la anchura del tapiz, mientras que el espacio que ocupa dicha urdimbre en los cilindros corresponde a la altura del paño. Sobre esta base los tejedores trabajaban con hilos coloreados más finos, que podían ser de lana, seda e incluso de plata y oro según qué casos. Sin embargo, la confección de un tapiz suponía una extraordinaria labor que se llevaba a cabo en talleres altamente especializados y comportaba, en la mayoría de los casos, un coste muy elevado al que solo las grandes empresas constructivas y poderosos mecenas podían hacer frente⁸.

NOTAS PARA LA HISTORIA DE LOS TAPICES DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

Símbolo universal del pasado islámico en Occidente fue la gran mezquita de Córdoba, monumento de la interculturalidad que, en su aceptación de templo musulmán, reflejó como ningún otro edificio andalusí el desarrollo de la cultura mahometana hasta principios del siglo XIII. Sin embargo, cuando en 1236 Fernando III venció al príncipe Abu l-Hasam y reconquistó Córdoba, la mezquita fue rápidamente purificada y consagrada como iglesia mayor de la ciudad con la advocación de Santa María, recordando de este modo su pasado e implantando nuevamente el culto católico sobre los restos del desaparecido conjunto episcopal de San Vicente⁹.

Desde la consagración del edificio se estableció la capilla mayor en el lucernario construido en el 965 por Al-Hakam II y se utilizaron para el coro las tres naves que corrían entre dicho lucernario y el muro de la fachada occidental. En torno a esta capilla mayor y alrededor de los muros del templo se fueron fundando a lo largo de la Baja Edad Media las capillas funerarias de las más ilustres familias cordobesas. Al final de este periodo, y coincidiendo con la Guerra de Granada, en 1489, el obispo don Iñigo Manrique dispuso que se hiciera una nave al estilo gótico para instalar el coro¹⁰.

Más adelante, a comienzos del siglo XVI, la mentalidad humanista de los sucesivos prelados cordobeses contribuyó al enriquecimiento artístico de la catedral mediante un proceso lento, pero firme, de unificación estilística al gusto occidental. En este proceso de “reorganización” espacial tuvo un papel trascendental la familia de maestros canteros Hernán Ruiz, cuya presencia marcó el transcurso de todo el quinientos en el templo. El primero de ellos, Hernán Ruiz “el Viejo”, trabajó en el edificio desde 1502 hasta su muerte en 1547. A él debemos las tres fases más importantes de la transformación de la catedral con sentido humanista: la reforma

⁸ Gerardo Tempone. *Cómo hacer tapices* (Barcelona: Bruguera, 1980), 23-25.

⁹ Manuel Nieto Cumplido. *La Catedral de Córdoba* (Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur, 2007), 334-335.

¹⁰ Alberto Villar Movellán, María Teresa Dabrio González y María de los Ángeles Raya Raya. *Guía artística de Córdoba y su provincia* (Córdoba: Fundación José Manuel Lara, 2005), 41.

del exterior, entre 1505 y 1514; la intervención en parte de las naves orientales para dependencias capitulares, entre 1514 y 1523; y la gran obra de la capilla mayor y coro nuevos, que se inició en 1523 y no vio su culminación hasta 1607¹¹.

Con esta última obra, de tan larga duración, la catedral adquirió definitivamente su aspecto occidental, sin renunciar para ello a la configuración islámica heredada, de modo que se consiguió una verdadera y única síntesis de dos conceptos arquitectónicos distintos y que expresa en sí misma el extraordinario sustrato cultural de la ciudad.

Los arquitectos que continuaron y reformaron el proyecto de Hernán Ruiz “el Viejo” fueron su hijo Hernán Ruiz “el Joven”, Juan de Ochoa y el vallisoletano Diego de Praves, quienes concluyeron los trabajos de cubrición y decoración de las bóvedas junto al escultor antequerano Francisco Gutiérrez Garrido, encargado de dirigir los trabajos de yeserías entre 1600 y 1602¹².

Tiempo después, como sucedió en otros muchos templos de las principales diócesis españolas, la Catedral de Córdoba adquirió entre sus numerosos bienes muebles, una asombrosa colección de tapices flamencos de finales del siglo XVII felizmente conservada -aunque de manera incompleta-, en nuestros días, pensada en origen para ennoblecer las principales procesiones y celebraciones litúrgicas organizadas por el cabildo, especialmente la del *Corpus Christi*. Esta colección, compuesta en la actualidad por seis grandes tapices, junto con el patrimonio textil que atesora el obispado cordobés, fue estudiada en detalle por Francisco Lara Arrebola en 1979 desde dos puntos de vista fundamentales: uno documental e histórico, donde analiza los posibles orígenes de la serie y sus principales funciones desempeñadas, sobre todo, en la vida litúrgica y social cordobesa, seguido del estudio estilístico, iconográfico e iconológico de cada pieza, indicando sus fuentes literarias e identificando por tanto sus temáticas y protagonistas de cada escena¹³.

Sin embargo, son muy pocos los datos que conocemos sobre esta colección centrada en la narración de los principales triunfos del rey macedonio Alejandro Magno (356-323 a. C.), compuesta en origen por quince tapices de los que nueve se enajenaron a principios del siglo XX para, con su importe, restaurar los seis restantes, que se hallaban en pésimo estado de conservación almacenados en una atarazana capitular. Es la única serie de tapices que posee en la actualidad el cabildo catedralicio cordobés, repartida en distintas capillas perimetrales del templo en condiciones de conservación muy favorables.

Pero afortunadamente poseemos algunas noticias sobre los nueve tapices que se vendieron, todas extraídas de los tomos de actas capitulares correspondientes al primer tercio del siglo XX. La primera data del 15 de febrero de 1902 y en ella se

¹¹ Joaquín Lorda Iñarra y María Angélica Martínez. “El primer proyecto de Hernán Ruiz para la Catedral de Córdoba”. En *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011), 791-798.

¹² Juan Luque Carrillo. “Aproximación a la figura de Juan de Ochoa: arquitecto e ingeniero hidráulico español del siglo XVI”. *Atenea*, Revista de Ciencias Sociales de la Universidad de Concepción, Chile, 515 (2017): 97-114.

¹³ Francisco Lara Arrebola. *Los tapices del patrimonio eclesiástico de Córdoba* (Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros Provincial, 1979).

informa de su alarmante deterioro, extensible también a otros cinco frontales de altar que se hallaban en los mismos depósitos del almacén capitular, desprovistos de función litúrgica. Como solución, los canónigos propusieron vender una parte de la colección para sufragar la restauración de las piezas menos afectadas y, tras recuperar su apariencia, reincorporarlas al culto. La propuesta fue aceptada por todos los miembros del cabildo¹⁴.

Meses después, el 29 de abril, se leyó un informe del obrero mayor sobre la conveniencia de autorizar dicha venta, en el que dio cuenta de los principales datos técnicos, posibles intervenciones y costes aproximados de cada pieza, en relación con el grado de deterioro y principales lagunas textiles localizadas en la capa superficial. Para ello el cabildo creó una Diputación de Hacienda compuesta por capitulares y especialistas en materia suntuaria¹⁵.

Más adelante, el 5 de diciembre de ese mismo año, los capitulares se reunieron para aprobar la venta parcial de la serie, autorizando a la Diputación para iniciar los trámites oportunos. La necesidad de enajenar la colección se imponía con mayor fuerza cada día, ante el peligro de su desaparición definitiva si no se intervenía con la mayor brevedad posible¹⁶.

Sin embargo el asunto quedó silenciado hasta finales de 1904. El 24 de noviembre de ese año, el licenciado Eugenio Santos informó a los capitulares de una comunicación de don José Pozuelo, obispo, acompañada de una instancia de don Antonio de Porras donde solicitaba la compra de unos tapices y frontales que se encontraban en muy mal estado de conservación. Al pie del documento decretó el obispo que la petición fuera tratada en cabildo y que éste decidiera finalmente el destino de la colección¹⁷. Nuevamente los canónigos contactaron con la Diputación de Hacienda para que, estudiadas las piezas, ésta decidiera qué tapices debían venderse y cuáles no. Sin embargo, el cabildo no autorizó dicha venta.

Pasado un tiempo, los intentos de compra de la serie por parte de anticuarios y particulares se reanudaron. El 19 de abril de 1905 se llevó a cabildo una solicitud firmada por don Carlos Moses Moreno en la que pedía le fuesen vendidos los quince tapices que comprendían la serie más los cinco frontales que también se encontraban deteriorados y exentos de función litúrgica, por la suma de 25.000 pesetas. Se acordó que la solicitud pasase a la Diputación de Hacienda y que ésta decidiera. Días después se informó a Moses del desacuerdo de la oferta¹⁸.

Más adelante, en noviembre de ese mismo año, un nuevo aspirante volvió a escribir al cabildo informando sobre su interés por adquirir catorce de los quince tapices de la serie más los cinco frontales de altar, por 35.000 pesetas. El comprador, don Florentino Ramírez, se ofreció incluso a tramitar la autorización del nuncio si fuera necesario, todo lo cual volvió a pasar a la Diputación de Hacienda para que, consultados los antecedentes, valorase la oferta. Dos meses después, la Diputación

¹⁴ Archivo Catedral de Córdoba. Actas Capitulares, tomo 122, p. 128 r.

¹⁵ *Ibidem.* p. 138 r. y vto.

¹⁶ *Ibidem.* p. 168 vto.

¹⁷ *Ibidem.* p. 296 vto.

¹⁸ *Ibidem.* Tomo 123. p. 15 r. y vto.

autorizó la venta de los nueve tapices más afectados para con su producto, hacer frente a la restauración de los seis restantes¹⁹.

Era condición que los tapices se expusieran durante días en la Capilla del Cardenal Salazar, para que pudieran ser examinados por los capitulares que lo desearan, sin recurrir a la exposición de los cinco frontales ya que, según la Diputación, era preferible que siguieran bajo custodia del cabildo, a esperas de una futura restauración.

El día 6 de febrero de 1906 se rindió el informe, reincidiendo una vez más en el pésimo estado de conservación y en el peligro que corrían las piezas si no se intervenían rápidamente. Ante tal vicisitud, el cabildo no halló otra alternativa a la propuesta de don Florentino Romero, de modo que se aprobó su venta, previo aviso al obispo²⁰. Sobre la intervención llevada a cabo informan las actas capitulares del día 14 de noviembre de 1910, dejando de manifiesto una vez más cómo Romero, en virtud del contrato firmado, había corrido con los gastos de la restauración, debiendo entregar además la cantidad de 500 pesetas en metálico. Sin embargo, tras haberse quejado del elevado coste de la intervención, el cabildo acordó perdonarle las 500 pesetas y dar por concluido el asunto²¹. De algún modo, gracias a la propuesta de Romero, los capitulares pudieron devolver parte de la colección al culto y disfrutar nuevamente de la riqueza y suntuosidad del maravilloso arte textil flamenco en la ciudad, aunque ello les obligara a desprenderse de más de la mitad de la serie y a limitar, muy a su pesar, la importancia de tapiz en el contexto actual del templo cordobés.

SERIE DE LOS TRIUNFOS DE ALEJANDRO. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

La actual colección con los triunfos de Alejandro está constituida por seis tapices cuyas dimensiones oscilan entre los 500 x 340 cm. (el mayor de todos) y los 390 x 290 cm. el resto. Ninguno de ellos presenta el sello del taller donde se ejecutaron. Tampoco aparece la firma del cartonista ni la marca del lizero que los tejió, con lo cual nuestro estudio se ha centrado fundamentalmente en el análisis de los principales elementos estilísticos y su comparación con otras piezas coetáneas que presentan un lenguaje compositivo y repertorio decorativo similares. Dicho estudio nos permite lanzar el año de 1690 como posible fecha de ejecución de los tapices, coincidiendo con el momento de internacionalización europea de la corriente barroca a través del marco flamenco y la boyante actividad de sus numerosos talleres textiles.

En concreto hemos detectado algunas apreciaciones de estilo que confirman la cronología consignada, entre ellas el tipo de galones y cenefas perimetrales, y las cartelas con los títulos de cada tapiz, que evidencian una mano de obra desconocedora de las innovaciones ornamentales que el siglo XVIII aportó en la materia. Se trata, por tanto, de una decoración muy exquisita que se distribuye en

¹⁹ *Ibidem.* p. 43 r.

²⁰ *Ibidem.* p. 50 r.

²¹ *Ibidem.* p. 268 r.

dos zonas claramente diferenciadas: la escena narrativa que ocupa la parte central, y una orla de medio metro aproximadamente que enmarca su perímetro.

Las orlas se decoran con guirnaldas de flores articuladas mediante cintas sostenidas por dos guacamayos que, gracias a su coloración predominantemente blanca, resaltan sobre los tonos verdes intensos del ramaje con el que se entremezclan y los sienas del fondo (fig. 1). En el centro superior aparecen las cartelas con los títulos en latín de cada escena, muy similares a las que también encontramos en otra interesante colección de tapices que atesora en la actualidad la Diputación Provincial de Madrid, centrada en la narración de los principales episodios de la vida del hombre²².

El primer tapiz de la serie lleva por título ALEXANDER INIMICOS PROPE FLVVIVM GRANICVM VINCIT (Alejandro vence a los enemigos junto al río Gránico), y su contenido ha sido extraído del capítulo XVI de *la Vida de Alejandro*, de Plutarco²³. Actualmente se conserva en el muro sur de la capilla de San Simón y San Judas, ocupando prácticamente la totalidad del muro sin dejar espacio para más decoración. De los seis tapices que integran la colección, este es el de mayores dimensiones y en él, su cartonista -que no se atiene con demasiada fidelidad a la descripción histórica del autor-, ha resuelto la escena en dos planos perfectamente simultaneados entre sí. En el más lejano aparecen militares de los dos ejércitos combatientes, distribuidos en grupos simétricos en torno a un eje central que divide la escena en dos partes iguales, mientras que en el plano más inmediato Alejandro se dispone a matar a Resaces (Fig. 2).



Fig. 1. *Guacamayo sosteniendo una cinta decorativa (detalle)*. Anónimo. Último tercio del siglo XVII. Alto lizo. Foto: Juan Luque Carrillo [JLC].

Las indumentarias de los personajes no se han tratado de acuerdo con un criterio estrictamente arqueológico pese a que, por lo que respecta a Alejandro, están fielmente descritas en el capítulo XXII de la citada obra literaria²⁴. Las huestes macedónicas visten y se arman a la romana, con lorigas segmentadas y faldellines protegidos con tiras de cuero. Atacan con *gladii* y *pila* que en nada recuerdan, por sus

²² María del Pilar Arriola de Javier, *Colección de tapices de la Diputación Provincial de Madrid* (Madrid: Excma. Diputación Provincial, 1976), 65.

²³ Plutarco, *Vidas paralelas* (Madrid: Espasa Calpe, 1977), 22.

²⁴ *Ibid.*, 42.

dimensiones, a las lanzas de la falange macedonia. Finalmente calzan *cothornus* y protegen sus cabezas con *galeae*, más corona de laurel y un penacho de plumas blancas en el caso de Alejandro. Por su parte, el ejército persa aparece vestido a la morisca, con chilabas y turbantes, rodelas y alfanjes.



Fig. 2. *Alejandro vence a los enemigos junto al río Gránico, I (detalle)*. Circa 1690. Alto lizo, 502 x 340 cm. Capilla de San Simón y San Judas, Catedral de Córdoba. Foto: JLC.

Frente a este tapiz, en el muro norte de la misma capilla, encontramos otro de inferiores dimensiones con el tema del encuentro de Alejandro y el sumo sacerdote del templo de Jerusalén, de ahí el título en latín *SVPREMVS SACERDOS IVDAEORVM AB ALEXANDRO BENIGNE EXCIPITVR* (El supremo sacerdote de los judíos es acogido con benignidad por Alejandro). En este caso Plutarco no proporciona noticias de la estancia de Alejandro en Jerusalén. Sí las encontramos, sin embargo, en el historiador Flavio Josefo, que narra cómo Alejandro llegó a Palestina siguiendo la antigua vía de Siria a Egipto. Solo la ciudad fuerte de Gaza se le resistió, pero después de tres meses de asedio, se rindió también. Fue después de este asalto cuando Alejandro llegó a Jerusalén, donde no solo dio muestras de su proverbial benignidad, sino que incluso rindió pleitesía en su templo a Yahveh.

El tapiz representa el momento en que Alejandro y el sumo sacerdote se encuentran y saludan. Este último se cubre con capa pluvial y mitra sobre la cabeza, indumentarias anacrónicas que no corresponden con la dignidad del personaje. Los miembros del Sanedrín que le acompañan visten a la morisca, mientras que el ejército de Alejandro se adecua a la moda romana, destacando de modo especial un personaje en primer plano velado a la manera de los pontífices de Roma (Fig. 3).



Fig. 3. *Encuentro de Alejandro y el sumo sacerdote de Jerusalén*. Circa 1690. Alto lizo. 343 x 382 cm. Capilla de San Simón y San Judas, Catedral de Córdoba. Foto: JLC.

Fuera de esta capilla, junto a la escalera en forma de “U” que conduce a la cripta del Cardenal Salazar -actual Sala Capitular-, encontramos el tercer tapiz de la serie, restaurado en 2017 en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara de Madrid. En él se representa la escena con los Desposorios de Alejandro bajo la inscripción ALEXANDER STATIRAE FILIAE DARY SUSAE NVBIT (Alejandro desposa en Susa a Estatira, hija de Darío). La fuente iconográfica es el capítulo LXX de Plutarco, donde se aborda el paralelismo de las vidas de Alejandro y César²⁵.

La composición de la escena es axial y se resuelve mediante un grupo triangular compuesto por el sacerdote (en el centro), Alejandro (a la izquierda) y Estatira (en el ángulo derecho), según el esquema utilizado por la mayoría de los pintores para tratar el tema religioso de los desposorios de San José y la Virgen (Figs.

²⁵ *Ibid.*, 76.

4 y 5). Los contrayentes estrechan su mano en un gesto simbólico de unión conyugal citado literalmente en el Derecho Romano con la fórmula *dextrarum iunctio* o *conjunctio manuum*. Sin embargo, no se observa ningún signo que evidencie si la ceremonia está teniendo lugar en un recinto religioso o civil, probablemente debido al afán de simplificación del tema, aunque no es lo más probable, ya que en la cultura griega de la época el matrimonio era considerado un simple contrato civil y no un rito. La presencia de la estatua de Zeus sobre el basamento curvilíneo de la derecha obedece, sin duda, a la popular creencia griega de que este dios fue el progenitor del rey macedonio.



Figs. 4 y 5. *Desposorios de Alejandro y Estatira* y *Desposorios de San José y la Virgen*. Anónimos. Último tercio del siglo XVII. Alto lizo. Sala Capitulada, Catedral de Córdoba y Óleo sobre lienzo, Oficinas del Cabildo Catedral, Córdoba. Fotos: JLC.

Si recorremos las naves de la antigua mezquita ampliada en el siglo X por Al-Hakam II, junto al retablo de la Cena de Pablo de Céspedes, encontramos una de las capillas más interesantes de todo el muro occidental, dotada en el siglo XIII por el arcediano de Castro don Sebastián y refundada en el XVIII con la advocación de Espíritu Santo, San Pedro Mártir de Verona, San Lorenzo y San Pedro Apóstol. En ella se conserva el cuarto tapiz de la serie, colgado en el muro sur frente a la pintura de Pedro Petra con el tema de *San Pedro curando al paralítico*. Este tapiz representa la entrada triunfal de Alejandro y sus tropas en Carmania, según narra el capítulo LXVII de *la Vida de César*. La inscripción MAGNANIMVS VICTOR TRIVNPHAT (magnánimo y victorioso) resalta una vez más la personalidad triunfadora del personaje.

En la escena, el cartonista ha prescindido del carácter idílico y de comitiva báquica que trasciende de la narración de Plutarco y ha preferido tratar el asunto como un cortejo triunfal romano: al son de bocinas, tubas y liras, Alejandro es conducido sobre una cuadriga arrastrada por cuatro caballos entre la multitud

expectante que lo aclama. Como es habitual, el monarca viste manto púrpura sobre los hombros y aparece coronado con la diadema de laurel, en señal de realeza y triunfo militar (Fig. 6).



Fig. 6. *Entrada triunfal de Alejandro en Catania*. Anónimo. Circa 1690. Alto lizo. 345 x 436 cm. Capilla del Espíritu Santo, San Pedro Mártir de Verona, San Lorenzo y San Pedro Apóstol, Catedral de Córdoba. Foto: JLC.

Finalmente, los últimos dos tapices de la colección se conservan en la capilla de la Expectación, o Capilla de Nuestra Señora de la O, en el muro oriental de la catedral. El primero de ellos presenta formato vertical y decora el muro norte, mientras que el segundo es rectangular y ocupa el testero contrario. En ellos se representan los pasajes con las exequias de Darío y, por segunda vez, el tema de la batalla del río Gránico, según el patrón y esquema compositivo que hemos analizado en los anteriores tapices.

La fuente iconográfica del primero es el capítulo XLIII de la citada obra historiográfica, de ahí la inscripción latina *DARIVS A SVIS OCCISVS AB ALEXANDRO PALLIO TEGITVR* (Darío, muerto entre los suyos, es cubierto con un manto por Alejandro) sobre cartela central. En la escena, el artista se atiene fielmente al relato literario y, en medio de un paisaje cubierto por los carros que transportan la impedimenta, Alejandro extiende su manto sobre el cadáver de Darío, que yace sobre una carreta de cuatro ruedas tirada por un soldado. Junto al féretro

aparecen combatientes de los dos ejércitos, mostrando la grandeza de ánimo del jefe medo²⁶ (Fig. 7).



Fig. 7. *Exequias de Darío*. Anónimo. Circa 1690. Alto lizo. 315 x 371 cm. Capilla de la Expectación, Catedral de Córdoba. Foto: JLC.

El último tapiz de la serie aborda de nuevo el tema de la batalla del río Gránico, con la inscripción ALEXANDER INIMICOS PROPE FLVVIVM GRANICVM VINCIT (Alejandro vence a los enemigos junto al río Gránico). Su

²⁶ *Ibíd.*, 52.

esquema compositivo y decoración son muy similares a los del tapiz homónimo de la Capilla de San Simón y San Judas. Sin embargo, advertimos que la ejecución de este último es más torpe y defectuosa. La fuente vuelve a ser Plutarco y el tratamiento iconográfico de las figuras es, por lo general, muy similar al del resto de tapices que integran la colección (Fig. 8).



Fig. 8. *Batalla del río Gránico, II*. Anónimo. Circa 1690. Alto lizo. 340 x 428 cm. Capilla de la Expectación, Catedral de Córdoba. Foto: JLC.

De este modo queda analizada histórica y estilísticamente la serie y contextualizada en el ambiente artístico de la Catedral de Córdoba, convirtiéndose en un claro exponente del arte textil de época moderna adaptado a las necesidades actuales del templo, contribuyendo al enriquecimiento del patrimonio atesorado por el cabildo y al esplendor público de sus principales manifestaciones y piezas destacadas. Así, por ejemplo, cada año la colección de tapices con los triunfos de Alejandro ennoblece los balcones del muro sur de la catedral durante la festividad del *Corpus Christi*, del mismo modo que son utilizados para decorar el interior del templo en procesiones extraordinarias y celebraciones organizadas por la institución capitular. La suntuosidad y efecto decorativo de estos seis tapices llama poderosamente la atención de los cordobeses y contribuyen a su concienciación artística. Confiamos en que el estudio de dichas piezas nos ayude a seguir contextualizando el rico y abundante patrimonio artístico que custodia la Catedral

de Córdoba y a fijar su importancia en el lugar que justamente le corresponde dentro del desarrollo del arte cordobés del siglo XVII.

**UN ESCULTOR GRANADINO COETÁNEO A
FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO: DIEGO
ANTONIO DE MORA LÓPEZ**

Isaac Palomino Ruiz

Universidad de Granada

Diego Antonio de Mora López (1658-1729) fue el último de los miembros de la saga de escultores conformada por Bernardo Francisco de Mora Ginarte y sus hijos José, Bernardo y Diego. Por tanto, coetáneo del arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo a quien debió conocer durante la estancia de este último en la ciudad de Granada. Maestro de escultor, Diego de Mora regentó en su casa albaicinerana un taller de escultura durante gran parte de su dilatada carrera profesional, formando en el mismo hasta un total de veintidós alumnos, alcanzando algunos de ellos gran renombre por su destreza artística. Ensombrecido por la genialidad de la figura de su hermano José, al igual que el resto de miembros de la saga, Diego Antonio de Mora encierra tras de sí un carisma propio y una alta capacidad artística como manifiesta su amplia producción escultórica. Amén de estos méritos, se le debe asignar los últimos toques definitorios de lo que damos en llamar el “modo granadino de escultura”. Así conocemos a los modelos escultóricos que se reconocen como propios de la escuela granadina fuera de sus fronteras, junto con el canon femenino de Alonso Cano. Así mismo, la difusión de este ideario estético de asimiliación se debe en gran parte a la expansión de su obra gracias a su prolífico taller¹.

EL CULMEN DE UNA SAGA

Diego de Mora compendia en sí una doble vertiente genética de artistas. Por un lado, la paterna, donde destaca especialmente la figura de su progenitor. Bernardo Francisco de Mora (1614-1684) era originario de Porreras (Mallorca), se traslada a la comarca de Cazorla al amparo de su hermano, con quien desarrolla ya labores artísticas. Una labor que lo lleva a trabajar en Baza al taller del que se convertiría en su suegro, Cecilio López. A la misma rama familiar pertenece Diego de Mora y Tíscar, primo hermano de Diego Antonio, quien lo acogió en su taller como oficial durante algún tiempo. Después prosiguió su labor escultórica en Granada colaborando con otros escultores del momento.

Por otro lado, la heredada de su madre, Damiana López Criado y Mena (1628-1673), hija del escultor y retablista bastetano Cecilio López, y a la sazón sobrina y prima por vía materna de los escultores Alonso y Pedro de Mena respectivamente. Conocidas sobremanera son estas dos últimas figuras, sin embargo, no lo es tanto la del abuelo materno de nuestro escultor, Cecilio López². Afincado en la ciudad de Baza y procedente de Granada, Cecilio López regentaba un taller propio dedicado al arte de la escultura y de la ejecución de retablos. En el mismo trabajaba uno de sus hijos, Melchor López Criado y Mena, entrando también a formar parte del mismo Bernardo Francisco de Mora, su futuro yerno. La producción de este taller bastetano debió ser amplia dado el vasto territorio que se controla desde la ciudad de Baza, y más si tenemos en cuenta que su obra llegó hasta la localidad jiennense de Cazorla. Para su convento de Padres Mercedarios ejecutó en 1648 un retablo que

¹ Este trabajo es fruto de la investigación llevada a cabo por el autor sobre la figura de Diego Antonio de Mora para la elaboración de su tesis doctoral, defendida en junio de 2017 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada con el título *Diego Antonio de Mora López 1658-1729. Obra vida e influjo de un artista de saga*.

² Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz y Lázaro Gila Medina, “La proyección de los talleres del Barroco granadino. Novedades sobre la saga de los Mora”, *Cuadernos de Arte*, 35, 2004: 63-79.

tardaría en cobrarse, pues aún en el testamento de su nieto Diego Antonio de Mora, en 1698³, aparece la obligación de recibir este beneficio. Varios fueron los retablos realizados para los templos bastetanos, así como el *Tabernáculo* con forma de carro de Ezequiel para la Iglesia Mayor o el mayor de la Ermita de la Presentación de Huéneja (Granada) entre 1655 y 1657 y que es el único documentado y conservado. La enajenación mental que privó de cordura a Cecilio López hizo que su hijo se hiciese cargo del taller hacia 1670, una deficiencia genética que parece alcanzar años después a su nieto José de Mora.

Ya en la casa familiar de los Mora López, una vez instaurados en Granada con taller propio desde 1650, se siguió desarrollando ampliamente el gen artístico. Tres de sus hijos, que se tenga constancia, hicieron de este arte su oficio principal. El mayor, José (1642-1724), figura más destacada de la saga Mora alcanzando cotas de genialidad que lo llevaron a conseguir el puesto de “escultor del rey” en la Corte de Carlos II. El quinto vástago, Bernardo (1655-1702), desarrolló su carrera en paralelo a su hermano menor, Diego, con taller en la casa paterna del Albaicín. Su vida se malogró en 1702 a los cuarenta y siete años, truncando así un gran talento escultórico del que hoy día se conocen pocas muestras. Como último hijo varón resta Diego Antonio, con cuya muerte se alcanza el final conocido de la saga de los Mora en términos artísticos, ya que ninguno de los hijos escultores de Francisco Bernardo tuvo descendencia que pudiese continuarla.

Centrándonos en la figura del escultor que nos ocupa, en términos biográficos, fue bautizado el 30 de noviembre de 1658 en la iglesia parroquial de San Matías de Granada. Su nacimiento debió producirse en los dos o tres días previos. Su infancia se desarrolló principalmente en el barrio de San Matías, hasta que en 1667 comienza el acercamiento al barrio del Albaicín, donde se afincan definitivamente en 1670, pasando previamente por San Gil. Aproximadamente en 1680 conoce a la que será su esposa, Ana de Soto y Estremera, cuando ésta entra a servir como ama de llaves en la casa paterna. Dos años después, el 25 de octubre, contraen matrimonio. La unión se llevó a cabo en secreto ante la oposición de la familia del escultor y así se mantuvo hasta la muerte del patriarca en 1684, cuando se hicieron las gestiones oficiales. El matrimonio mantuvo su residencia en la casa-taller familiar de los Mora, junto al compás del convento de Santa Isabel la Real y recibida en herencia. Junto a ésta tenía casa y taller, también por herencia paterna, su hermano Bernardo, con quien Diego de Mora mantenía gran unión. El matrimonio, sin hijos, acogió en su hogar a Francisca Ruiz Velázquez y Aibar al fallecimiento de los padres de la joven, amigos del escultor. La joven fue tratada como la hija que les negó la naturaleza, y como tal respondió a sus nuevos padres. Atendió a Diego de Mora desde su viudez, en 1710, hasta su muerte el 16 de enero de 1729.

Otra faceta a destacar de Diego Antonio de Mora es la actividad comercial que llevaba en paralelo a su oficio principal. Se tiene que constancia documental de la tenencia de una amplia cabaña de ganado caprino, la cual arrienda para su cuidado

³ Archivo Protocolos Notariales de Granada (APNGr). *Protocolo 952 Granada*. Notario Antonio Espejo, cuadernillo de 1968, fols. 294 r. - 299 vto.

a Diego de Nabas en 1698 ante notario⁴. También se conoce que adquirió una casa cercana al extinto convento mínimo de la Victoria, en el bajo Albaicín, sobre la que se erigió una memoria a favor de dicho convento. Posiblemente esta propiedad inmobiliaria fuese destinada por el escultor al arrendamiento. Esta actividad fue compartida con su hermano José, quien también poseía otros inmuebles en la ciudad.

DIEGO ANTONIO DE MORA Y SU OBRA

Su formación artística se llevó a cabo en el taller de su padre, con un En el mismo recibió también la maestría de su hermano mayor, el genial José de Mora. Estas dos vías de influencia artística marcan las dos primeras etapas del menor de los Mora, siendo una tercera la que alcanza hasta el final de sus días con una concreción de su estilo propio. En este último periodo, desarrollado en paralelo con el siglo XVIII, demuestra Diego de Mora una evolución desde formas más rotundas hacia un modelado más suave y elegante.

Su obra manifiesta patentes influencias de otros escultores, recogiendo la herencia de la escuela granadina de escultura desarrollada a lo largo del XVII. De éstos destacan principalmente Alonso de Mena y Alonso Cano. Del primero debieron llegarle las referencias mediante vía familiar, no olvidemos que era tío de su madre y posiblemente algún material pudo llegarle gracias al taller de Pedro de Mena en Granada. Diego Antonio de Mora retoma grafismos propios de la producción menoiide de principios del XVII tales como los perizomas de gran desarrollo en su caída. La maestría de Alonso Cano se hace patente en los volúmenes que Diego de Mora otorga a las figuras de frailes y clérigos, ayudado por un desarrollo amplio de las capas, en especial de las cortas. De igual modo emplea el uso canesco de la aplicación cromática en grandes planos sobre la escultura. También parece plasmar en sus tallas, de manera puntual, algunos de los grafismos de Pedro Duque Cornejo, tanto en composición como en policromía. De igual modo, el arte de la pintura deja su huella en las creaciones de Diego de Mora a través de las soluciones adoptadas para componer sus figuras: giros, inclinaciones, cabelleras, volúmenes y disposición de paños. A Juan de Sevilla, Bocanegra o Cano se unen los nombres de Claudio Coello o Carreño de Miranda, junto a los de diversos grabadores de cuyas obras bebe nuestro artista para conformar diversas soluciones plásticas.

El proceso visto se compendia en una serie de características que erigen en propias de la producción escultórica de Diego Antonio de Mora López. Tipos corporales esbeltos. Rostros estilizados, de estructura ósea marcada, nariz larga y fina; ojos grandes y lacrimosos en cuencas orbitales de amplio hundimiento. Boca pequeña que suele aparecer entreabierta dejando visible un interior bien trabajado, con labios finos de marcado perfil. El trabajo detallista de la epidermis, con venas y tendones en relieve, el trabajo realista en los cabellos y el dinamismo otorgado a los paños hacen de Diego de Mora un perfecto observador y materializador del natural.

A lo largo de su dilatada carrera artística trabajó diversos tipos iconográficos, destacando entre ellos el de Jesús Nazareno, con unas características propias que lo

⁴ Testamento de Diego Antonio de Mora. (APNGr.). *Protocolo Granada 952*. Notaría de Antonio Espejo. Cuadernillo de 1698, fols. 290r-291 vto.

convierten en el prototipo de Jesús con la cruz al hombro por excelencia de la escuela granadina de escultura, especialmente por el diálogo tan personal que establece de los brazos con la cruz y la expresión de los rostros. También se debe destacar el modelo de la Virgen de la Aurora gloriosa entronizada en nubes con ángeles, portando banderín y cetro. Modelo iconográfico de posible creación coetánea y de gran difusión desde el entorno de los Mora, los cuales planteamos pudieron ser sus definidores últimos, si no sus creadores.



Nuestra Señora de la Aurora (desaparecida), Diego de Mora, 1726. Montejícar (Granada). Fotografía: archivo de José Manuel Gómez-Moreno Calera.

En el estudio pormenorizado de su obra se ha llevado a determinar una pertinente periodización de la misma, en función de los datos obtenidos en la ardua

investigación y de la evolución estilística de su producción. Así se comprende una primera etapa que abarcaría desde los tempranos años de formación en el taller paternos hasta 1680 aproximadamente. En este primer periodo creemos que Diego de Mora trabaja directamente bajo las directrices marcadas por su progenitor y gran maestro, atisbando en algunas obras el buen hacer particular de su hermano José, quien por entonces se compartía entre Granada y Madrid por su nombramiento como escultor del rey. De este periodo destaca su primera obra fidedignamente documentada, *Jesús Nazareno* que realizara entre 1676 y 1677 para la localidad de Béznar (Granada)⁵, imbuida claramente de las indicaciones de su padre y de la herencia transmitida por éste como son algunos cánones de Pedro de Mena.

Un segundo periodo queda establecido entre 1680 y 1700 aproximadamente. Esta etapa presenta una primera década donde creemos que el peso de los modelos del gran José acapara casi por completo el ideario creativo de Diego. Son los últimos años de vida del patriarca de la saga, quien habría dejado el mando de su taller al mayor de sus hijos. 1684 y 1685 conforman un punto de inflexión en esta evolución estilística. La muerte del padre y el posterior traslado de José a su propia casa, tras su matrimonio, hacen que Diego tome deba tomar sus propias riendas en el trabajo. Al poco inaugurará su faceta como instructor. Aún mantendrá los postulados aprendidos de José, posiblemente como medio de garantía para el reconocimiento y venta de su obra. Algunos de ellos los asumirá como propios planteando una adaptación a su visión particular, más idealizada. Ejemplo de esta simbiosis es la talla del *Cristo de la Salud* de Almegijar (Granada). En los últimos años de este periodo, con el cambio de siglo, Diego irá mostrando, de manera progresiva y cada vez más decidida, rasgos de índole particular hacia la definición de modelos propios. Ejemplo de ello sería la documentada imagen de la *Virgen de Belén*, actualmente en el Monasterio de san Jerónimo de Granada⁶. Esta obra manifiesta claramente la influencia de los modelos pictóricos que del tema iconográfico se estaban realizando por la época en la ciudad de Granada. Nos ayuda a dar una data cronológica a esta obra su relación directa con otra con la que comparte una alta similitud compositiva, *Nuestra Señora de las Angustias*, ejecutada para Cabra (Córdoba). La documentación existente demuestra que la imagen llegó a la localidad, procedente de Granada, en 1697 junto con las fundadoras del recién creado convento de Madres Agustinas Recoletas⁷. A la similitud comparativa y significativa de la composición general de la imagen mariana y de su rostro, se suma la no menos importante de la figura de Cristo. Ésta se manifiesta ya en la línea de las imágenes que Diego de Mora ejecuta en años inmediatamente posteriores, caso del *san José* de la Magdalena, en Granada, y que da inicio a la conformación de un modelo característico propio.

⁵ Palomino Ruiz, Isaac. "La imagen de Jesús Nazareno de Béznar. Documentando los inicios de Diego de Mora". *Cuadernos de Arte de la Universidad*, 45 (2014): 101-112.

⁶ La obra queda documentada mediante la manda testamentaria de la primitiva propietaria de la misma, Manuela de la Fuente y Baldés, quien en 1723 manifiesta su ejecución por Diego Antonio de Mora. APNGr, fol. 28 recto.

⁷ Moreno Hurtado, Antonio. *El convento de religiosas Agustinas Recoletas Descalzas de Cabra*. (Edición digital del autor, 2014), 106. El autor toma como base el *Manuscrito de cosas notables* existente en el convento recoleto egabrense.

Una tercera etapa daría inicio con el cambio de siglo, desarrollando una importante evolución que llevaría a nuestro artista a su época de madurez productiva y así lo acompañaría hasta el final de sus días. Hacia 1700 Diego de Mora continúa la configuración un estilo personal, que quedará definido a lo largo de la primera década del XVIII. Escultóricamente da inicio en 1702 con la imponente talla de *San Antonio de Padua* realizada para el extinto convento alcantarino de san Antonio y san Diego de Granada, hoy en la Basílica de las Angustias de dicha ciudad⁸. En la misma fecha se entrega el atribuido *san José* al convento del Corpus Christi (vulgo La Magdalena) de Granada. La casi mimética resolución y ejecución con la imagen anterior permiten hacer una atribución firme sin lugar a dudas, ya que la documentación existente omite el destinatario de los 1650 reales que la comunidad costeó⁹, además de que esta sería la primera obra del amplio elenco que estas monjas encargasen a Diego de Mora. 1707 será testigo de la entrega de una de las más reconocidas obras de Diego de Mora en vida, el *San Gregorio Bético* de la Catedral. En esta primera década setecentista creemos que pudo realizar la talla de *Nuestra Señora de los Dolores* que terminó siendo entregada al citado convento de la Magdalena por Nicolás de Robles. Éste cumplía así la manda testamentaria que su madre había dispuesto en 1712¹⁰. Por tanto, la imagen de la dolorosa arrodillada que se custodia en la clausura debió estar realizada en estos primeros años de siglo, planteándose como obra de Diego de Mora y no de Torcuato Ruiz del Peral como se ha venido creyendo hasta el momento¹¹.

⁸ Conocemos el dato gracias a una crónica latina del siglo XVIII donde se da a conocer queda recogido el encargo de la obra a Diego de Mora por parte del fraile portero de la comunidad, para sustituir la imagen titular existente que pasará al cenobio de Priego de Córdoba. *Crónica franciscana de la provincia de San Pedro de Alcántara*, según Peláez del Rosa, Manuel. “La obra de José de Mora en Priego...: 466, con especial referencia en la nota 25. La redacción del texto parece hacer referencia a otra publicación de la cual no se encuentra la cita completa en el conjunto del capítulo. El título completo de la obra me ha sido aportado por el propio autor. Su análisis verá la luz en una próxima publicación de Manuel Villegas Ruiz titulada. *Historia de los conventos franciscanos descalzos de la provincia de San Pedro de Alcántara según un texto latino del siglo XVIII*. Editada por la Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos.

⁹ ACCGr. Libro segundo del gasto donde se asientan las partidas por maior de entre año para memorial. Cuentas de abril de 1702, fol. 98 vto.

¹⁰ APNGr. Protocolo 1040. Notaría de Francisco Rodríguez Vara, 1712-1717. Tomo único, fol. 114 vto.

¹¹ Este nuevo planteamiento fue presentado en mi tesis doctoral a la luz de la nueva documentación encontrada: Palomino Ruiz, Isaac. *Diego Antonio de Mora...*, 450-452



Cristo de la Salud, Diego de Mora, 1698. Iglesia parroquial, Almegjíjar (Granada). Fotografía: Lázaro Gila Medina y *Virgen de Belén*, Diego de Mora, 1700 ca. Monasterio de San Jerónimo, Granada. Fotografía: Isaac Palomino Ruiz [IPR].

Será a partir de 1715 cuando la estética de sus rostros torne hacia formas más delicadas y elegantes. Una evolución estilística que se manifiesta visiblemente definida tres años después. Esta se mantendrá hasta el final de su producción plástica, documentada hacia 1726. Si bien hay constancia de actividad en su taller hasta el final de su vida. Se trata de un amplio periodo donde su fama ya estaba asentada y su obra bien considerada. Por tanto, la más productiva, con mayor número de obras documentadas y atribuidas. De este vasto espacio temporal destacamos algunas piezas importantes como las siguientes, bien por manifestar esa evolución y asentamiento estético en su producción de madurez o bien por ser nuevas incorporaciones documentadas a su catálogo creativo. En 1715 se entrega la imagen de vestir de *Jesús Nazareno* para Albuñuelas (Granada), una imagen que permite plantear esa evolución de su modelo plástico, especialmente en la ejecución de los rostros. Dicha evolución puede verse manifiesta en dos imágenes sucesivas en el tiempo: el *Nazareno* de clausura de las monjas del Corpus Christi y *Jesús del Rescate* de la iglesia de dicho convento granadino. En la última década de su vida mantuvo una abundante producción, posiblemente muy servida de su taller sobre todo en los últimos años. Esta trilogía de imágenes cristíferas son representativas del modelo que para la figura de Jesús sufriente desarrolla Diego de Mora con unos rasgos concretos que lo diferencian de las obras que se viene vinculando a las gubias de su padre y

hermanos. Así mismo, y sin las señales de la pasión, se pueden tomar dichos rasgos fisionómicos, de pies y manos, para la figura masculina en general dentro de su producción. Hacia 1720 creemos situar la hechura de *san Casiano de Imola*, hoy en paradero desconocido, para la iglesia de san Gregorio Betico y titular de la Hermandad de maestros de primeras letras allí establecida. Entre 1723 y 1724 se entrega al tan citado convento del Corpus Christi un conjunto de cinco santos para el crucero y altar mayor: *san Alipio, san Guillermo, san Juan de Sahagún, santo Tomás de Villanueva y san Nicolás de Tolentino*, por un total de 2.062 reales de vellón. De ellos se conserva in situ san Nicolás de Tolentino, en el presbiterio, y santo Tomás de Villanueva que creemos situar en el retablo mayor de la capilla del homónimo convento en el Albaicín. En este breve recorrido por las creaciones de Diego de Mora, podemos situar como últimas obras documentadas dos piezas, una tradicionalmente conocida y otra de nuevo conocimiento. Nos referimos en primer lugar a la archiconocida *Virgen de la Merced* que la crónica del padre Lachica situaba como obra de Diego de Mora en 1726 y que se terminó por confirmar gracias a una crónica de la orden mercedaria¹². La otra talla a la que hacemos referencia como obra de reciente documentación es *Nuestra Señora de la Aurora* de Montejícar, hoy desaparecida. Fue entregada a la hermandad de su nombre en el mes de hoy desaparecida. Fue trasladada a la localidad entre los días 11 y 12 de noviembre de 1726, según documentación de la misma¹³.

Nueva atribución: la *Virgen con Niño del Cister granadino*.

Aunque no queda inserta en el orden cronológico que se ha dispuesto hasta el momento como hilo conductor, traemos a estas páginas una nueva incorporación al catálogo de obras atribuidas a Diego Antonio de Mora. Se trata de la imagen de la *Virgen con niño* del Monasterio de san Bernardo de Granada, que cumplió la función de Virgen de coro, pasando con posterioridad al refectorio de la comunidad y finalmente situada en el templo conventual, junto al púlpito.

Nos encontramos ante una imagen de talla completa, de tamaño cercano al natural, realizada en madera policromada. Representa a María con el niño sobre su brazo derecho y cetro en la izquierda. De posición erguida, con airoso contraposto en el que flexiona la pierna derecha, lo que permite desplazar los pliegues de la túnica hacia el centro de la composición y acentuar el ritmo helicoidal de los paños. El manto se presenta dispuesto sobre los hombros, abrochado sobre el pecho y terciado sobre el vientre, quedando ahuecado para bordear el brazo derecho. Se resuelve con grandes pliegues sin dejar de marcar el citado ritmo y la estructura de la imagen. Sigue el modelo propio de Diego de Mora en algunas de este tipo de imágenes marianas que se pueden encuadrar en la primera década del XVIII, tanto en los

¹² Archivo Hermandad de la Piedad de Baza (AHPB), Barroso, fray Juan, *Origen, invención y milagros de Ntra. Sra. de la Piedad de Baza*, fol. 184 r. Castaño Jiménez, María y Díaz Sánchez, Juan Antonio, "Aproximación a la historia de la Virgen de la Piedad de Fray Juan Barroso". *Boletín del Centro Pedro Suárez*, 25 (2012), 177-208.

¹³ Archivo parroquial de Montejicar (APM). *Libro primero de actas y cuentas de la Hermandad de la Aurora. 1720-1737*. S/f. Por extenso en: Palomino Ruiz, Isaac. *Diego Antonio de Mora...*, 2017 (tesis doctoral), 420-427.

ropajes como en la composición de la imagen. Dispone la figura de la Virgen como trono del Niño, quedando su rostro mirando al infante para indicar su preeminencia. Así el Niño, entronizado sobre el antebrazo, se adelanta focalizando la atención. Presenta la curiosidad este Niño de apoyar su pie derecho sobre el vientre de la madre, a modo de impulso. El rostro de la Virgen, ovalado, presenta los característicos ojos rasgados, nariz y boca bien definidas y cuello amplio. El cabello se resuelve a base de largos mechones, abierto desde la frente para despejar el rostro. Con más volumen a la altura de los pabellones auditivos, sin ser excesivo, lo cual permite ponderar que sea una imagen de evolución hacia otras donde lo hace más abultado. Presenta los singulares mechones ondulados que caen sobre el pecho a ambos lados del cuello y con gran desarrollo sobre la espalda.

La figura del Niño Jesús queda sentado sobre la mano de María, en actitud de bendecir y a la vez atender a los fieles al extender sendos brazos hacia adelante. Las piernas quedan, la izquierda al aire y la derecha girada para poder apoyar el pie sobre el manto plegado que cubre el vientre de su madre, un recurso que se repite en otras imágenes también atribuidas a Diego de Mora. Presenta una anatomía infantil rolliza, esbelto y de cabeza bien proporcionada. Rostro de grandes ojos, nariz pequeña, carrillos prominentes y sonrosados y boca pequeña dejando ver sus dientes tallados. Mantiene la característica barbilla con hoyuelo. El cabello algo alborotado, con trabajadas ondas, muestra un mejor trabajo de talla que en la talla hermana de la iglesia de san Cecilio. Ante esta comparativa deducimos, que la figura infantil de san Bernardo queda más cercana a los trabajos de Diego de Mora. Se yergue la imagen sobre un escabel nuboso rodeado de cabezas de ocho querubines con posiciones variadas y de gran calidad plástica y expresiva.

La policromía que presenta parece haber sido aplicada en alguna intervención posterior, si bien las carnaciones no parecen alteradas salvo en las manos. Luce túnica rosada y manto azul claro, ambos bordeados por una greca dorada con picado de lustre.

Manifiesta la talla una asombrosa similitud en todos los aspectos con la imagen de *Nuestra Señora de la Paz* de la iglesia de san Cecilio de Granada y en gran parte con la *Virgen Madre* de Lucena (Córdoba), ambas imágenes atribuidas desde tiempo atrás a Diego Antonio de Mora y mantenida dicha atribución en la última revisión de la obra del artista granadino. Con estos precedentes se plantea también la atribución de esta desconocida talla del monasterio cisterciense de Granada.



Virgen con niño, Diego de Mora (atribución). Monasterio de san Bernardo, Granada. Fotografías: IPR.

DIEGO DE MORA Y HURTADO IZQUIERDO: MISMA ÉPOCA, MISMO LUGAR.

Diego Antonio de Mora fue coetáneo con el artista que vertebra esta publicación, Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725). Sus datas vitales se distanciaron poco, Diego de Mora lo superó en unos cuantos años de vida, naciendo 11 años antes y muriendo a penas cuatro después que Hurtado Izquierdo. Sin embargo, su producción artística se desarrolló casi en paralelo, con el incentivo de coincidir algunas de ellas en espacios concretos como continente y contenido.

Granada fue sin duda en principal lugar de coincidencia de ambos artistas. Cabe una alta posibilidad de que se conociesen personalmente a través de José de Mora, quien trabajase para decorar el Sancta Sanctorum de Hurtado para la Cartuja. Para este cenobio de los hijos de San Bruno diseñó Hurtado Izquierdo la fastuosa sacristía, espacio donde actualmente se ubican dos piezas de atribuibles a Diego de Mora, los *santos médicos Cosme y Damián*. Se trata de dos piezas que no parecen ser destinadas en origen a este espacio, si no llegadas a posteriori.

Casualmente dos obras de los hermanos Mora, José y Diego, terminaron recalando en un retablo obra de Francisco Hurtado Izquierdo, el *retablo de Santiago* de la Iglesia Catedral. La comitencia de este retablo estuvo a cargo del arzobispo Martín de Ascargorta, quien decidió que su tracista fuese Francisco Hurtado Izquierdo, que también había trabajado en los púlpitos del mismo templo mayor.

En cuanto a las esculturas, si bien la talla de *san Cecilio* de José de Mora, recayó en dicho retablo de manera coyuntural, el *san Gregorio Bético* fue encargado a Diego de Mora expresamente. Su ejecución corrió paralela a la obra de Hurtado, estando ambas concluidas en 1707 y fue concebida en función del lugar que debía ocupar. En este caso hablamos de una de las obras históricas documentadas gracias a los datos que emanan del archivo capitular de la Santa Iglesia Catedral. En esta ocasión se puede barajar la posibilidad de algún contacto entre ambos artistas trabajando para un proyecto común.

Fuera de Granada encontramos otros espacios donde conviven las creaciones artísticas de ambos personajes. Así en Priego de Córdoba, la iglesia conventual de san Francisco acoge un pequeño retablo atribuido en su traza al arquitecto lucentino. Hablamos del retablo de san Francisco Solano, sita en la capilla de la Vera Cruz, entre otras obras del mismo templo. De igual modo, el titular de dicho retablo hemos atribuido a Diego Antonio de Mora¹⁴, con una datación posible hacia 1718. Si bien este retablo puede que no fuese el original al que se destinó la efigie del santo de Montilla. Según los datos consultados, en 1717 se erige un retablo en su honor en otra zona del templo a expensas de Luis Gámiz y Aguilera y de su madre. Por estos mismos personajes se debió encargar a Diego de Mora la hechura del santo titular, que con el tiempo pasaría al retablo lateral de la capilla de la Vera Cruz o de la Columna. El retablo que ocupa en la actualidad se data en torno a 1713, mandado ejecutar por la Hermandad de la Vera Cruz, a cuyo frente estaba el suegro de Hurtado Izquierdo. Al parecer este es el eslabón que enlaza la traza del retablo con el arquitecto lucentino, quedando su ejecución en manos de los hermanos Sánchez de

¹⁴ Palomino Ruiz, Isaac. *Diego Antonio de Mora...* 559-560.

Rueda. En la calle lateral del mismo retablo se aprecian otras dos imágenes que se pueden atribuir a Diego de Mora, dos pequeñas efigies de *san José* y la *Inmaculada Concepción*.

Continuando en tierras cordobesas, en este caso en la capital. Francisco Hurtado Izquierdo ocupa el cargo de maestro mayor de obras de la Iglesia Catedral, como tal lleva a cabo la construcción de la nueva capilla-panteón del cardenal Salazar bajo la advocación de santa Teresa, desde 1697. A su término se jalona de una serie de efigies escultóricas de santos fundadores y de la santa titular. El conjunto se viene atribuyendo tradicionalmente a José de Mora, si bien siempre ha estado presente la posible participación de alguno de sus hermanos. De este modo, creemos ver la intervención de Diego Antonio de Mora en la imagen de *san Agustín*, dado que manifiesta los postulados plásticos que el menor de los Mora hace extensivos en su obra conocida.



San Gregorio Bético, Diego de Mora, 1707. Retablo de Santiago, Catedral, Granada y *San Francisco Solano*, Diego de Mora (atribución), ca. 1718. Iglesia conventual de san Francisco, capilla de la Vera Cruz, Priego de Córdoba (Córdoba). Fotografías: IPR.

**LA ICONOGRAFÍA INMACULISTA DE PEDRO
DE MENA Y SU CÍRCULO EN GRANADA**

José Antonio Peinado Guzmán

Universidad de Granada

Acercarnos a la obra escultórica de Pedro de Mena y Medrano (Granada, 1628-Málaga, 1688)¹, supone abarcar una inmensa y prolífica labor artística, repleta de imágenes de Pasión (*Ecce Homos*, *Dolorosas*, en menor medida *Crucificados*), imágenes sacras de distinta hagiografía, amén de una considerable muestra iconográfica mariana. Su amplia capacidad de trabajo, así como la visión comercial de su arte hicieron que ocupase una posición social privilegiada, además de extender por toda la península su importante legado artístico. Por esta razón, debido a la amplitud que conlleva su figura, en este artículo nos remitimos a abordar un mínimo aspecto de su trabajo escultórico, concretamente la iconografía inmaculista en el entorno granadino². Mediante el mismo, pretendemos realizar una catalogación de las *Inmaculadas* que se relacionan con su obra, las clásicas y algunas que, inéditas, sacamos a la luz mediante el trabajo de investigación.

Su obra concepcionista, inmersa en pleno auge de las disquisiciones teológicas sobre el “asunto inmaculista” del siglo XVII, bebe de las fuentes artísticas de su maestro Alonso Cano, de su propio padre Alonso de Mena, y de forma más alejada, de uno de los iniciadores de la escuela granadina de escultura: Pablo de Rojas.

Siguiendo esas trazas, la talla de la *Inmaculada* más famosa y señera que encontramos de Mena es, sin lugar a dudas, la que se halla en el camarín-retablo de la parroquial homónima de la localidad granadina de Alhendín, una bella escultura de 1656³. En palabras de Ceán Bermúdez, “*para ver otra que le aventaje es menester ir a Roma*”.

¹ Como pinceladas básicas de la vida y obra de Pedro de Mena, extractamos una somera bibliografía: Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica (tomo III)* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1796-1797 [Copia digitalizada por la Biblioteca Virtual de Andalucía]); Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España (tomo IV)* (Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800); Ricardo de Orueta y Duarte, *Pedro de Mena* (Edición facsímil con prólogo de Domingo Sánchez-Mesa Martín) (Málaga: Universidad-Colegio de Arquitectos, 1988); María Elena Gómez-Moreno, “Escultura del siglo XVII”. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XVI (1958); Xavier de Salas, *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez* (Granada: Universidad de Granada, 1966); Domingo Sánchez-Mesa Martín, “Los estilos de Pedro de Mena”. En *Pedro de Mena, 1628-1688* (Cádiz: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1989); María Elena Gómez Moreno, “Pedro de Mena y los temas iconográficos”. En *Ibidem*, Lázaro Gila Medina, *Pedro de Mena. Escultor 1628-1688* (Madrid: Editorial Arco/Libros, 2007).

² Sobre su obra inmaculista: José Antonio Peinado Guzmán, *Controversia teológica. Devoción popular. Expresión plástica. La Inmaculada Concepción en Granada* (Granada: Universidad de Granada, 2011), 876-893. Tesis doctoral en el repositorio de la Universidad de Granada: <http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/2009937x.pdf> (consultado el 15-10-2013).

³ Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico...*, op. cit., 658; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario...*, op. cit., 109; Ricardo de Orueta y Duarte, *Pedro de Mena...*, op. cit., 109-112; Manuel Gómez-Moreno, “La Inmaculada en la escultura española”. *Miscelánea Comillas*, n° XXIII (1955): 390-391; María Elena Gómez-Moreno, “Escultura del siglo...” , op. cit., 228; Xavier de Salas, *Noticias de Granada...*, op. cit., 172; Domingo Sánchez-Mesa Martín, “Aportaciones al estudio de la escultura religiosa en el Sacromonte”. En *La Abadía del Sacromonte. Exposición artístico-documental. Estudios sobre su significación y orígenes*. (Granada: Universidad de Granada, 1974), 56; Domingo Sánchez-Mesa Martín, “Los estilos de...” , op. cit., 54; María Elena Gómez Moreno, “Pedro de Mena...” , op. cit., 78; María José Martínez Justicia, *La vida de la Virgen en la escultura granadina*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988), 70-73; Miguel Ángel León Coloma, “La Inmaculada Concepción en la escultura granadina”. *A María no tocó el pecado primero. “La Inmaculada en Granada”*. (Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2005), 260-261; Otilio Durán Gálvez, “Apuntes históricos, artísticos y religiosos sobre la imagen de la Inmaculada Concepción de

[Fig. 1]



Fig. 1. *Inmaculada*, Pedro de Mena, 1656. Iglesia Parroquial de la Inmaculada, Alhendín (Granada). Foto: José Antonio Peinado Guzmán [JAPG].

Alhendín". *Gólgota*, nº 29, (2005): 6-15; Lázaro Gila Medina, *Pedro de Mena...*, op. cit., 86-87 y José Antonio Peinado Guzmán, *Controversia teológica...*, op. cit., 876-879.

Constituye este modelo de Inmaculada el más logrado de los realizados por Pedro de Mena. Y es que su enorme belleza y hermosura no fueron alcanzadas en posteriores tallas del prototipo. La imagen está relacionada con otra realizada por el mismo autor para el Convento de las Benitas de Toledo. M^a Elena Gómez Moreno la considera el modelo de la de Alhendín, aunque Gila Medina dataría dicha talla posteriormente, en 1663, cuando éste trabajó en la catedral de dicha ciudad, esculpiendo el *San Francisco*. Lo que sí está clara es la influencia del maestro Cano y del tipo de la sacristía de la Catedral en esta escultura. Por la similitud de las fechas entre ambas, tanto Ceán Bermúdez como Palomino, a la par que cuentan las alabanzas que el Racionero hizo ante tan magna obra, dan a entender cómo ésta estuvo supervisada por el mismo.

Según esto, contemplamos a la imagen sobre una peana, adición posterior, encima de la cual contemplamos el elemento nuboso, del que aparece la luna en creciente, con las puntas hacia abajo. Rodeando la nube, observamos tres angelotes desnudos, marcando dinámicos movimientos. Martínez Justicia sostiene que faltaría un cuarto ángel, que habría sido quitado al colocarle a la talla la enrayada plateada, que se le añade en algunas ocasiones y al procesionarla. La Virgen, erguida, adelanta ligeramente el pie izquierdo, manteniendo el opuesto en reposo. Une sus manos a la altura del pecho, levemente movidas hacia la derecha y tocándose suavemente las yemas de los dedos, siguiendo el modelo canesco. El torso se desplaza mínimamente al compás de sus brazos, manteniéndose su cabeza al frente. En su rostro se perciben trazas de formidable esplendor. En la cara ovalada se distingue su pequeña boca, nariz fina y recta, grandes ojos negros almendrados, decorados con pestañas naturales y arqueadas cejas. En este sentido, evoca el ideal de joven andaluza. Su cabello ondulado, largo y negro se dispone sobre los hombros, dejando caer dos mechones por el pecho. Finalmente, orla su cabeza con corona real de plata, aderezo posterior a la imagen. En cuanto a su semblante, recogemos las acertadas palabras de Orueta, que tan bien lo definen: *“ésta es erguida, arrogante, impersonal, de una impersonalidad tan acentuada que pocas tallas españolas ofrecen nada semejante. Es un tipo general ideado por el artista sólo para dar la sensación de majestad y que produce respeto y acatamiento. Nada más opuesto a este modo de concebir el arte que las obras que este mismo escultor hace unos cuantos años después”*.

La figura mariana se atavía con túnica blanca, ceñida en talle alto mediante cíngulo. De tonalidad cruda, en ella se aprecia el trabajo de estofa. Por las mangas de la prenda se vislumbra una lucida cenefa, de considerable tamaño, con labrado de motivos geométricos y vegetales en oro. Igualmente, en la parte inferior de la vestimenta, se contemplan idénticas labores vegetales doradas. Cubre sus espaldas con el habitual manto azul, cuyo forro se observa en tonalidad rosácea. Por el borde del paño, recorre una bella decoración, también dibujando parecidos elementos geométricos y vegetales, que destacan, a modo de relieve, sobre el tejido. La imagen fue repolicromada en el siglo XVIII. El manto se recoge de tal modo que, uno de sus picos cae sobre el brazo derecho de la Virgen, mientras que el otro, se sujeta bajo la extremidad izquierda de la mujer. El plegado de las vestiduras no es tan vivaz y cortante como en el modelo de Cano, sino que se estiliza y alarga más, proporcionando una mayor naturalidad a la talla. En la túnica, la labor de la gubia hace los pliegues profundos, pero a la par con suavidad, esbozando líneas verticales,

más abundantes por la extremidad que queda en reposo, donde se acumulan. Con respecto al manto, los plisados siguen la disposición de la prenda, destacando principalmente la caída del pico por su brazo derecho. Se mantienen las líneas suaves, como se pueden observar en el zigzagueo que se aprecia en el forro de la prenda en la cintura, bajo el brazo izquierdo.

Se constata que la obra se encuentra en un magnífico estado de conservación, tras haber sido restaurada por Bárbara Hasbach Lugo, entre septiembre de 1997 y octubre de 1998.

Conocida es la referencia y anécdota que Palomino recoge en su obra *El museo pictórico y escala óptica*, acerca de esta talla. En el tomo tercero de este tratado, subtítulo *El Parnaso español pintoresco laureado*, se describe el origen de la imagen y su llegada a la localidad, según la tradición, el 26 de noviembre de 1656: “*Emprehendió despues por sí algunas obras, sin apartarse de la luz viva de su maestro, y fué la primera una imagen de la Concepcion de nuestra señora del tamaño del natural para la villa del Algendín, en que empleó las tareas de su estudio, saliendo tan á satisfaccion de su maestro, que no tuvo cosa que corregirle: fué la admiración de todos; y habiendola depositado en un convento de religiosas, solicitaron quedarse con ella por el tanto, alegando propiedad por la posesion, de lo qual formaron pleito, que perdieron. Vino todo el lugar por ella, llevaronla en procesion, á la que concurrió la mayor parte de Granada, con tal celebridad, que fueron danzas, tarasca, y gigantones, como en la fiesta del Corpus, y con disparos de artillería. Salieron todas las doncellas del lugar á recibir su imagen á la mitad del camino, desde donde fueron acompañando hasta la iglesia de la villa de Algendin, quedando dicho don Pedro de Mena con grandes créditos de esta obra*”.

Excluyendo el ejemplo de Alhendín y el de la parroquia de La Magdalena, que posteriormente veremos, la mayoría de las *Inmaculadas* que talla Pedro de Mena siguen las trazas, casi de modo mimético, del modelo del Racionero. Especialmente se aprecia esto en este prototipo de las dependencias privadas del Palacio Arzobispal, originariamente procedente del Convento del Santo Ángel Custodio, una obra de 1658⁴. Asimismo, similares muestras las contemplamos en el Hospital Real, en la Capilla Real, en las parroquiales de los Ogijares y Güéjar Sierra, en el Museo de Bellas Artes, en la capilla pequeña del Seminario Mayor y en el Monasterio de la Concepción. De todas las mencionadas, la copia más parecida a la de la sacristía de la Catedral, la constituye ésta. **[Fig. 2]**

⁴ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario...*, op. cit., 111; Ricardo de Orueta y Duarte, *Pedro de Mena...*, op. cit., 113-114; Manuel Gómez-Moreno, “La Inmaculada...”, op. cit., 391; Manuel Gómez Moreno, *Guía de Granada* (Granada: Universidad de Granada, 1998), 318; María Elena Gómez-Moreno, “Escultura del siglo...”, op. cit., 228; Xavier de Salas, *Noticias de Granada...*, op. cit., 171; Domingo Sánchez-Mesa Martín, “Aportaciones al estudio...”, op. cit., 56; Domingo Sánchez-Mesa Martín, “Los estilos de...”, op. cit., 54; María Elena Gómez Moreno, “Pedro de Mena...”, op. cit., 78; María José Martínez Justicia y Domingo Sánchez-Mesa Martín, “Inmaculada”, *Pedro de Mena, 1628-1688* (Cádiz: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1989), 156; María José Martínez Justicia, *La vida de la Virgen...*, op. cit., 72-73; Domingo Sánchez-Mesa Martín y María José Martínez Justicia, “Inmaculada”. En *Alonso Cano. Arte e iconografía*. (Granada: Arzobispado de Granada, 2002), 408-409; Miguel Ángel León Coloma, “La Inmaculada Concepción...”, op. cit., 261; Lázaro Gila Medina, *Pedro de Mena...*, op. cit., 90 y José Antonio Peinado Guzmán, *Controversia teológica...*, op. cit., 880-882.



Fig. 2. *Inmaculada*, Pedro de Mena, 1658. Dependencias, Palacio Arzobispal, Granada. Foto: JAPG.

Difiere de su modelo, en el globo terráqueo y los aderezos que lo acompañan a los pies de la imagen. Dicha esfera no es la originaria. En aquélla, según testimonio de las religiosas a comienzos del siglo XX, aparecía la fecha de 1658 como datación de la talla. Tal y como relataron las monjas a Orueta, en uno de los traslados de la escultura, el mencionado globo de cristal se rompió, desapareciendo la referencia del año. La confirmación de este dato por las conventuales, unida a la declaración que Gómez-Moreno hace a Elías Tormo, quien sí habría visto la esfera primigenia,

constituyen las pruebas que barajamos para fechar la imagen en 1658. El propio Tormo así lo atestigua en una conferencia publicada en el *Ateneo de Madrid* en 1911.

Dicho esto, observamos a la Virgen dispuesta sobre una peana. Bajo los pies de la figura mariana, se contempla el típico elemento nuboso del que sale la luna en creciente, con sus puntas hacia abajo. Se rodea el mismo con tres ángeles desnudos, que desarrollan bellos movimientos en escorzo. Debajo de los mencionados seres celestes, se vislumbra el globo terráqueo, hermosamente decorado con símbolos pintados de la letanía lauretana. Entre ellos destacan el Sol, la Luna, el Espejo, la Fuente, la Torre de David, la Palmera o la Nave. Bajo la esfera se coloca el dragón, símbolo del pecado original, con sus fauces abiertas.

La Virgen aparece erguida, uniendo sus manos por las yemas de los dedos, apenas tocándose. La posición de los brazos, aun manteniendo la pose del modelo del Racionero, se aprecia sutilmente más centrada, puesto que aquéllos se giran levemente hacia la derecha. Su torso también permanece inmóvil, aunque su cabeza se mueve mínimamente al lado opuesto de las extremidades. La disposición de su cabello emula las formas que se observan en el original canesco.

La Virgen viste las acostumbradas vestimentas inmaculistas, con túnica blanca de tonalidad cruda, con galón dorado en mangas y cuello, y manto azul, orlado de igual manera. Las formas de las vestiduras dibujan las trazas ahusadas típicas del maestro Cano, además de su característico terciado. Con respecto al plegado de los paños, en la túnica se perciben muy abundantes, suaves y menudos, algo más ampulosos en el manto, para otorgar cierto volumen a la imagen.

La obra se encuentra en un buen estado de conservación, habiendo sido restaurada por la empresa *Siglos Conservación y Restauración, S. L.* en 2013.

Manteniendo las trazas marcadamente canescas, encontramos otras muestras notoriamente importantes como son la *Inmaculada* del Rectorado de la Universidad de Granada⁵, la de la parroquial de Santa María de la Cabeza, de la granadina localidad de Ogijares⁶, o la de la cajonera de la entrada de la Capilla Real⁷. Todas estas estarían vinculadas más estrechamente a la obra artística de Mena. De manera

⁵ María José Martínez Justicia, *La vida de la Virgen...*, op. cit., 74; Ignacio Henares Cuéllar y Esther Galera Mendoza, "Patrimonio artístico y Universidad". En *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada. I. Estudios*. (Granada: Universidad de Granada, 2006), 29; Domingo Sánchez-Mesa Martín y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "Obras barrocas en el patrimonio artístico de la Universidad de Granada: escultura devocional y monumental, portadas y retablos". En *Ibidem*, 169; Domingo Sánchez-Mesa Martín y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "Inmaculada Concepción". En *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada. II. Catálogo*. (Granada: Universidad de Granada, 2006), 78-79; *Inventario del patrimonio artístico de la Universidad de Granada* (Granada: Universidad de Granada, 2007), 113 y José Antonio Peinado Guzmán, *Controversia teológica...*, op. cit., 884.

⁶ Emilio Orozco Díaz, "Tres obras de Pedro de Mena desconocidas". *Goya*, 30 (1959): 346-349; *Centenario de Alonso Cano en Granada. Catálogo* (Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1970), 81; María José Martínez Justicia, *La vida de la Virgen...*, op. cit., 72; Miguel Ángel León Coloma, "La Inmaculada Concepción...", op. cit., 261; *Guía artística de Granada y su provincia. Vol. I* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006), 338; Lázaro Gila Medina, *Pedro de Mena...*, op. cit., 92 y José Antonio Peinado Guzmán, *Controversia teológica...*, op. cit., 885.

⁷ José Manuel Pita Andrade, "Addenda". En *El libro de la Capilla Real*. (Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1994), 295; Lázaro Gila Medina, *Pedro de Mena...*, op. cit., 92 y José Antonio Peinado Guzmán, *Controversia teológica...*, op. cit., 883.

más indirecta, y relacionadas con su círculo, ubicaríamos en este modelo la *Inmaculada* depositada en el Museo de Bellas Artes de Granada⁸, la de la capilla del Seminario Mayor⁹, la del Monasterio de la Concepción¹⁰, y los ejemplos de las localidades de Güéjar Sierra¹¹, Albondón y Bubión. Todo el muestrario citado lo situaríamos a mediados del siglo XVII.

[Fig. 3] [Fig. 4] [Fig. 5] [Fig. 6] [Fig. 7] [Fig. 8] [Fig. 9] [Fig. 10] [Fig. 11] [Fig. 12]



Figs. 3 y 4. *Inmaculadas*, Pedro de Mena, mediados del siglo XVII. Rectorado, Universidad de Granada, Hospital Real (Granada) e Iglesia de Santa María de la Cabeza, Ogijares (Granada). Foto: JAPG.

⁸ *Museo de Bellas Artes de Granada. Inventario de pintura, dibujo y escultura* (Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2007), 174 y José Antonio Peinado Guzmán, *Controversia teológica...*, op. cit., 886.

⁹ *Guía artística de Granada...*, op. cit., 181 y José Antonio Peinado Guzmán, *Controversia teológica...*, op. cit., 886.

¹⁰ Eva María Moreno Sánchez, "Inmaculada", *A María no tocó...*, op. cit., 290-291 y José Antonio Peinado Guzmán, *Controversia teológica...*, op. cit., 887.

¹¹ *Ibidem*, 991.



Figs. 5 y 6. *Inmaculadas*, Pedro de Mena, mediados del siglo XVII. Cajonera de la entrada, Capilla Real y Museo de Bellas Artes, Granada. Foto: JAPG.



Figs. 7 y 8. *Inmaculada*, Pedro de Mena, mediados del siglo XVII. Capilla, Seminario Mayor y Monasterio de la Concepción, Granada. Foto: JAPG.



Figs. 9 y 10. *Inmaculadas*, círculo de Pedro de Mena, mediados del siglo XVII. Coro alto, Parroquia de Nuestra Señora del Rosario, Güéjar Sierra (Granada) y Parroquia de San Luis, Albondón (Granada). Foto: JAPG.



Figs. 11 y 12. *Inmaculada*, círculo de Pedro de Mena, mediados del siglo XVII. Parroquia de Nuestra Señora del Rosario, Bubión (Granada) e *Inmaculada*, Pedro de Mena, mediados del siglo XVII. Parroquia de la Magdalena, Granada. Foto: JAPG.

Siguiendo el tipo desarrollado en la Inmaculada de Alhendín, encontramos otros modelos que, según la disposición de las vestimentas, se le asemejan. Es el caso del ejemplo de la parroquial de La Magdalena¹², en la que se observa el manto abierto, sin cruzarse al estilo canesco. Ahora bien, estas obras posteriores a la de la localidad granadina, no llegan a la exquisitez, hermosura y belleza de aquella talla. De semejantes trazas a la del templo de la capital, contemplamos otras muestras que consideramos salidas, al menos, del taller de Mena. Una de ellas, de considerable dulzura y encanto, es la que se encuentra en la capilla de la clausura del convento del Santo Ángel Custodio¹³. La segunda se halla en la iglesia parroquial de la Divina Pastora de Motril¹⁴. Algo más alejada resultaría la que se conserva en la capilla oratorio del Monasterio de la Concepción de la capital¹⁵. Sobre las dos primeras, se observa que comparten esa peculiar manera de colocar el manto. La cara redondeada es similar. El trabajo de la gubia en el cuello, de ancha forma, es parecido. Igualmente, en el esbozo de la pequeña boca, nariz fina y ojos almendrados, se percibe una similitud. Asimismo, los plegados de las túnicas presentan una igualdad y correspondencia reseñable. Igualmente, la ubicación y movimiento de los angelotes al pie de la Virgen, en los tipos de Motril y el Santo Ángel, evocan a los que vislumbramos en el ejemplo del Palacio arzobispal. Como detalle, la peana del modelo motrileño es prácticamente la misma que la de la escultura de La Magdalena. Todo esto nos hace pensar en el paralelismo de las tres imágenes y, por tanto, se puede concluir que las dos últimas están relacionadas con el trabajo de Mena o su taller.

Dicho esto, pasaremos a describir el prototipo de la parroquial de la capital como botón de muestra. Según lo dicho, sobre la mencionada peana, se sitúa la figura mariana, erguida, sobre el característico dosel de nubes y cabezas aladas de ángeles. De la luna en creciente sólo apreciamos las puntas que, en este caso, se disponen hacia abajo. La mujer une sus manos, de manera un tanto centrada, pero apenas sin tocarse los dedos. Su torso se mantiene recto, lo que unido a la inmovilidad de sus extremidades inferiores, hace que la imagen carezca de cualquier tipo de dinamismo. Se percibe un mínimo giro de su cabeza hacia la izquierda. En su redondeado rostro, observamos la mencionada boca pequeña, nariz recta, ojos almendrados, no tan rasgados como habitúa en su obra, y cejas arqueadas. De su semblante y mirada ausente, deducimos su actitud orante y meditativa. En el cabello, se esbozan las

¹² María Elena Gómez Moreno, "Obras desconocidas de Pedro de Mena". *Cuadernos de Arte de la Universidad*, vol. III (1938): 26; Antonio Gallego y Burín, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad* (Granada: Edit. Don Quijote, 1982), 202; María José Martínez Justicia y Domingo Sánchez-Mesa Martín, "Inmaculada". En *Pedro de Mena...*, op. cit., 166; María José Martínez Justicia, *La vida de la Virgen...*, op. cit., 73-74; Miguel Ángel León Coloma, M. A., "La Inmaculada Concepción...", op. cit., 262; *Guía artística de Granada...*, op. cit., 101; Miguel Ángel León Coloma, "La Inmaculada y los temas de pasión en la imaginería de los conventos agustino recoletos de Granada". En *Granada. Tolle Lege* (Granada: PP. Agustinos Recoletos. Provincia de Santo Tomás de Villanueva, 2009), 191-193; Juan José, "Los conventos de Agustinas Recoletas. La Regla de San Agustín y las clausuras de Granada". En *Ibidem*, 340, Lázaro Gila Medina, *Pedro de Mena...*, op. cit., 89 y José Antonio Peinado Guzmán, *Controversia teológica...*, op. cit., 888-890.

¹³ *Ibidem*, 891.

¹⁴ *Ibid.*, 891.

¹⁵ Jorge Jesús Cabrerizo Hurtado, "Inmaculada". En *A María no tocó...*, op. cit., 300-301 y José Antonio Peinado Guzmán, *Controversia teológica...*, op. cit., 892.

trazas canescas. Castaño, largo y ondulado, se abre a ambos lados, cayendo sobre los hombros y dejando caer dos mechones por el pecho. El modelado del mismo se aprecia bastante convencional en su tratamiento. Finalmente, orla su cabeza con corona metálica de estrellas con pedrería.

La Virgen se presenta ataviada con túnica blanca ricamente decorada con motivos florales en tonos rosáceos, azulados, verdosos y dorados. Tanto en las mangas como en el cuello, se observa una lucida cenefa en oro con similar decoración. La bocamanga, en blanco, se remata también con un minúsculo encaje dorado. La policromía denota que fue modificada en el siglo XVIII, según el gusto de la época. Sobre sus espaldas se acomoda el clásico manto azul, por cuyo borde recorre un hermoso galón que evoca modelos renacentistas. La prenda, en lugar de terciarse según el canon del Racionero, se recoge en los brazos. Por encima del derecho cae uno de los picos del paño, a la par que bajo el izquierdo se sostiene el contrario, de modo no muy natural. En lo concerniente al plegado de las vestiduras, en la túnica se contempla que siguen las líneas de la caída de la prenda. Profundos, largos y marcados en la parte inferior izquierda de la tela, dibujan trazos diagonales muy característicos, como se pueden observar en otros modelos. Los referentes al manto se perciben más suaves y amplios, al querer proporcionar un mayor volumen al mismo. Especialmente abundan y se concentran en el pico que cae sobre el brazo derecho.

La obra se encuentra en un buen estado de conservación. Según Justicia Segovia, la imagen fue donada por Sor María de la Santísima Trinidad en 1699, siendo posteriormente restaurada en 1778.

[Fig. 13] [Fig. 14] [Fig. 15]



Figs. 13 y 14. *Inmaculada*, círculo de Pedro de Mena, mediados del siglo XVII. Capilla de la clausura, convento del Santo Ángel Custodio, Granada y Parroquia de la Divina Pastora, Motril (Granada). Foto: JAPG.



Fig. 15. *Inmaculada*, círculo de Pedro de Mena, mediados del siglo XVII. Capilla del oratorio, Monasterio de la Concepción, Granada. Foto: JAPG.

Para concluir, hemos de hacer referencia a dos tallas que, de forma puntual, estuvieron relacionadas con las gubias de Pedro de Mena, pero que no consideramos que formen parte de su legado artístico. Se tratan de la *Inmaculada* que se halla en la iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo de la capital, antiguamente conocida como *Nuestra Señora de la Buena Dicha* y de la *Inmaculada* del retablo de Santiago de la Catedral. Sobre la primera imagen, será Gallego y Burín (en 1925), y más recientemente la *Guía artística de Granada y su provincia* la que relacionen esta pieza con Mena¹⁶. Personalmente nos decantamos, conjuntamente con otros autores, por asociar esta talla con la obra de José de Mora, o al menos con su entorno¹⁷. La escultura catedralicia es relacionada recientemente con Mena por el profesor León Coloma¹⁸. Particularmente pensamos que esta talla sigue las trazas de José Risueño, siguiendo la estela en la que se han pronunciado otros autores. Consideramos que la pieza forma parte original del retablo del Santiago, pudiendo haber sido encargada

¹⁶ Antonio Gallego y Burín, *Granada...*, op. cit., 352; *Guía artística de Granada...*, op. cit., 236.

¹⁷ José Giménez Serrano, *Manual del artista y del viajero en Granada* (Granada: Editorial Don Quijote, 1981) 353; Antonio Gallego y Burín, *José de Mora. Su vida y su obra* (Granada: Universidad de Granada, 1988), 135; José Hernández Díaz, "Escultura andaluza del siglo XVII". En *Summa Artis*, tomo XXVI (Madrid: Espasa Calpe, 1982), 196 y José Antonio Peinado Guzmán, *Controversia teológica...*, op. cit., 896-898.

¹⁸ Miguel Ángel León Coloma, "La escultura en la Catedral de Granada". En *La Catedral de Granada. La Capilla Real y la iglesia del Sagrario*, vol. I (Granada: Cabildo de la Santa Iglesia Catedral, 2007), 296.

por el arzobispo Ascargorta al mencionado Risueño, con quien mantenía una estrecha amistad¹⁹.

Como conclusión final a todo lo expuesto, hemos de constatar la existencia de dos modelos inmaculistas en la obra que Pedro de Mena desarrolla en Granada hasta su marcha a Málaga en 1658. El primero de ellos, fiel al de su maestro Alonso Cano, sigue miméticamente las formas del Racionero, tal y como las plasmó en su famosa *Inmaculada* de la sacristía de la Catedral granadina. Un segundo tipo sería en que se define en la imagen de la parroquial de La Magdalena. Si bien el rostro evoca la talla de la de Alhendín, y de modo indirecto las formas canescas, la disposición del paño difiere de aquella. Ubica el mismo sobre las espaldas, pero dejando caer uno de los picos sobre su brazo, y sosteniendo el contrario bajo el otro. En cierto modo recuerda las soluciones planteadas por su padre Alonso de Mena en algunas obras inmaculistas, como por ejemplo la del armario relicario de la Capilla Real, aunque mejor definidas y culminadas que su progenitor.

Junto a esto, reseñar que en la labor de trabajo de campo que hemos realizado por cada una de las parroquias e iglesias del arzobispado de Granada, así como en los conventos, casas religiosas o monasterios, hemos localizado estas piezas relacionadas con la obra artística de Pedro de Mena o su círculo. Si bien la mayoría son conocidas, en este trabajo sacamos a la luz algunas nuevas como las *Inmaculadas* del Seminario Mayor, la del Convento del Santo Ángel Custodio, y las de las localidades de Albondón, Güéjar Sierra, Bubión y Motril.

¹⁹ José Antonio Peinado Guzmán, *Controversia teológica...*, op. cit., 921-927.

**NUEVOS ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIA Y
DEVOCIÓN DEL CRISTO DE LOS MÉNDEZ EN
BAZA**

Juan Manuel Román Domene

Universidad de Granada

Cemix

INTRODUCCIÓN

En estudios anteriores se apostillaba que la hechura y devoción del Cristo de los Méndez sería por el siglo XVII. Según Magaña Visbal, la autoría sería de Cecilio López, abuelo materno de José de Mora y la devoción comenzaría en 1641 cuando realizaba las rogativas con la Virgen de la Piedad.

Afortunadamente hemos podido cambiar esa afirmación y poder adelantar una centuria, siendo ya en el siglo XVI. Según los documentos gráficos, pero todavía no se han localizados los testimoniales, podemos deducir que el Cristo podría estar fechado sobre la centuria del Quinientos. Por lo que automáticamente se destierra la idea que fuera tallado por Cecilio López. Presenta rasgos propios de Diego de Siloé o de su escuela, ejemplo vivo es la capilla que se encuentra en la Iglesia de San Gil y Santa Ana de Granada. Podemos seguir al profesor López-Guadalupe, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Granada, quién realiza este comentario¹:

Por el hecho de tener tonelete, la imagen no se convierte en un Cristo de Burgos. Yo diría simplemente que es un Crucificado de mediados del siglo XVI aproximadamente. Es difícil concretar más pero no creo andar muy errado.

IGLESIA COLEGIAL DE BAZA

La mezquita mayor de Baza purificada como templo cristiano se había quedó pequeña². En 1528 los dos cabildos de la ciudad -municipal y eclesiástico-, acuerdan erigir un nuevo edificio de nueva planta, noble, amplio y de cantería. Inicialmente era estilo gótico, con capilla mayor, trascoro y tres naves. La obra la realizó Pedro de Urrutia con un desembolso de 800.000 maravedíes.

Según Javier Castillo, la torre de la Iglesia Mayor posiblemente conserve en su interior la base del antiguo alminar, por la aparición de restos esgrafiados circulares, que demuestran la desviación de la planta de la actual iglesia, se encontraba exenta.

Se levantó la parte delantera del templo, pero el terremoto de 1531 derribó la obra. Para la nueva edificación se contó con Alonso de Covarrubias un pionero del Renacimiento en España y además era el arquitecto de la archidiócesis toledana. En 1533 llegó a Baza y decidió respetar la parte edificada como las capillas absidiales, suprimió el trascoro y diseñó una girola para darle más ampliación a la capilla y altares mayores. Tras la capilla mayor se encontraba la girola con dos cuerpos de arcos de medio punto superpuestos sobre pilastras góticas pertenecientes a las laterales se apoyan sobre gruesos pilares de sección circular. En el contrato también se aportaba la visita anual de Diego de Siloé o de similar valía para que supervisara la obra, además se contó con los canteros vizcaínos García de Másputi, Fernando de Arroyo y Juan García de Gibaja³.

¹ Juan Manuel Román Domene, “El Cristo de los Méndez, una historia legendaria. Nuevos datos para el estudio de su devoción y cofradías”. *Péndulo. Papeles de Bastitania*, 16 (2015): 305.

² Javier Castillo Fernández, *Baza*, (Granada: Diputación Provincial, 2009), 67-68.

³ Varios Autores, *Dirección general de bienes culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Plan director de la Iglesia Mayor Concatedral de la Encarnación*, (Sevilla: Junta de Andalucía, 1999), 23-51.

Por tanto, la reconstrucción y levantamiento definitivo de la Iglesia Mayor Concatedral sería entre el período de 1535 hasta 1582.

En la girola se abren las capillas más antiguas por ser esta zona la que conserva el proyecto gótico originario con delgados pilares torsos de perfil tardogótico y cubiertas de crucería.

Rodrigo de Gibaja debía de realizar la obra en cinco años a destajo desde junio de 1535. La obra estaba proyecta por 800.000 maravedíes. En el contrato se exige una fianza de 50.000 maravedíes al constructor. Cuya clausura fue abonada rápidamente.

Se puede considerar que la Iglesia Mayor es un edificio híbrido entre Gótico final y primer Renacimiento. El interior del templo se divide en tres naves de igual altura, siendo la central más ancha y en cuatro separados por dos hileras de gruesos pilares circulares. Las dimensiones del templo son 21,25 metros y con una longitud de 52 metros. Las distintas capillas cumplían una doble misión: destacar determinados cultos y, sobre todo, servir de enterramientos y conferir prestigio social a las familias más eminentes de la ciudad.

CAPILLA DEL STMO. CRISTO DE LOS MÉNDEZ

Es la primera capilla absidial, situada a la puerta de acceso a la sacristía. Se abre a la girola mediante un arco apuntado de gran simpleza. Su interior adopta una planta cuadrada -350 centímetros de ancho por 335 centímetros de fondo y 715 centímetros de alto- y se cubre con una bóveda de nervios que parte de sendas pechinas situadas en las esquinas del muro de fondo. Solerías de baldosa de mármol blanco Macael.

No se tienen datos de su fecha, aunque posiblemente su traza pertenezca a la de Alonso de Covarrubias, utilizando los restos que quedaron después del terremoto de 1531. Y es de estilo gótico.

Sobre los muros que la encuadran, arranca una estructura ojival. De la cubierta original, se ignora su forma y sistema estructural, toda vez que al adosar el cuerpo de la actual sacristía y sala capitular, se creó un espacio de sola entre la estructura de madera de la cubierta y el techo de la capilla, formando en la actualidad un solo faldón a un agua que cubre esta capilla la zona de la ante-sacristía.

El sistema de construcción son muros de sillería; los nervios son igualmente de piedra de arenisca, siendo de yeso la bóveda.

Tenía un retablo con la Imagen del Cristo de los Méndez. El uso era funerario en un primer caso y luego pasó a ser de veneración del Señor de los Méndez.

Sus dimensiones son 5,20x4,50 metros y cuya superficie es de 23,40 metros cuadrados.

Inicialmente fue la capilla de la familia Baeza desde la erección de la Iglesia Mayor. La misma hasta la hechura del Cristo, fue destinado al Santísimo Sacramento. Por dote de matrimonio llegó a la familia Méndez Pardo que sustentó el patronato de la misma hasta el siglo XVIII.

(Fig.1)



Fig. 1. *Capilla del Santísimo Cristo de los Méndez*, ¿Alonso de Covarrubias?, 1531. Iglesia Mayor, Baza (Granada). Foto: Juan Manuel Román Domene [JMRD].

FAMILIA MÉNDEZ PARDO

Lo primero que hay que relatar es, que se trata de un apellido patronímico. Porque especifica el nombre del padre –Mendo-. Era muy usual en Castilla medieval. Méndez procedente de Galicia. Se extendió por Asturias, Andalucía y otros puntos de la península. Posteriormente pasó a América. Sus armas: escudo cuartelado: 1º y 4º en campo de gules un castillo de plata, acostado a la siniestra un león de su color; 2º y 3º, en campo de oro una flor de lis azul.

Fue una familia que llega a Baza durante la segunda década de la centuria del dieciséis. Su origen se ubica en Badajoz, el licenciado Francisco Méndez Pardo, hijo de Pedro Rodríguez de Baeza y María Méndez Pardo, siendo el primero de esta estirpe en llegar a tierras bastetanas.

Encontramos al bachiller Méndez en el censo del padrón de la Iglesia Santa María de la Encarnación, fechado el 22-24 de mayo de 1524. También aparece en el repartimiento de la sierra de Baza. Uno de los requisitos para poder acceder al repartimiento era ser vecino con al menos cinco años de residencia. Aparece en el decimocuarto decenario de Diego de Madrid con 1,5 caballerías, que son tres peonías. Limitaba con el decenario de Andrés Carmona y vertientes del calar de Balax y son de Juan Guillen y vertientes de Albolo. En dicho decenario también está registrada su suegra con una peonía.

Entre los grupos sociales, debería figurar en el mediano, ya que estos recibían entre 2,5 y una caballería. Estos eran los hombres que ocupan cargos en el concejo municipal y demás hombres de letras. En cuanto a la vida pública es notorio a partir de la primera acta municipal de 1536 hasta 1543. Instituyendo el *patriarca* el primer mayorazgo junto a su esposa Ana Suero de Cervantes en 1559.

El primer hijo fue Suero Méndez Pardo, lo encontramos como canónigo doctoral en la catedral de Almería y posteriormente pasará como vicario de Alcalá de Henares; y el licenciado García fue prebendado, cuando se añade las prebendas de oficio en la Capilla Real de Granada en 1573.

Hay más hermanos, que ni Magaña, ni Soria Mesa⁴ hacen mención, se trata de Agustín Méndez Pardo, clérigo en la Iglesia Mayor. Al igual que Beatriz, que nos viene reflejado que estaba casada con el licenciado Monforte. Otra mujer aparece en los documentos, Mayor Méndez Pardo.

Hermano también de los anteriores, es Francisco Méndez Pardo, alférez mayor, regidor perpetuo de Baza y alguacil mayor del Santo Oficio. Aparece en las actas en 1557 hasta 1588. Un ejemplo, es testigo directo de la Guerra contra los moriscos.

El 18 de noviembre de 1566 se celebró en la Iglesia Mayor el matrimonio entre el regidor perpetuo Francisco Méndez Pardo con María de Ávalos, hermana también del regidor perpetuo Carlos Ávalos, que a su vez era nieta de Alonso de Ávalos, quién estuvo en el cerco de Baza y fue uno de los primeros diez regidores. Sus padres fueron Carlos de Ávalos y María de Villasana, siendo su padrino Juan Enríquez.

⁴ Enrique Soria Mesa, *Linajes granadinos*, (Granada: Diputación Provincial, 2008), 46-48.

De su casamiento nacieron: Luis, Antonia, Ana María, Antonio, Pedro Carlos, y María.

Gracias, al profesor Tristán, conocemos que Francisco, fue comisario de la obra de las nuevas carnicerías bastetanas.

Además contaban de contar con las casas principales –actual calle Alhóndiga-, se le añade un molino en la ribera que era arrendado anualmente. Aparte de eso, tenía varias huertas en las Siete Fuentes, Zoaime y en las Eras.

Para la construcción de la sacristía y las salas capitulares, Francisco Méndez Pardo y María de Ávalos vendieron dos casas al cabildo de la colegiata en los últimos años de la centuria del dieciséis.

Constituyó el segundo mayorazgo familiar, junto a su mujer María de Ávalos en 1593. Dejará todo el mayorazgo a Antonio, aunque en las fuentes es nombrado como Suero.

Encontramos la fundación de la capellanía de la familia en la Iglesia Mayor de esta ciudad.

En la historia de los Méndez, aparece primero García, como fundador, que más tarde, pasará a su hermano el licenciado Agustín, y de ahí hasta su sobrino Antonio.

De Antonia, deberíamos destacar que curiosamente, estuvo casada con Francisco de Vargas -hermano del abad Pedro de Vargas con el que tiene dos pleitos por la herencia de Francisco Méndez Pardo-. Falleció en el año 1635.

Ahora vamos a pormenorizar las biografías de Luis y de Antonio.

Luis llegó a cursar letras en la Universidad de Salamanca; dejando sus estudios por su vocación religiosa, llegó al convento de jerónimos de San Leonardo de Alba. Llegando al monasterio bastetano en 1593, siendo su prior en 1607, por sus grandes cualidades. Logró ampliar la iglesia y empezó a construir la torre de la misma, edificó las capillas de la Virgen y San José, y levantó la hospedería.

En 1612, acepta el cargo de visitador general de Andalucía, tras haberlo rechazado en varias ocasiones. Después el capítulo general le elige como visitador general de Castilla. Al concluir su mandato de ejercer como prior en Murcia, regresará a Baza en 1626 y luego se marchará hasta su regreso en 1637.

Fue también definidor de dos capítulos generales, y llegó a Roma como interlocutor de la orden. Desde la ciudad romana trajo al convento bastetano una serie de reliquias de cuerpos de los mártires: San Basilio, San Valentín, San Hilario, Santa Daría y Santa Romana, de las catacumbas de San Calixto. Falleció en 1648. Fray Luis fue elegido cuatro veces prior de San Jerónimo: 1609-1612, 1615-1618, 1632-1633, y 1639-1649.

De otro personaje del que nos debemos ocupar es de Antonio Méndez Pardo. Nacido el 4 de abril de 1577, con tan solo 18 años tomó posesión como alférez mayor de Baza, nombrado por Felipe III, en 1595. Todo esto se debe al matrimonio de sus padres, incluyendo en la dote este cargo, que ansiaba la familia Ávalos. Participó Antonio en la comisión de recibimiento del cuerpo de San Máximo Comentariense,

co-patrón de Baza en agosto de 1608. Como nota importante es la notoria nobleza de sangre ganada en un pleito en la Chancillería granadina, y la obtención del hábito de la Orden de Calatrava en 1629. Éste crearía el último mayorazgo familiar en 1644.

Siguiendo a Domínguez Ortiz como lo hace el profesor Soria, en un segundo escalón de la sociedad, nos encontramos a los hidalgos. Está considerada como la cantera del estamento de la nobleza. Son nobleza, sin más distinción, título u honores.

La hidalguía tiene como condición esencial la de su transmisibilidad, por grande que fuera el premio que se otorgara. Se les concede también a sus descendientes para su supervivencia. La habilitación de los hidalgos para su ingreso en las órdenes militares y en los altos cargos de gobernación del Estado y se hallaban exceptuados de ciertas cargas personales y concejiles; por ejemplo: de entrar en quintas, de alojamientos y bagajes, de las depositarias de Propios y Pósitos, del servicio ordinario y extraordinario, no ser presos, ni prendadas sus armas; al ser presos, han de ser custodiados en cárcel especial, sin que se les pudiera imponer penas infamantes, dar tormento, vergüenza pública, ni azotes, ser arrastrados, quemados, ni ahorcados, aunque se les condene a muerte, la que sufrirían en garrote o degollados.

El mayorazgo giraba en el varón primogénito, heredaba toda la fortuna y propiedades de la familia. Tenía una base jurídica procedente de la época visigótica.

Los Méndez practicaban un mayorazgo que podríamos llamar regular, que el hombre prima sobre la mujer, sin apártalas totalmente. Mientras que al final se pasó al forzoso con la búsqueda de varones de otros linajes.

En la primera mitad del XVI, las fundaciones se daban de manos de regidores urbanos. Todo ello se inicia desde 1543 que continuará hasta la mitad del XVII, que se contempla con la creación de 1.279 mayorazgos, entre ellos, los Méndez Pardo.

Es curioso, en el Archivo de Chancillería aparece un pleito entre Antonio y su madre, María de Ávalos, sobre las cuentas de alimentación sobre el vínculo que fundaron ésta y su marido, Francisco Méndez. También hubo otra demanda entre madre e hijo, sobre las propiedades que fundaron el bachiller Méndez y su mujer Ana de Suero.

De su matrimonio con María de Baeza Ayala y Narváez, -nieta del regidor Francisco de Baeza- nacieron: Francisco, Antonio, Luis Lucas y Jerónima.

Falleció el 1 de octubre de 1644, sepultado en la iglesia del monasterio de San Jerónimo.

El profesor Soria Mesa, comenta que solo sobrevivieron dos: Antonio, eclesiástico que llegó a ocupar el cargo de abad de la Colegial bastetana. Y Jerónima como heredera del patrimonio familiar, casada con el caballero de Santiago, Pedro del Rosal y Alarcón.

A continuación, desglosaremos una biografía del hijo más notorio que tuvo el matrimonio Méndez Pardo-Ayala, Antonio.

Introducido en los estudios eclesiásticos por su tío el prior de San Jerónimo, logró una capellanía en la Colegial. Tenía gran maestría quedando reflejado en las oposiciones de canonjía doctoral de Baza en 1634. Al poco tiempo fue designado capellán de la Capilla Real de Granada, hasta 1638 en que regresa a Baza como canónigo de la Colegial. Poco a poco fue ascendiendo de cargo. Para el 20 de marzo de 1648 ya era su tesorero, y el 20 de junio de 1657 logra la dignidad de prior. Con la muerte del abad Jerónimo de Echeverría, Felipe IV le nombra máxima autoridad de la Iglesia de Baza, tomando posesión el 27 de noviembre de 1658, ejerciendo durante 14 años. El último cabildo de Antonio fue el 30 de septiembre de 1672.

Falleció el 16 de noviembre de 1672, sepultado en el Coro de la Colegial, con asistencia del Cabildo y capellanes de ellas, las parroquias de San Juan y Santiago y las comunidades de San Francisco, Santo Domingo, la Merced y San Antón.

Hizo testamento ante Diego Fernández Alijarte el día 12 de octubre del mismo año de defunción. Declarando haber concebido con Luisa Carvajal un hijo de nombre, Juan Méndez de Carvajal, regidor de nuestra ciudad, por lo que se autoriza por decisión regia del 8 de septiembre de 1665, un donativo de 8.000 ducados, que fue ampliado por Mariana de Austria por 4.000 ducados más.

Fundó varias memorias: de la misa de hora del día de la Ascensión, constituida por 2.000 reales; otra para el día de San Juan Bautista.

El último Méndez Pardo -el abad- tiene dos herederos como Juan Méndez de Carbajal -hijo- y Ana Méndez -sobrina-. En el mismo texto declara haber tenido siendo presbítero un hijo con Luisa de Carbajal.

Los Méndez Pardo, disponían de obras pías, una de ellas era la manutención de expósitas y costearle su casamiento, como se ven en sus testamentos.

También comentar que nos aparece un presbítero de nombre Máximo Méndez.

En el siglo XVIII nos aparece otro clérigo como es Sebastián Méndez Pardo, al igual que una religiosa en el convento de Santa Isabel, Tomasa Méndez Pardo. A ésta la encontramos como abadesa de este convento en dos ocasiones: 1788-1791 y 1792-1795. Posiblemente, sería hermanos.

Es importante decir, que Sebastián, funda una capellanía en la Iglesia Mayor, con la presencia del Cristo, donde deja varias rentas para sufragarlas. Posiblemente, podría ser aquella que fundaría en el siglo XVI, García Méndez, que en este caso la mejoraba.

Al no contar con más descendencia masculina, todas las propiedades de los Méndez pasaron a la familia lojeña del Rosal. La familia del Rosal fue arrastrada por el Gran Capitán para la repoblación de Loja, tras su reconquista.

Pedro, caballero de Santiago, obtuvo el cargo de alférez mayor de Baza por el casamiento con Jerónima. Sus abuelos eran Pedro del Rosal-Luna Morales y de Ana de Alarcón y Ocón, sus padres fueron Manuel del Rosal y Alarcón y Catalina Cañate.

Del matrimonio Rosal-Méndez Pardo nacieron Pedro Luis, Manuel y María. El primero, obtuvo el cargo de alférez mayor de Baza, además del hábito de la orden

de Calatrava, como su abuelo Antonio Méndez. Casó en 1665 con Ana del Campo Castejón. Del matrimonio crecieron Juan Pedro y María. El primero heredaría el cargo de su padre. Sabemos que tomó por esposa a Juana de Rojas, quién le concedió dos hijos, Pedro e Ignacio.

HECHURA DEL CRISTO DE LOS MÉNDEZ

Los más estudiosos actuales opinan que es próximo al círculo de Diego de Siloé. Uno de los ejemplos es el Crucificado del convento de la Encarnación de Granada.

Investigando la documentación encontrada ya en el Archivo de Protocolos Notariales de Granada, aparece el contrato de otorgamiento de la hechura de la Imagen⁵. Participan el autor, Baltasar de Arce, discípulo de Diego de Siloé; y el comprador, Juan de Baeza.

Las características de la ejecución la desglosamos:

Concertado con Juan de Baeza, mayordomo de la Santa Iglesia y vecino de dicha ciudad en tal manera que yo sea obligado y me obligo a hacer y acabar en toda perfección una hechura de un Cristo crucificado, que tenga de largo dos varas, de madera de cedro y la cruz en que ha de ir crucificado.

También tenemos el plazo de la ejecución del trabajo comenzando el mes de julio y se pagaría los primeros 600 maravedíes. Para el 15 de noviembre el Cristo ya debería estar realizado y entonces el escultor recibiría la otra parte del dinero acordado. Por tanto, la escultura estaba valorada en 1.400 reales:

Y comenzaré a hacer la dicha obra desde mañana viernes que se contaran catorce de este mes de julio, y lo haber acabado y entregado para quince días del mes de noviembre de este año, quince días más o menos. Por razón de lo cual, los susodichos y cualquier de ellos han de ser obligados a me pagar, como a quien mi poder hubiere, [...] he recibido de los susodichos seiscientos reales en reales de contado. [...] Aceptamos esta escultura como en ella se contiene y nos obligamos a recibir la dicha hechura de Cristo, para el dicho plazo y susodeclarado, y de pagar a vos el dicho Baltasar de Arce, o a quién vuestro poder hubiere, los dichos ochocientos reales que restamos debiendo y cumpliremos lo demás contenido en estas escrituras porque consentimos se nos pueda ejecutar y a cada uno in solidum, en virtud de esta escritura y vuestro juramento o de quién vuestro poder hubiere, en que dejamos y diferimos la averiguación y prueba del dicho entrega sin otro recaudo alguno para la cual obligamos nuestras personas y bienes y de cada uno de nos habidos y por haber.

(Fig. 2)

⁵ Archivo Protocolos de Granada, *Escribano Diego del Puerto*, año 1558, 673-674.



Fig. 2. *Antiguo Cristo de los Méndez*, Baltasar de Arce, antes de la Guerra Civil. Iglesia Mayor, Baza (Granada). Foto: Autor desconocido.

DEVOCIÓN AL CRISTO DE LOS MÉNDEZ

No podemos abordar este apartado sin conocer la leyenda del Cristo de los Méndez⁶:

...Cuéntase que en el zaguán de una de las casas de la calle Méndez, hallábase, desde muy antiguo, depositado un recio madero. Cierta noche, muy a deshora, los dueños de la casa, que habitaban el piso superior, oyeron unos fuertes golpes en la puerta y una voz profunda que decía: “¡Venimos por el madero!”, a lo que no dieron crédito, ya que la viga era de tales dimensiones que difícilmente podría ser transportada; pero a la mañana siguiente observaron con gran sorpresa que realmente había desaparecido. Pasaron algunos días; y otra noche, cuando la indicada familia rezaba el rosario después de la cena, volvieron a escuchar abajo el mismo ruido de golpes en la puerta y la misma voz que decía: “¡Traemos el madero!”. Bajaron precipitadamente y hallaron la talla de un Cristo Crucificado, que desde ese mismo momento comenzó a ser objeto de gran veneración...

Dato curioso más importante es que a finales del siglo XVI, los últimos deseos del matrimonio Méndez-Avalos, era la incorporación del Cristo a la cofradía sacramental, que el propio Francisco Méndez Pardo, era el mayordomo antes de morir⁷:

Item queremos y es nuestra voluntad que de nuestros bienes se tome un censo de cincuenta ducados o en dineros los cuales se den a la cofradía del Santísimo Sacramento para que la renta de ellos que serán poco menos (tachado) de cuarenta reales se den a cuatro clérigos los cuales han detener cuidado de salir siempre con el Santísimo Sacramento y llevar las varas del palio con y si algunas veces faltaren o alguno de ellos no poniendo otro en su lugar se les a de multar a arbitrio del señor prior de la Iglesia Mayor de esta ciudad o de su teniente y la multa Se aplique para la cera del Santísimo Sacramento y lo en esta cláusula contenido se entiende para la cofradía que esta fundada en la Iglesia Mayor de esta ciudad le acompañara el Cristo de nuestra capilla antecediendo al Santísimo Sacramento y nuestro deseo que se acoja a dicha cofradía.

Sería por parte de Pedro de Ayala quién despegará a la devoción al Stmo. Cristo de los Méndez y pasará de manera oficial el patronato a la familia en cuestión⁸:

Se fundó por Don Pedro de Ayala una memoria para costear una lámpara en la capilla de esta imagen y una misa rezada en ella todos los viernes del año, pasando después a la familia Méndez el patronato de dicha capilla. Uno de sus poseedores, el que después fue abad de esta capilla otra memoria para que en ella se pusiese abundancia de luces el Jueves y Viernes Santo de cada año.

Fundación de memorias por parte de Ayala:

Tener mi Voluntad de fundar como desde lego fundo una memoria de misas que perpetuamente se digan por mía alma en cada una en la dicha Capilla del Santísimo

⁶ Juan Manuel Román Domene, “El Cristo de los Méndez, una historia legendaria. Nuevos datos para el estudio de su devoción y cofradías”, *Op. Cit.*: 315-317.

⁷ A.P.Gr., *Escribano Matías de Santiago*, año 1584-1586, 213-219.

⁸ *Ibidem*, *Escribano Diego Sánchez Quevedo*, año 1660, 145-154.

Cristo de que soy patrono todos los bienes del año del año una misa a la Pasión de Cristo Nuestro Señor y que el capellán que la dijere se le de limosna por cada una cuatro reales que a ese respecto monta la limosna de dichas misas en cada un año doscientos y cuatro reales y así mismo es mi voluntad que se encienda la lámpara que esta en dicha capilla todo el año para cuyo efecto se de a las personas que cuidare de la referida y de llevar la dicha lámpara todos los días entregar para que cumpla con su obligación con los dichos doce ducados y los doscientos y cuatro reales de las limosnas de las dichas misas en cada un año que a de correr desde el día de mi fallecimiento en adelante la cual dicha memoria de misas.

Lámpara para el Cristo y además ordena que este bien iluminado:

Item mando que luego que yo muera de mis bienes se compre y haga otra lámpara que se ponga en la dicha capilla del Cristo de la Santa Iglesia Mayor de esta ciudad de que los patronos la cual sea de peso y valor de cien ducados y se ponga en la dicha capilla con un tafetán grande de dos que tengo que así mismo mando para que se cuelgue y este en la dicha.

También se manda que se le entierre en la capilla del Cristo, por lo que podemos deducir que se le tenía una gran devoción al crucificado de la Iglesia Mayor:

...sea sepultado en la Santa Iglesia Mayor de ella en la capilla del Santísimo Cristo que esta junto a la sacristía cuyo entierro es mío como patrono que soy de ella y se pague la limosna acostumbrada y acompañen mi cuerpo en mi entierro la cruz y señor abad y cabildo de dicha Santa Iglesia y todos los religiosos de los conventos de esta dicha ciudad con los del Señor San Antonio abad y se pague la limosna acostumbrada...

El testamento del abad Antonio Méndez Pardo, también nos deja información sobre el Cristo de la Iglesia Mayor⁹:

...declaro que fui instruido por albacea del dicho Don Pedro de Ayala mi primo y por patrono de una memoria que dejo en mi capilla del Santo Cristo de dicha Santa Iglesia de una misa en cada semana como constar de su testamento y en conformidad de el y usando de la facultad de albacea y patrono nombro para en fin de mis días por tal patrono de dicha memoria a el dicho Don Juan Méndez Carbajal mi hijo para que como tal guarde cumpla y ejecute lo contenido en esta razón en el testamento del dicho Don Pedro de Ayala y en el dicho patronato sucedan los hijos nietos y descendientes del dicho Don Juan Méndez Carbajal y a falta de ellos suceda la dicha Doña Ana Méndez mi sobrina sus hijos nietos y descendientes legítimos si los tuviere y la persona que eligiere y nombrare...

El abad ya dejaba una manutención para el Cristo de su capilla:

...quiero y es mi voluntad que por cuanta de los censos que la fábrica y mesa capitular me hacen después de pagada la limosna de dichas memorias se den diez ducados en cada un año perpetuamente mientras no se redimieren al capellán que es o fuere de la memoria que fundo Don Pedro de Ayala para que con ellos compre cera para la capilla del Santo Cristo que tengo en dicha Santa Iglesia mas adelante de la sacristía y se ponga como hasta aquí

⁹ *Ibidem*, *Escribano Diego Fernández Alijarte*, año 1672, 932-964v.

todos los Jueves Santos y tantas cuantas veces se redimiere el principal de este censo se vuelva a imponer con intervención de dichos señores abad y cabildo y de Don Juan Méndez Carbajal vecino y regidor de esta ciudad y de Doña Ana Méndez vecina de ella a los cuales dejo nombre por patronos de esta memoria y sus herederos y sucesores y lo que en contrario se hiciera no valga sea en si ninguno y de ningún valor y efecto...

ROGATIVAS

Sin duda, en el pasado la sociedad “echaba” mano a las Imágenes para el bien de sus males o simplemente para cualquier tipo de celebración como por ejemplo siempre relacionado con la Familia Real, o también por el desarrollo del país.

El siglo más importante para el desarrollo de esta actividad religiosa es el XVII, cuando se incorpora el Sagrado Crucifijo de los Méndez.

El inicio de las rogativas con la Virgen de la Piedad lo encontramos en un testamento, en este caso es de María de Avalós:

...mi ultima voluntad es que la vuelta de Santa María de la Piedad a su convento, mando sacar al Cristo de la capilla de que somos patronos para que intercedan por la lluvia...

No sabemos si se comienza a desarrollarse. Lo que si conocemos es que el abad Pedro de Vargas, enemigo acérrimo contra los Méndez Pardo. En 1644, el primer año que se acompañe en las rogativas, tal como afirma Magaña, sería bajo el abad Matute. Y luego continuó con el propio Antonio Méndez¹⁰:

...en tiempos del abad Don Diego Matute de Peñafiel Contreras. Se hizo por primera vez o por lo menos es la primera vez que se menciona, la ceremonia de sacar a la puerta de la Iglesia Mayor al regreso de las rogativas la imagen del Cristo que llaman de los Méndez, así denominado por ser patronos de su capilla y culto los ilustres bastetanos de apellido Méndez Pardo. La imagen era de una gran belleza artística y muy notable, además, por la leyenda de su origen.

El ritual de las rogativas lo tenemos descrito por padre Barroso en 1744 dice lo siguiente¹¹:

El viernes penúltimo de abril, en que comienzan las fiestas de los labradores, a la hora de costumbre se bajará la imagen de Nuestra Señora de su camarín, para ponerla en andas, dándose entre tanto los repliques acostumbrados (los que se darán siempre que se suba o baje al camarín). Al día siguiente por la tarde, al terminar el coro de la Colegiata, subirá el clero de la Mayor con Cruz alzada y ornamentos morados para bajarla procesionalmente a esta iglesia, donde permanecerá hasta el domingo último de dicho mes, haciéndole en esos días rogativas por la mañana después de la misa conventual, y Salve y Letanía por la tarde después del Coro, y demás cultos que desde tiempo inmemorial se le dedican. El domingo último, se organizará solemne procesión general de rogativa presidida por el clero de la Colegiata, con asistencia de las Parroquias, Corporación Municipal bajo mazas, y

¹⁰ Luis Magaña Visbal, *Baza Histórica*, (Granada: Diputación Provincial, 1996), 282-283.

¹¹ Juan Barroso, *Origen, invención y milagros de Nuestra Señora de la Piedad de Baza*, (Baza: 1745), 100-100v.

de todas las Hermandades y Cofradías de nuestra ciudad. Al llegar la procesión a la Plaza Mayor, se sacará al atrio de la iglesia, otros dicen hasta la propia verja, el Santísimo Cristo de los Méndez, y volviendo hacia Él la imagen y arrodillándose el clero y el pueblo se entonará solemne rogativa “ad petendam pluviam”, mientras se toca la campana de la Colegiata. Terminada la ceremonia continúa la procesión, encaminándose al Santuario de la Santísima Virgen, donde se canta a la llegada una Salve solemne, regresando el clero en igual forma a su Iglesia. Si ese domingo último de abril lloviese, se aplazará la procesión al domingo inmediato siguiente, y así sucesivamente sin que pueda ésta verificarse en ningún día entre semana, aunque lo hubiere festivo, continuándose los cultos en la Colegiata en igual forma que la primera semana.

(Fig. 3)



Fig. 3. Rogativas entre el Santísimo Cristo de los Méndez y Nuestra Señora de la Piedad, 2015. Iglesia Mayor, Baza (Granada). Foto: JMRD.

También hubo otras, rogativas, no sólo con la Virgen de la Piedad, sino con más devociones que existían en la ciudad de Baza¹².

¹² Juan Manuel Román Domene, “El Cristo de los Méndez, una historia legendaria. Nuevos datos para el estudio de su devoción y cofradías”, *Op. Cit.*: 318-321.

Por acontecimientos bélicos las hubo, el 15 de mayo de 1644, correspondiente a la guerra contra Cataluña:

En virtud de cartas del Señor Presidente de Castilla y del Señor Obispo en que se pedían rogativas y procesión general por el buen suceso de las Guerras, se acordó hacer rogativas y plegarias todos los días hasta fin de julio del mismo año, y que el día de la Santísima Trinidad se hiciera la procesión general con toda solemnidad y en ella se sacasen el Santo Cristo de esta Iglesia Nuestra Señora de la Concepción y la reliquia del Señor San Máximo.

Otra se hace el 15 de julio de 1683. Se trata del ataque del emperador Leopoldo a los territorios turcos de los Balcanes:

En virtud de carta orden de Su Majestad se acordó se dieran gracias a Dios Nuestro Señor por la Victoria que el Señor Emperador había conseguido contra el Turco y se haga procesión con el Santísimo Chisto de esta iglesia con muchas demostraciones de alegría.

También por la langosta, encontrada en el acta del 20 de mayo de 1646:

Se acordó hacer procesión general de penitencia a las cuatro de la mañana, llevando los Prebendados las capas de coro arrastrando y cubiertas las cabezas con los Capillos y que se llevase el Santo Cristo de esta Iglesia y el cuerpo del Señor San Máximo en andas, dirigiéndose a la Ermita de San Lázaro a cantar una Misa a la Vega de Santa Cruz y en ella rogativas y exorcismos contra la langosta. Al día siguiente fueran los Prebendados vestidos de Morado rezando su misa noche los salmos penitenciales y llevando las mismas Imágenes a la misma Ermita a la misma hora y al propio fin.

También el mismo año, pero el 11 de mayo:

Se haga procesión general por la falta de agua y abundancia de langosta y se saque en ella a Nuestra Señora de la Concepción y el cuerpo de Señor San Máximo y que a la vuelta se saque el Santo Cristo a las puertas de la Iglesia como es costumbre.

El 11 de mayo de 1677, hubo otra rogativa:

Se manda hacer rogativas al Santo Cristo de esta Iglesia y que al fin se haga procesión si conviniere todo por la necesidad de la langosta.

Ahora le toca por infortunios foráneos, la única del 18 de julio de 1680:

Se acordó se pusiera en publico en las andas el Santísimo Cristo y Nuestra de la Encarnación y se dijera nueve Misas de el Santísimo Cristo y que el ultimo día se haga procesión por la Iglesia todo porque se iba experimentando en la peste se extendía por muchos pueblos de Andalucía y que se pidiera a Dios por la salud de ellos.

Por las sequías, como vamos a ver, no sólo sería con la Virgen de la Piedad, sino Él solo como vemos la del 16 de noviembre de 1669:

Se mandó sacar al Santo Cristo de esta Iglesia y poner en andas por nueve días y cantar nueve Misas en razón de rogativas.

Y otra, se trata la última de este siglo, antes de ser trasladado a San Francisco, datada el 4 de mayo de 1685:

Se acordó hacer procesión general y sacar al Santo Cristo de esta Iglesia por la falta de agua.

Durante toda la Edad Moderna, serían ocho rogativas del Cristo, y todas ellas en el siglo XVII. Sería la segunda Imagen, por detrás de la Piedad, en las diferentes celebraciones religiosas.

CONCLUSIONES

La historia del Cristo de los Méndez era desconocida en el mundo cofrade de Baza. Ha aparecido un documento muy importante, que nos aclara la autoría de la Imagen. En el apartado de las rogativas, ya ha sido suficientemente estudiado. Sabemos que todavía queda mucho por investigar y estudiar, como es si realmente se integró el Crucificado en la hermandad sacramental de la Colegiata de Baza. También sabemos que parte del siglo XVIII la Imagen se trasladó a la capilla de la familia Méndez Pardo del convento de San Francisco, por eso durante esta centuria no se celebró rogativas del Señor de los Méndez. Sin duda, este es un nuevo paso para construir la historia, no sólo del Santo Crucifijo, sino también para la Semana Santa de Baza.

**EL CONVENTO DE SANTA CLARA DE LOJA:
CICLO PICTÓRICO Y PROGRAMA
ICONOGRÁFICO**

Francisco José Rosúa Luna

Universidad de Granada

El espacio que nos ocupa para su estudio, se encuentra en la localidad granadina de Loja, ciudad de gran importancia y poder jurídico, administrativo, artístico y social, a lo largo de la historia. En especial en el momento de al-Ándalus y tras la conquista de la ciudad por parte de los Reyes Católicos en 1486. Tras este momento, la ciudad de Loja, comenzó a sufrir una serie de cambios urbanísticos y sociales, viéndose en los sucesivos 40 años una gran proliferación de ermitas, basílicas, capillas, iglesias y conventos, como es el caso de la aparición del convento de clarisas en el que se encuentra anexa la Iglesia conventual de Santa Clara en dicho municipio. El Convento de Santa Clara de Loja, presenta unas características dispositivas y estructurales muy similares al resto de cenobios, realizados para las hermanas clarisas, en Granada. Presenta una iglesia anexa, con una planta basilical con coro alto y bajo a los pies separados del resto de la iglesia por una rejería; posee un claustro adosado a la iglesia desde donde se distribuyen las dependencias conventuales en dos niveles, en el primer nivel del compás, encontramos una arquería de ladrillo sobre columnas de piedra, mientras que la planta superior se soluciona con un cerramiento al patio de dicho claustro.

El convento que nos concierne, fue fundado por el I Arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera (1428-1507), dejando dicha fundación reflejada en un apartado de su testamento realizado el día 17 de Noviembre de 1505, donde se dispone la erección del convento de religiosas clarisas en Loja, además de una cláusula donde no se debería distinguir el poder adquisitivo de las religiosas que entrarían a formar parte de dicho cenobio lojeño. La construcción del conjunto monacal comenzó tras la adquisición de las tierras que lo ocupan a D. Juan Álvarez Zapata en 1515, bajo la extinta ermita de San Sebastián. Finalizándose las obras de construcción en 1527¹ ².

Esta iglesia y su convento anexo, a pesar de haberse encontrado en uso por parte de la comunidad de religiosas clarisas ininterrumpidamente hasta inicios de los años 90, y siendo ocupada hasta entrada la primera década del 2000 por la comunidad de las Hermanas del Buen Samaritano, no ha fomentado un elevado interés en el estudio por parte de la historiografía del arte, teniendo en cuenta que su archivo fue de los que perduraron tras las revueltas y contiendas civiles, a lo largo de la historia, y aunque algunos estudiosos sí han realizado estudios introductorios leves sobre el conjunto monacal lojeño, no ha propiciado el incremento el nivel de conservación y salvaguarda de las pinturas murales que se encuentran en las paredes de dicha iglesia y algunas de las que se han encontrado en las instalaciones conventuales, como el claustro o los coros alto y bajo.

En los paños internos de los muros de la iglesia conventual, se encuentra una serie de pinturas murales, las cuales incrementan el valor histórico y artístico de esta edificación, presentando éstas un rico programa pictórico donde se muestra un amplio ciclo iconográfico vinculado a la congregación a la que perteneció el conjunto conventual, mostrando a su vez, diversas escenas destacadas de la Vida de la Virgen,

¹ Rafael López Guzmán, coord. *Guía artística de Granada y provincia*. (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006), 234-235.

² Esther Galera Mendoza, *Granada. Guías de Historia y Arte, LOJA* (Granada: Sección de publicaciones Diputación de Granada, 2000) 98-100.

La Infancia de Cristo, donde está presente la Virgen y escenas de la vida de los santos principales de la orden franciscana y de su sección femenina. Los primeros datos localizados con certeza hasta la fecha datan del Documento *Declaración de monumento histórico artístico del Convento de Santa Clara de Loja (Granada)* de 1978, donde se data la creación de las pinturas murales, en torno a los años 80 del Siglo XVII, atribuidos a la paleta artística de los hermanos José y Vicente de Cieza (José, 1656-1692; Vicente, 1656-1701), aunque siendo comparadas otras obras de dichos artistas con las pinturas de la iglesia conventual lojeña, difieren en ciertos aspectos plásticos además de con las pinturas encontradas en otras edificaciones religiosas y civiles, de tal manera que lleva a plantearse, por diversos estudiosos, la posibilidad que no sean únicamente obras de dichos autores.

PRECEDENTES EN EL ESTUDIO PICTÓRICO E ICONOGRÁFICO DE LA IGLESIA CONVENTUAL DE SANTA CLARA DE LOJA

Desde la construcción de la iglesia y el conjunto monacal de Santa Clara en Loja y hasta entrados los 90 del siglo XX, el estudio de las pinturas murales de dicho recinto ha quedado fuera de la historiografía del arte, podría ser considerado, uno de los motivos, que dicho recinto se encontrase, hasta los años 90, bajo la administración de la Orden Segunda de los Franciscanos, conocida como “Clarisas”. Aun así, entrada dicha década del siglo pasado, sería la doctora Esther Galera Mendoza, quien en sus publicaciones “*LOJA, URBANISMO Y OBRAS PÚBLICAS DESDE LA CONQUISTA AL SIGLO XVIII*” (2000), donde se hace referencia a la construcción, ejecución del convento y diversos empleos y vinculaciones de éste con la economía y sociedad de la localidad granadina, y en “*LOJA*” donde además de una breve descripción menciona las pinturas murales que presenta en los lienzos murales de la iglesia conventual. Será la Doctora Ana María Castañeda quien en su tesis “*LOS CIEZA, UNA FAMILIA DE PINTORES DEL BARROCO GRANADINO: JUAN, JOSÉ Y VICENTE*”, establezca la autoría de las pinturas murales a dichos artistas, y realice un estudio pictórico e iconográfico básico sobre las representaciones aquí encontradas y de los ángeles que en dichas pinturas aparecen representados, sin llegar a profundizar en demasía sobre la relación entre las escenas.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y CICLO PICTÓRICO

Para centrar la investigación realizada, debemos de comenzar a cuestionarnos todo lo que se contempla en las paredes de la iglesia conventual que nos atañe, además de buscar la relación con la congregación y con otros programas iconográficos y ciclos pictóricos que se encuentren en distintas instalaciones, que pertenecen o hayan pertenecido a la misma congregación, para así poder clarificar el sentido y el orden que puedan tener las escenas representadas en los muros de dicha iglesia lojeña.

Las pinturas que se disponen a analizar ocupan los cuatro lienzos de las paredes interiores de la iglesia conventual, ocupando una superficie total de 545’3 m²

(57.40 m x 9.60 m)³, todos ellos recubiertos al completo por las pinturas murales, dejando como únicos espacios sin pintar, los vanos para las distintas puertas y ventanas y los que se ocasionan para la rejería de los coros alto y bajo situados en el testero oeste de la iglesia. En el espacio restante, encontramos revestidas las paredes al completo, con una arquitectura fingida donde, sobre una simulación de un zócalo en mármol rojo, de unos 3 metros de altura aproximadamente, se encuentran sustentadas, por unas basas de gran tamaño creadas sobre dicho zócalo, un juego de dos pilastras jónicas precedidas por una columna del mismo estilo decoradas éstas con ramilletes de flores realizados tenuemente en tonos amarillos, que se mezclan con el color marmóreo blanco de dichas columnas, las cuales aparecen todas ellas rematadas por unas esferas pétreas flanqueadas por dos querubines y unificadas por una pequeña cornisa a modo de moldura que enmarca arquitectónicamente las escenas que se encuentran en los intercolumnios, creando así una visión unitaria del conjunto. (Figs. 1, 2, 4 y 9)

De tal modo, para poder entender la obra pictórica y su conjunto debemos entender que el orden y el arranque del programa iconográfico que presentan dichas escenas ha sido creado y pudiendo ser en cierto modo, modificadas a lo largo de la historia por diversos autores, siendo igualmente gran parte de las representaciones primitivas desaparecidas con el transcurrir de los años. Su autoría es atribuida a los hermanos José y Vicente de Cieza⁴, pudiendo haber sido intervenidas por Juan Julián de Medina a partir de 1700, momento en el cual, dicho pintor se codea con otros artistas granadinos coetáneos como Jerónimo de Rueda Navarrete, José Atanasio Bocanegra, pudiendo así estipular una fecha máxima de participación hasta 1743 cuando en dicho año Juan de Medina, aún no ha abonado la cantidad que debía por la requisa de sus bienes, y que además se encuentra con un pleito pendiente con las monjas del Convento de Santa Clara de Loja, intuyendo así su participación en el ciclo pictórico de la iglesia de dicho convento^{5 6}. También hay que añadir, que se considerará que las pinturas murales están terminadas, al menos la parte del zócalo y el primer nivel de escenas, hacia 1730, debido a que en dicha fecha se estipula que se realiza el retablo por parte del ensamblador Gregorio Salinas⁷.

Sea como fuere, el ciclo pictórico y el programa iconográfico que se presentan en la iglesia conventual de Santa Clara de Loja, muestran un claro ejemplo de una planificación minuciosa y precisa previa, sobre la disposición y ubicación de las obras y de las distintas escenas que se presentan, siendo unificadas y enlazadas gracias a la serie de arcángeles y santos que aparecen representados delante de las columnas, permitiendo así una posible lectura unitaria del conjunto. Además, debemos establecer la separación de las escenas no solo por las columnas, sino por un enmarcado de distinto formato. Las obras que se encuentran en la franja intermedia,

³ Medidas aportadas por el “Proyecto de Restauración y Rehabilitación del Convento de Santa Clara de Loja”. Carpeta de Planos. Ministerio de Fomento.

⁴ Ana María Castañeda Becerra. *Los Cieza, una familia de pintores del barroco granadino: Juan, José y Vicente*. (Granada: Universidad de Granada, 2000), 137-1969.

⁵ Ana María Gómez Román. “La pintura mural en la Granada del XVIII”, *Boletín de Arte, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga*, nº 37 (2016): 107-108.

⁶ (APH, Granada), Fondo Inquisición, Cargo, secuestro y confiscación de bienes del pintor Juan de Medina 1743. Leg. 3166-35.

⁷ Esther Galera Mendoza, *LOJA*, (Granada: Diputación de Granada, 2000), 98-100.

las que corresponderían a la Infancia de Cristo aparecen encuadradas mediante un marco compuesto por volutas y follaje en unos tonos azulados y grisáceos, el cual se verá en todos los intercolumnios de dicho nivel; por el contrario, las escenas que hacen alusión a la vida de la Virgen, aparecen delimitadas por un marco de gran grosor de color verdoso con decoraciones de volutas y algún leve follaje en las esquinas y las partes centrales de los laterales, este marco se ve también en algunas escenas de la vida de San Francisco.

Introducido así el rico ciclo pictórico y previa a la unificación vinculatoria entre las escenas, y que vamos a proceder a presentar los distintos discursos iconográficos y doctrinales que aparecen en estas escenas. Como hemos dicho, en la parte superior se encuentran las representaciones alusivas a la Vida de la Virgen, las cuales aparecen enmarcadas en un gran marco de color verde con decoraciones de volutas y follaje en oro en las esquinas y en los centros de los laterales del marco. En estas composiciones que encontramos, se representan: *La Natividad de Nuestra Señora, San Joaquín con la Virgen Niña, La Educación de la Virgen, Los Desposorios de la Virgen y San José, La Anunciación, La Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel, La Huida a Egipto, La Piedad o Llanto sobre Cristo muerto, La coronación de la Virgen, El Camino al Calvario, La Inmaculada concepción*. Además, inserto en la misma solución de marco, encontramos en las paredes interiores del pórtico del claustro, una escena la cual aparece con la cartela identificativa titulado *Cristo de la Misericordia*. Estas obras, que se describirán posteriormente, son escenas basadas en los Evangelios Apócrifos, donde se narra la Vida de la Virgen, y donde aparecen personajes como San Joaquín y Santa Ana. Dichas representaciones vienen a constatar la defensa de la orden por la importancia de la vida de la Virgen y su Inmaculada y Pura Concepción.

Por otro lado, y ciertamente vinculado con el conjunto de obras alusivas a la vida de la Virgen, encontramos un grupo de escenas que, encuadradas en un marco realizado a serie de grutescos y volutas en “C”, vienen a representar momentos de la Infancia de Cristo, en estas escenas podemos observar composiciones de una óptima identificación como son *La Búsqueda de Posada, Adoración de los Ángeles, La Circuncisión de Cristo, la Adoración de los Magos, La Presentación en el Templo y Jesús ante los Doctores*. En estas escenas, como ya se ha dicho se nos muestra momentos de la infancia de Cristo, donde establecidas en un eje cronológico bíblico, observamos la ausencia de ciertas escenas de importancia como serían la adoración de los pastores o el mismo nacimiento de Cristo, donde podría haberse dado una eliminación de las mismas en época posterior, para insertar los distintos retablos que se encuentran en las paredes de la iglesia conventual.

Además de las escenas alusivas a la Vida de la Virgen y a la Infancia de Cristo, encontramos otra serie de escenas, donde se nos muestra un conjunto de sucesos relacionadas con la vida de San Francisco, como es el caso de la *Visión de San Francisco, El Éxtasis de San Francisco, San Francisco Recibiendo los Estigmas de Cristo, Santa clara expulsando a los Sarracenos de Asís, y San Francisco asistido por Cristo en presencia de la Virgen*. Además de estas escenas en las pinturas murales, se encuentran dentro del conjunto relacionado con la vida del santo patrón de la orden, la aparición pictórica de los dos emblemas franciscanos, *los cinco estigmas* en el dintel de las

ventanas del muro del Evangelio, y la mano de San Francisco entrelazada con la mano de Cristo delante de la Cruz en el frontal del órgano.

Así mismo, encontramos la representación de los siete arcángeles, los cuales se ubican al frente de las columnas y sobre una nube, bajo la cual se dispone una cartela en la que aparecería el nombre del arcángel, algunas de estas están borradas u ocultas por los distintos retablos. En esta Serie de Arcángeles, encontraremos la peculiaridad de una celestial conversación, encontrando en el lado de la Epístola, seis arcángeles que arrancan desde la segunda columna hasta la séptima partiendo del Altar Mayor, mientras que en el lado del Evangelio encontramos la representación del séptimo ángel en la tercera columna desde el Altar Mayor. En el lado del Evangelio encontramos la figura de San Miguel, el Arcángel mayor y de más importancia en la corte celestial, se representa ataviado con su vestimenta iconográfica y sus atributos: casco, espada, escudo y ropaje romano. Enfrentados a éste, encontramos los otros seis en el siguiente orden San Gabriel, San Rafael y San Uriel, se encuentran en las tres primeras y a la izquierda de San Miguel⁸, éstos arcángeles aparecen representados con sus atributos principales y con el cuerpo contorsionado hacia la derecha, enfrentados a éstos, contorsionados hacia la izquierda y situados a la derecha de San Miguel, encontramos a San Jehudiel, San Sealtiel y San Barachiel, de igual modo, todos con sus atributos principales. Es cierto que en escasas ocasiones se habla claramente de éstos arcángeles, quedando relevados a lecturas bíblicas del Antiguo Testamento, al Libro del Apocalipsis y a los Evangelios Apócrifos. Es por tanto que la serie de arcángeles vendrían a representar otro pequeño programa iconográfico independiente, aunque vinculado y relacionado con las escenas que se sitúan a sus lados. (Figs. 1 y 2)



Fig. 1. *Muro Sur o de la Epístola*. Atribuido a José y Vicente Cieza, h. 1685. Iglesia Conventual de Santa Clara, Loja (Granada). Foto: Proyecto de restauración y rehabilitación del convento de Santa Clara [PRRCSC].

⁸ Debemos de situarnos delante de San Miguel y dándole la espalda a éste.



Fig. 2. *Muro Norte o del Evangelio*. Atribuido a José y Vicente de Cieza, h. 1685. Iglesia conventual de Santa Clara, Loja (Granada). Foto: PRRCS.

Igualmente, y ocupando los espacios al frente de las columnas, encontramos las representaciones de distintos santos vinculados con la orden Franciscana, tales como San Buenaventura, San Antonio de Padua, San Francisco de Asís, Santo Domingo de Guzmán y Santa Clara de Asís; de este elenco de santos, cabe destacar que Santo Domingo de Guzmán aparecerá en las edificaciones de la Orden Franciscana, sin ser un santo perteneciente a ésta, se trata del fundador de la Orden Dominicana y se le concederá la fundación de la orden al mismo tiempo que a San Francisco por el Papa Inocencio III. Además, encontramos diversas escenas de la Vida de San Francisco y de Santa Clara, como son la Visión de San Francisco y El recibimiento de los Estigmas de Cristo por San Francisco sobre los vanos de las ventanas, y las escenas del Éxtasis de San Francisco sobre la rejería del coro alto y Santa Clara expulsando a los Sarracenos de Asís situada entre la rejería de los coros alto y bajo. En el lateral de la epístola, en el presbiterio de la iglesia conventual, encontramos una escena donde aparece San Francisco en su lecho de muerte siendo asistido por Cristo en presencia de la Santísima Virgen.

Aunque, como ya se ha estipulado, algunas escenas han sido eliminadas, pero podemos establecer el siguiente programa iconográfico establecido en los muros de la iglesia conventual de Santa Clara de Loja, el cual presentará una interrelación entre las distintas escenas y las representaciones de los personajes.

El inicio de este rico programa iconográfico, se puede situar, en la pintura situada a la derecha de la puerta. Esta figura representa a *San Buenaventura*, santo perteneciente a la orden Franciscana, que fue condecorado como cardenal, aparece ataviado con la muceta cardenalicia y bajo ésta el hábito de la primera orden franciscana. Se estipula que el programa iconográfico comience con este personaje debido a que será San Buenaventura quien se encargue de redactar y recoger la vida y crónicas de San Francisco, además de ser considerado uno de los mayores seguidores y difusores de la caridad franciscana, después del mismo San Francisco de Asís. Tras este primer personaje, encontramos una primera escena donde se representa la escena bíblica de *La Búsqueda de Posada*. Esta escena, inusualmente

representada a lo largo de la Historia del Arte, se soluciona con la aparición de las figuras en un plano central, donde la imagen de la burra aparece sostenida de las riendas por San José, el cual, junto a María, se encuentra dialogando con la mujer que aparece en la ventana situada sobre el dintel de la puerta de la posada a la que han llamado en busca de alojamiento, siéndole este negado. La obra se ejecuta mediante el empleo de líneas diagonales que dan una percepción de profundidad hacia la derecha de la obra, lugar en el que se desarrollarán las siguientes escenas, dicha profundidad es fomentada por la arquitectura creada con la finalidad de encajar la escena en el interior de la ciudad. Flanqueando esta representación podemos encontrar, a la izquierda a *San Buenaventura*, y a la derecha a *San Antonio de Padua*. En este momento, nos centraremos en la imagen de San Antonio de Padua, dejando a San Buenaventura a analizar posteriormente; en el caso de San Antonio de Padua, vemos que está representado sobre una nube delante de la columna con el hábito franciscano y portando al niño Jesús en sus manos apoyándolo sobre su costado izquierdo, el santo aparece mirando al niño, mientras que éste mira al espectador vestido con túnica blanca, además, porta en sus manos otro de sus atributos esenciales, la rama de azucenas. La razón para establecer la representación de este santo franciscano en este lugar se debe a su vinculación con la imagen de Cristo Niño, así como su conexión por tanto con la escena de la búsqueda de posada, que dará lugar al pronto nacimiento de Cristo. Junto a la imagen de San Antonio de Padua, se encuentra un retablo, en madera y sobredorado, ya entrado el siglo XVIII donde se ha ubicado, a lo largo de la historia, una escultura de San Francisco de Asís. Este retablo oculta la parte inferior de la siguiente representación, la cuál se considera que podría tratarse de la escenificación del nacimiento de Cristo, que ocuparía el lugar en el que actualmente se encuentra el retablo. Debido a la ausencia de dicha escena en el programa iconográfico, se apoya esta teoría en la presencia de San Antonio de Padua en el lateral izquierdo del retablo.

Como ya se ha referido, la escenificación ubicada sobre el altar de San Francisco, representa *La Natividad de Nuestra Señora*, en ella se contempla una composición de gran tamaño, donde se soluciona mediante la representación en el interior de una estancia, al fondo aparece la imagen de Santa Ana recostada en la cama tras dar a luz, acompañada por mujeres en los costados de la cama, mientras que San Joaquín queda desplazado en el segundo plano, a los pies de la cama, y situado detrás de la figura de una mujer joven con la Virgen niña en sus brazos, en el otro lateral de la representación se presenta una conversación entre dos mujeres adelantadas a un cortinaje. Esta representación, podría estar vinculada con la posible escenificación del Nacimiento de Cristo bajo ésta. A su derecha, encontramos la figura de *San Miguel Arcángel*, aparece enfrentado al grupo de los seis arcángeles que se encuentran en el lienzo mural opuesto. Este Arcángel se encuentra en el centro del muro, es representado con la vestimenta de guerrero, está vuelto hacia su izquierda con la misma pierna adelantada, en este costado porta el escudo con las inscripciones “Q.S.D” (Quis Ut Deus)⁹, en su mano derecha sujeta la empuñadura de una espada, la cual parece ocultarse con la capa de dicha figura, la cual posee un ligero escorzo en su realización. La vinculación de esta imagen con la escena ya citada de la

⁹ ¿Quién como Dios?

Natividad de la Virgen podría radicar, en que la Virgen nace libre de pecado, y que dará a luz a Cristo que nos libraré del mismo, reforzando la posición del arcángel en dicho lugar como el exterminador del demonio, entendido personificación del pecado. Junto a este arcángel, encontramos el púlpito, el cual se considerará que, al igual que el retablo de San Francisco, con su creación posterior a la de las pinturas murales, pudo haber ocultado alguna escena, aunque no se encuentra ningún resto visible que confirme dicha idea.

Sobre el púlpito, encontramos de nuevo una escena enmarcada de la vida de la Virgen, *San Joaquín con la Virgen Niña*, en la composición el Santo Varón, aparece representado en su vejez, en pie y girando su cuerpo hacia la derecha, con la Virgen niña en sus manos y mirando hacia la esquina superior derecha, donde se abre un rompimiento del cielo con nubes apareciendo cabezas de querubines que permiten el paso de rayos de luz. A sí mismo en el espacio bajo, a la derecha de la obra, aparece representada una mesa con un mantel rojo sobre el que se sitúa un bodegón de naturaleza muerta. Esta obra, ubicada en la franja superior, podemos enlazarla con la del arcángel como protector del mundo ante el pecado del que se libra éste en la escena anterior con el nacimiento de la Virgen, y a la vez se unifica con la representación de *San Francisco*, sita en el lado derecho del púlpito y por consiguiente bajo la esquina inferior derecha de la escena de *San Joaquín con la Virgen Niña*, esta unificación santoral puede deberse al peso que poseen San Joaquín como padre de la Virgen y San Francisco como padre o creador de la orden, además se podría establecer un paralelismo entre la forma de vida de San Joaquín y Santa Ana, con el estilo de vida que estableció San Francisco para su orden. Así es que en esta representación de *San Francisco de Asís*, patrón y fundador de la orden a la que pertenece el conjunto, aparezca representado en pie sobre una nube delante de una columna y levemente avanzado hacia la derecha, además aparece representado con el hábito franciscano, ceñido mediante el cíngulo, y que se abre en su parte baja a causa del avance del pie del santo dejando contemplar en éste los estigmas atributivos del mismo, al igual que ocurre en su mano derecha, mientras que en la izquierda, aparece representado sosteniendo el crucifijo, al que mira con cierto misticismo.

Junto a la representación del fundador de la orden, San Francisco de Asís, continúa el programa iconográfico, con la escenificación de la *Adoración de los Ángeles* (Fig. 3), que también podría denominarse la Adoración de los Arcángeles o Corte Celestial, ya que en la composición podemos contemplar la representación de dicha corte celestial, donde en la posición central de la obra podemos visualizar claramente a la Virgen María arrodillada con el Niño en sus brazos; estas figuras centrales son rodeadas por los arcángeles, aunque por el estado de deterioro no se conservan en su totalidad. Pues bien, podemos encontrar en el lateral derecho de la composición, la representación de tres figuras claramente, aunque al fondo, y con un leve *sfumato*, podemos vislumbrar otra representación, y aquí comenzará la identificación de los arcángeles, en primer lugar podemos identificar a San Gabriel arrodillado que es identificado por portar el ramo de azucenas, tras de éste encontramos en pie al Arcángel San Jehudiel, identificado porque presenta la misma vestimenta que ostenta en su representación delante de la quinta columna distante al altar en el muro sur, tras éste vemos la figura de San José que es representado con

una vara o báculo. Tras la figura de San Jehudiel, vislumbramos a quien podría ser el Arcángel san Barachiel. En el lado izquierdo de la composición, encontramos en un primer plano y arrodillado a San Miguel ataviado con la vestimenta de guerrero, detrás de éste podría encontrarse la figura de San Rafael, aunque esto es una suposición, debido a que la obra se encuentra, en el momento del estudio, deteriorada por una fisura estructural. Tras esta laguna, y arrodillado junto a la Virgen, podemos estimar que aparece representado San Seatiel, debido a que, al igual que San Jehudiel, se representa con la misma vestimenta que en su aparición en la sexta columna de la Epístola. Y tras éste, en pie y con las manos en posición orante se presenta quien se considera es San Uriel. En la esquina de la obra aparecen representadas la mula y el buey. Toda la composición se abre hacia la parte superior de la misma, donde aparecen cabezas de querubines, que intensifican la idea de la Adoración de la Corte Celestial.



Fig. 3. *Adoración de los Magos*. Atribuido a José y Vicente Cieza, h. 1685. Iglesia Conventual de Santa Clara, Loja (Granada). Foto: IAPH.

La adoración de los ángeles, se puede poner en relación con el Santo que le antecede, *San Francisco*, debido a que dicho santo fomenta la adoración por todas las criaturas a Cristo, donde se incluirían los ángeles, arcángeles y querubines. Además en su lateral derecho, la obra antes descrita, presenta la figura de **Santo Domingo de Guzmán**. La representación de este santo, puede resultar sorprendente, ya que no es un santo perteneciente a la orden Franciscana, sino que se trata del fundador de la orden de dominica, aparece representado con el hábito de su orden, además de portar un cayado en la mano derecha y un libro y un ramillete de azucenas en la izquierda;

tras el estudio y análisis que pueda favorecer la vinculación de la aparición de este personaje dominico en las pinturas murales de las edificaciones franciscanas, la encontramos en la aceptación por parte del Papa Inocencio III, tras un sueño premonitorio del posible derrumbe de la iglesia y ser San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán quienes la sostenían. Por dicho motivo, ambos santos son representados habitualmente en ambas congregaciones.

En el tramo final de este lienzo, en la parte alta, aparece representada el tema de la *Educación de la Virgen*, una temática muy representada a lo largo de la Historia del Arte y que enlaza con las escenas anteriores de la vida de la Virgen. Fija las figuras a la izquierda de la composición. Muestra a Santa Ana, como una mujer de avanzada edad, sedente y con un libro en su regazo mediante el cual enseña a la Virgen niña a leer, un símbolo de entrega del testigo de la tradición familiar y cultural, como era en su momento el judaísmo, mientras que en el fondo de la composición se presenta un cortinaje que se abre a un leve paisaje campestre precedido por una baranda de foja. Esta escena, se ve vinculada con el resto de pinturas murales de la franja superior por ser parte de la vida de la Virgen, reforzada dicha idea, por establecer marcos con la misma solución estética. Igualmente se vincula con la obra situada bajo dicha escena *La Circuncisión de Cristo*, legado cultural judío, religión que profesaba la Virgen, San José y Cristo¹⁰.

Dicha representación de *La circuncisión de Cristo* también podría interpretarse como la *adoración de los pastores*, aunque debido a los personajes que se presentan y los elementos que portan, nos deriva más por la circuncisión. En ella vemos a la Virgen en el centro de la obra con el niño en su regazo, tras Ella se sitúa San José portando una vela, en el lado derecho de la composición encontramos tres figuras: un Sumo Sacerdote, quien realiza la circuncisión, y dos ángeles¹¹, quienes sostienen un incensario y una vela, por las vestimentas podría tratarse de San Gabriel y San Seatiel. Sobre los personajes se produce un rompimiento del cielo de donde manan cabezas de querubines. Los personajes aparecen representados al mismo estilo que en las pinturas vistas anteriormente. Como ya se ha dicho, esta escena se vincula a la de la *Educación de la Virgen*, por la transmisión cultural que supone, además de seguir la tradición y lo que manda la Torá y el Antiguo Testamento Cristiano. “*Dios añadió a Abraham: -Tú guarda el pacto que hago contigo y tus descendientes futuros. Éste es el pacto que hago con vosotros y con tus descendientes futuros y que habéis de guardar: Circuncidación a todos vuestros varones; circuncidaréis el prepucio, y será una señal de mi pacto con vosotros. A los ocho días de nacer, todos vuestros varones de cada generación serán circuncidados, también los esclavos nacidos en casa o comprados a extranjeros que no sean de vuestra raza. Circuncidación a los esclavos nacidos en casa o comprados. Así llevaréis en la carne mi pacto como pacto perpetuo. Todo varón incircuncidado, que no ha circuncidado su prepucio, será apartado de su pueblo por haber quebrantado mi pacto*”¹². Por todo ello puede ser considerada la

¹⁰ Hay que tener en cuenta que el cristianismo nace tras la muerte de Cristo y su difusión por parte de los apóstoles de éste por todo el mundo.

¹¹ Las alas se vislumbran tras la imagen del ángel representado con turbante y túnica verde, ya que el que posee la túnica gris está deteriorado.

¹² Gn. 17, 9-14.

vinculación de estar realizada dicha representación justo después de la representación de la adoración de los ángeles.

A continuación, pictóricamente encontramos en el paño este de la iglesia, realizado un cortinaje en tonos azules con una intercalación de ángeles y querubines que abren el cortinaje al retablo realizado en 1730 por Gregorio Salinas. (Fig. 4)



Fig. 4. *Muro este o Retablo*. Pinturas murales atribuidas a José y Vicente de Cieza, y Retablo a Gregorio Salinas, h. 1685 y 1730. Iglesia conventual de Santa Clara, Loja (Granada). Foto: Francisco José Rosúa Luna.



Fig. 5. *Los Desposorios de la Virgen*. Atribuido a José y Vicente de Cieza, h. 1685. Iglesia Conventual de Santa Clara, Loja (Granada). Foto: IAPH (modificada).

Junto a dicho retablo, en el muro de la Epístola, encontramos un espacio previo a la primera columna donde muy deteriorado encontramos una escena que se ha interpretado como un conjunto de ángeles que miran hacia el retablo, aunque no es clara ni precisa su interpretación. Inmediatamente, a la derecha de dicho espacio, encontramos la figura de *Santa Clara de Asís*, girada hacia la derecha, con su atributo principal en las manos, y portando el hábito característico de las hermanas clarisas, esta figura está muy deteriorada por las distintas humedades e intervenciones realizadas en sus alrededores con el paso del tiempo. Esta figura permite el arranque de la continuación de la interacción del ciclo pictórico en el muro sur de la iglesia conventual, donde se observa una proliferación y una profundización mayor en el tratamiento de las obras, además de encontrar ciertas diferencias plásticas con el resto. Para continuar así con la vinculación escenográfica y el programa iconográfico, debemos de situarnos en la representación superior, la cual hace alusión a *Los Desposorios de la Virgen*, (Fig. 5) en esta escena, vemos la narración pictórica de dicha

escena muy representada por tantos artistas a lo largo de la historia, como es el caso de *Los desposorios de la Virgen (1504)* de Rafael Sancio(1483-1520), en nuestra escena, se presenta una composición similar, en cuanto a la distribución de los personajes, pero al contrario, en la que nos compete, aparecen representadas, tras la virgen, la figura de Santa clara de Asís con el hábito de la orden, y tras San José, aparece San Francisco¹³. La composición se centra en la representación del momento del desposorio entre San José y la Virgen, quienes son representados con las mismas vestimentas que en el resto de obras, aunque la paleta cromática que poseen en este caso es más viva. Mientras, a los laterales de la escena principal, encontramos una simetría de personajes, dos y dos. Al fondo se vislumbra el enmarque arquitectónico con la representación del templo de Jerusalén, lugar donde ocurre la acción.

La obra que se encuentra bajo *Los desposorios de la Virgen*, ha sido denominada hasta nuestros días como la muerte o los dolores de San José¹⁴. Aunque, por el contrario, tras un análisis profundo de los personajes, podemos denominarlo como ***San Francisco siendo asistido por Jesús en presencia de la Virgen***¹⁵. En esta escena se encuadra la representación en el interior de una estancia, podemos contemplar, en un primer plano y de manera central, a San Francisco¹⁶ que se encuentra arrodillado y dejado caer sobre el regazo de Cristo, el cual lo asiste, mientras que siendo en cierto modo, dejada de lado y en un segundo plano desplazada hacia la izquierda de la composición, encontramos a la Virgen María, en posición orante de pie mientras presencia la asistencia; en el lado izquierdo de la composición, podemos contemplar la representación una mesa de carpintería, identificada como tal por la presencia de los útiles de carpintería sobre ella, se encuentran instrumentos de dicho oficio, siendo considerado por tanto que esta escena aparece ubicada en el interior de una carpintería, posiblemente del mismo Cristo, aludiendo así a la profesión heredada de su padre terrenal, San José. Así mismo, esta escenificación, aunque parezca aislada del ciclo pictórico que venimos analizando, podemos vincularla al resto de pinturas murales por varios motivos; por un lado, aparece ataviado con el hábito gris de la Orden Primera al igual que aparece en la segunda columna del muro norte, así mismo, se establece que se ubica en este lugar por diversos motivos, es una escena, que se vincula con la figura de Santa Clara, la cual aparece representada en el margen izquierdo de la obra, además San Francisco aparece representado en la composición superior, como ya se ha dicho, como testigo de los desposorios de la Virgen. El estipular que esta representación se encuentra sobre el vano de acceso a la sacristía sería erróneo, ya que este vano fue realizado con posterioridad a la realización de la obra. La eliminación del marco de dicha escena para establecer dicho vano de acceso a la iglesia, y encontrando bajo la escena de la adoración de los magos la puerta de abastecimiento litúrgico por parte de la comunidad claustral al sacerdote.

A continuación de estas representaciones, y sin desvincularlo del resto, encontramos, ante la segunda columna de la epístola, la representación del ***Arcángel***

¹³ Con cierta dificultad de visión por el alto nivel de deterioro que presenta la obra.

¹⁴ *Ibidem*, 4.

¹⁵ “IAPH: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico”, IAPH, acceso 20 de Marzo 2018, <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=79243>

¹⁶ Se aboga por establecer que se trata de dicho santo, debido a que porta la vestimenta de la orden franciscana.

San Gabriel, este arcángel, aparece representado de igual forma que los santos previamente citados, y que el resto de Arcángeles, delante de una columna y en pie sobre una nube, la cual posee una cartela que lo identifica que cita *S. Gabriel Fortitudo Dei*. Aparece ataviado con unas botas azules que deja al descubierto los dedos de los pies, viste túnica blanquecina con una apariencia vaporosa, una cenefa dorada al cuello y un fajín rosado. La vinculación que presenta este arcángel y su situación no está desligada de las representaciones situadas en su entorno, al contrario, se establece un nexo de unión entre éste arcángel y la asistencia de Cristo a San Francisco, ya que San Gabriel es el Ángel anunciado y San Francisco será anunciador de Dios y de Cristo a todo el mundo; por otro lado, lo vinculamos a la escena de la Anunciación, siendo éste arcángel quien anuncie la Buena Nueva a María y además de estar, vinculado de igual manera con la adoración de los magos, ya que de nuevo es este ángel el anunciador de la venida de Cristo, y por consiguiente será quien anuncie a todos los seres del mundo dicho momento.

En la parte superior del segundo intercolumnio, aparece la escena conocida como *la Anunciación o Salutatio Mariae*. Este momento bíblico, también es muy representado a lo largo de la historia, llegando a crear confusión debido a las distintas teorías sobre la posición del arcángel San Gabriel, la Virgen, y otros elementos escenográficos, teniendo en cuenta que tradicionalmente, la Anunciación suele ser representada con la Virgen con expresión de asombro y San Gabriel con las alas desplegadas, en pie y en un nivel, normalmente, superior a la Virgen, así como la presencia de la Paloma del Espíritu Santo, en algunas de ellas. En esta escena, podemos observar cómo el arcángel aparece arrodillado y con las alas semiplegadas, además la Virgen aparece arrodillada, siendo interrumpida su lectura; con las manos entrelazadas, símbolo del rubor del momento, además aparece con el rostro bajo. Por tanto, podríamos decir que se podría tratar más bien de la Encarnación de la Virgen, incrementado esto por la aparición del Espíritu Santo que desciende hacia María, acentuada por el haz que luz que llega hasta la Virgen, el cual verdaderamente, no debería aparecer en la Anunciación a causa de la ausencia del Espíritu Santo en dicho momento. Aparecen en la escena querubines en un rompimiento del cielo, y otros atributos marianos como son las rosas y la azucena, además de los colores de la vestimenta de la Virgen. Esta escena queda vinculada a la representación del arcángel *San Gabriel*, como anunciador de la palabra¹⁷.

Por otro lado, y vinculado también a San Gabriel, encontramos *La adoración de los magos*¹⁸. En esta composición se reparten los personajes por toda la superficie, quedando desplazada María, San José y el Niño hacia la izquierda, y ocupando la parte central y el resto de la composición los Reyes magos y distintos personajes. El niño aparece desnudo sobre un lecho de telas blancas bendiciendo a los magos que vienen a visitarlo. María, tras él, aparece con una túnica roja y un manto celeste, mientras que san José aparece en un segundo plano detrás la Virgen. A la izquierda de la composición, situado a la derecha de la Virgen, aparece la representación de otro personaje, quien pudiera ser un Santo de la orden o el mismo San Francisco, aunque no presenta similitud con las demás representaciones del mismo. Los magos

¹⁷ Lc. 1, 26-35.

¹⁸ Mt. 2, 1-8.

son representados en posición de ofrenda y respeto, con los atributos propios de cada uno de ellos. En el fondo de la composición junto a San José y en pos de los magos se presentan una sucesión de personajes, pajes, soldados, mercaderes, los cuales incrementan la glorificación de Cristo como Rey de Reyes e Hijo de Dios. La escena se enmarca en el exterior de una vivienda, pudiendo ser una calle, afianzado esto por la presencia de una arquitectura con un vano a modo de puerta, el alfeizar de arranque de una ventana y un arco de estilo clásico, cuya columna o pilastra de apoyo se abre a un celaje nebuloso. Esta escena es otro tema muy representado a lo largo de la Historia del Arte, por ser un momento importante en la vida de Cristo, y de la vida de la Virgen, como Madre del Mesías.

A continuación, encontramos la figura del *Arcángel San Rafael*, identificado este tanto por la cartela que posee a sus pies, como por sus atributos iconográficos, como son el bastón y el pescado. Aparece ataviado con un vestido sedoso en tonos rosas, una especie de chaquetilla crema y un manto rojo; aparece con las alas plegadas y un calzado similar al de San Gabriel. el establecimiento de este arcángel en la tercera columna de la zona de la Epístola, se debe a que es considerado el patrón protector de los peregrinos, por tanto, se vincula tanto con la escena de los Magos, que son guiados por la estrella de oriente y realizan un peregrinar desde su origen en Oriente hasta el lugar donde se encuentra Cristo; además este santo arcángel, se vincula con la escena representada sobre el altar, donde se situaba antiguamente una escultura de Santa Clara, *La Visitación de la Virgen a Santa Isabel*.

Dicha representación de *La Visitación de la Virgen a Santa Isabel*, se encuentra sobre el altar situado en el lado de la epístola, en el muro sur de la iglesia, el cual en los últimos tiempos se ha referido como *altar de San José*, aunque hay testimonios fotográficos que atestiguan que en dicho lugar se situó una escultura de Santa Clara. Centrándonos en la representación pictórica, debemos establecer que en dicha composición de gran tamaño, encontramos representada a la Virgen María en su visitación a Santa Isabel y a su esposo Zacarías¹⁹. Así mismo encontramos la escena representada en el exterior de un edificio, sobre una escalinata que queda oculta por la presencia de un asno tirado por un niño y de un hombre con sombrero de paja, el cual, se considera que se trata de San José²⁰. Tras esta escena del primer nivel, encontramos, detrás una balaustrada de piedra, el diálogo bíblico entre la Santísima Virgen y su prima Isabel, la cual aparece acompañada de su esposo Zacarías y una sirvienta. Normalmente, esta representación se realiza con la Virgen y su prima a solas, no suelen aparecer otros personajes, pero como establece Ana María Castañeda Becerra, la aparición de estos personajes estaría justificada. La aparición de esta escena, nuevamente se ve reforzada en la creación y representación del ciclo sobre la vida de la Virgen, además de aparecer en esta imagen como peregrina hacia su prima, encontrando similitudes entre esta pintura y la ya citada de la *búsqueda de posada*, donde la Virgen aparece con un sombrero de paja al cuello, reflejo de un largo viaje.

A continuación, encontramos la representación del *Arcángel Uriel*, este arcángel fue eliminado de la religión cristiana durante cierto tiempo, aunque está

¹⁹ Lc. 1, 39-45.

²⁰ *Ibidem*. 4 págs. 145-146.

vinculado con el fuego de Dios y el despertar de la verdad en el mundo humano a través del fuego divino. Este arcángel, aparece representado de manera similar a los anteriores, en pie, delante de la columna y sobre una nube, con una cartela que indica su nombre, aunque en este caso el nombre de dicha cartela ha sido perdido con el paso del tiempo. Es representado con una vestimenta en tonos ocres, porta en sus pies un calzado igual a los demás arcángeles y en sus manos su principal atributo, una llama de fuego vivo. La vinculación que presenta este arcángel con el resto de pinturas murales que se encuentran en su entorno viene dado por su funcionalidad angelical, como ya se ha dicho, ser el encargado de despertar la verdad en el mundo humano, por tanto, su vinculación con la escena ya mencionada de *La Visitación de la Virgen a Santa Isabel* y con la escena que se encuentra situada a su derecha de *La presentación de Jesús en el Templo o La Purificación de Nuestra Señora*. Como reflejo de que dichas escenas son difusión de la verdad de Dios, además de ser quien lleve la cuenta de los sentimientos y acciones humanas.

Como ya se ha dicho, la representación del Arcángel San Uriel, hace alusión a la verdad de Dios, y al fuego divino, es por tanto, que se considerará como uno de los ángeles enviados por Dios en el anuncio del nacimiento de Cristo, siendo vinculado así a la representación de la *Huida a Egipto*, en esta escena podemos ver una clara representación donde se nos muestra la escena evangélica²¹ del dicho momento de la huida a Egipto. Aparece en el centro de la composición la Virgen María a lomos de la borriquita con el niño en sus brazos envuelto en un paño de color ocre, la Virgen porta un vestido rojo y un manto celeste, se cubre la cabeza con un pañuelo en tonos ocres. Tras el asno aparece San José descalzo y con una vestimenta en color claro con manto, todo en colores tierra. Del burro tira un querubín o angelote y delante de la Virgen encontramos un arcángel, el cual estimamos que se trata de San Rafael, que, aunque dista de esta representación, hace alusión al peregrinar, como ángel acompañante. El celaje se soluciona mediante una nebulosa ocre con cabezas de querubines, mientras que la parte derecha de la composición, lo que corresponde con la zona de Jerusalén²². En el otro lado, podemos contemplar un paisaje de un lago y un árbol.

En la citada *Presentación de Jesús en el Templo o la Purificación de Nuestra Señora*, situada bajo la obra que representa el momento de *La Huida a Egipto*, encontramos con una composición, que a nivel histórico-bíblico, podemos establecerla en el momento posterior la Huida a Egipto, ya que sería a la vuelta de dicho lugar cuando María y José cumplan con la tradición de presentar al niño en la Sinagoga. Esta composición se resuelve dentro de una arquitectura, que sería la sinagoga, con arcos clásicos de medio punto, soluciones adinteladas, además de columnas y pilastras corintias, la acción acontece en el centro de la composición, donde encontramos a la Virgen María ofreciendo al niño al sumo Sacerdote, mientras San José se encuentra arrodillado justo delante de Ella, portando en sus manos, a modo de ofrenda, un nido con una paloma o tórtola. A la izquierda de la composición vemos una pareja de personajes, donde en primer plano se representa a

²¹ Mt. 2, 13-14.

²² Se interpreta ésta zona como tal, debido al lugar de tiniebla del que se encuentran huyendo para salvar a Cristo, tras el anuncio revelador del ángel.

un niño con una antorcha encendida, la cual podemos relacionarla con el símbolo de San Uriel, arcángel que se encontraría en el lateral izquierdo de la composición, tras éste, aparece otro personaje velado, al cual no se le distingue el rostro. En la parte derecha de la composición encontramos un conjunto de figuras femeninas^{23 24}. Tras el Sumo sacerdote, encontramos una mujer de edad avanzada, la cual ha sido interpretada como la Profetisa Ana.

Junto a esta escena se sitúa el arcángel *San Jehudiel*, cuyo nombre significa “Alabanza de Dios”. Este arcángel, aparece representado en pie con una túnica de color rojizo, con bocamangas blancas, aparece con las alas plegadas, aunque solo se le visualiza el ala derecha. En sus manos porta distintos atributos alusivos a su iconografía, como es una corona en su mano derecha y un cilicio o látigo en su mano izquierda, siendo dichos atributos símbolo de: recompensa a los justos en el caso de la corona y el látigo como castigo a los pecadores. La parte inferior del mismo queda oculta bajo un altar, lo que nos impide visualizar sus pies. Este ángel es considerado como consejero defensor de aquellos que trabajan con responsabilidad para la gloria de Dios, además de considerarse portador del amor misericordioso de Dios. La relación que posee este arcángel con las pinturas presentadas a su alrededor, viene dada por la aceptación de la Virgen María en ser la madre del Mesías en *La Anunciación*, el huir a Egipto, y sobre todo, quedaría más vinculado a la escena que se encuentra a su izquierda, aumentada dicha vinculación por la posición que presenta éste arcángel, hacia la escenificación de *La presentación de Jesús en el Templo* o *La Purificación de Nuestra Señora*, ya que en esta escena se cumple con la palabra de Dios. De igual modo, entraría en relación con la escena que se encuentra a su derecha en la parte superior, *La Piedad*, o *Descendimiento de Cristo Muerto*. Ya que en esta escena se marca la mayor importancia del cumplimiento de la voluntad de Dios por parte de Cristo. Así mismo, podríamos vincularlo a la escenificación que se encuentra desaparecida tras la rotura del muro para la inserción del retablo.

Continuando hacia la derecha del ciclo pictórico, encontramos en la parte de las escenas de la vida de la Virgen, la representación de *La Piedad*, en esta escena observamos la representación bíblica del momento en el que Cristo es bajado de la cruz y depositado sobre el regazo de la Virgen, es el momento justamente anterior a ser envuelto en los sayones²⁵. En esta obra vemos la presencia del cuerpo de Cristo que ocupa la parte central de la composición, al igual que la Virgen María, rematada la centralidad de la composición por el patibulum de la cruz; estos personajes hacen de eje vertebrador de la obra y la fracciona en dos partes. A la derecha de la composición un personaje semidesnudo desciende de las escaleras usadas para descender a Cristo, por la apariencia de los ropajes que porta podría tratarse de Nicodemo; delante de éste aparece José de Arimatea dispuesto a envolver el cuerpo de Cristo en el sudario. En el extremo derecho de la obra encontramos, sobre el rostro

²³ las cuales una de ellas porta en sus brazos a un niño, lo que nos refuerza y confirma la idea de que esta escenificación representa un momento litúrgico y religioso judío, en el que las madres debían de presentar a sus hijos ante el sumo sacerdote del sanedrín.

²⁴ Estas mujeres, han sido consideradas por ciertos autores como una alusión a Santa Isabel, Santa Ana y a San Juan Bautista, personajes, los cuales podrían haber estado en la escena representada, puesto que se trata de una celebración importante en la vida de los Judíos.

²⁵ Mt. 28, 57-59. Mc. 15, 46. Lc. 23, 52-53. Jn. 19, 38.

de Cristo, a un angelito, el cual mira al espectador con un gesto de llanto, mientras se enjuga las lágrimas con un pañuelo, y señala el cuerpo inerte de Cristo, lo que favorece la involucración del espectador en la obra. Tras las escaleras vemos la figura de quien podría ser San Pablo. En el lateral izquierdo de la composición encontramos bajo la figura de María a San Juan, quien se dispone a envolver el cuerpo de Cristo junto a José de Arimatea. Entre San Juan y la Virgen se presenta arrodillada mientras llora desconsoladamente la figura de María Magdalena. Al fondo y tras éstas aparece otra Santa Mujer quien podría ser o Salmé o María, la Madre de Santiago y José²⁶. En la parte inferior de la composición se dispone el cuerpo yacente de Cristo, en su extremo derecho podemos ver la corona de espinas, además en el centro de la composición, casi oculto por la parte superior del retablo, se encuentra un sombrero de paja. La diferencia cromática, de tratamiento de los personajes y de la búsqueda de envoltura al espectador en la escena, se diferencia del resto de pinturas murales.

Por otro lado, encontramos la figura del *Arcángel San Sealtiel*, situada en la sexta columna. El nombre de este arcángel significa “Plegaria de Dios” o “Paz de Dios”. Aquí se muestra al ángel Sealtiel, portador de uno de sus atributos, el incensario, en su mano derecha, mientras que la izquierda la deja caer sobre su pecho, aludiendo a la otra atribución iconográfica de este arcángel, las manos unidas en posición orante. Este arcángel se vincula con la representación de *La Piedad* debido a la posición orante de la Virgen ante el cuerpo de Cristo muerto, como modo de súplica. Como también hemos mencionado previamente, podemos encontrar a este arcángel en la escena de la *Circuncisión de Cristo* o *La adoración de los Ángeles*. Así mismo, lo ponemos en consonancia con las escenas representadas en su lateral derecho como son las de *La Coronación de la Virgen* y *Jesús entre los Doctores*, ya que estas escenas están cargadas de un gran peso de oración por parte de los personajes, ejemplo de esto es el momento en el que Cristo está hablando de las “cosas de su Padre” en el templo ante los doctores.

En la escena de *Jesús entre los doctores*, se representa uno de los últimos momentos de la infancia de Jesús. En esta obra observamos como la escena es insertada en el interior de un templo cuya solución de fondo se realiza mediante una arquitectura finjida, basada en grandes columnas. En el centro de la composición encontramos la figura de Jesús el cual se dispone en pie sobre una escalinata, viste túnica roja y manto azul. El resto de la composición podemos encontrarla dividida en dos, con eje central Cristo, a la derecha de éste encontramos en el fondo y delante de la solución arquitectónica se representa a José y María con gesto de asombro tras encontrar a su hijo hablando entre los doctores. Delante de las figuras de José y María encontramos a dos personajes sentados en el suelo con gesto de escucha. A la izquierda de Cristo encontramos un grupo de tres personajes representados con colores más vivos sentados escuchando las palabras de Cristo niño, mientras que tras estos tres personajes se encuentran cuatro personajes más difuminados. Los doctores que se encuentran situados en el suelo del templo, poseen libros y pergaminos. Un detalle que destaca de la representación de la Virgen es su posición orante, con las

²⁶ Mt. 27, 56.

manos unidas a la altura del pecho, esto enlaza, como ya se ha dicho antes, con la figura de San Sealtiel.

Por otro lado, encontramos la escenificación titulada *La Coronación de la Virgen* (Fig. 6). Esta composición narra una escena donde representa el momento culminante de la vida de la Virgen. Se representa el momento en el que Cristo y Dios Padre la coronan como Reina Asunta de los cielos en presencia del Espíritu Santo. La Virgen se presenta en posición arrodillada humildemente y siendo eje vertebrador de la obra, se presenta sobre una media luna sustentada por tres cabezas de querubines. A la derecha de la virgen se encuentra Cristo, semidesnudo con un manto rojo abrazando a la cruz con los estigmas de la pasión. A la izquierda encontramos la representación de Dios Padre, vestido todo de blanco y barbado, posee el orbe en su mano izquierda, mientras que con la derecha deja caer la corona sobre la cabeza de la Virgen, sobre la cual aparece la Paloma del Espíritu Santo. Todo el fondo de la obra se soluciona mediante un celaje nebuloso con la inserción de cabezas de querubines. Las figuras aparecen sentadas sobre nubes.



Fig. 6. *La Coronación de la Virgen*. Atribuido a José y Vicente de Cieza, h. 1685. Iglesia conventual de Santa Clara, Loja (Granada). Foto: IAPH.

A continuación, y rematando el lienzo situado en la epístola de la iglesia, encontramos la figura de **San Barachiel**, este arcángel, aparece representado al igual que el resto, en pie sobre una nube con cartela identificativa. A diferencia de los demás arcángeles, éste aparece descalzo. Porta una túnica verde y una sobre túnica rosada. En su mano posee una rama de flores. El nombre de este arcángel quiere decir “la bondad de Dios o Rayo de Dios”, a veces es considerado el ángel que abre los caminos a Dios. por esto se le podría relacionar con las escenas representadas a su izquierda, debido a que Jesús, hijo de Dios, viene al mundo a preparar el camino hacia el encuentro con Dios, y en la escena de *Jesús entre los doctores*, se inicia el camino hacia Dios. Al igual que ocurre en la escena de la *Coronación de la Virgen*, con la cual se nos acerca aún más a Dios, mediante la intercesión de la Virgen.

Junto a este conjunto de pinturas, estableceremos las pinturas que se encuentran en el muro norte de la iglesia conventual, y situados en el lado izquierdo de la puerta de entrada, y situada a los pies de la iglesia. Esta obra nos muestra la escena de **Cristo camino al Calvario**, una vez más, encontramos la obra encuadrada por un marco verde con decoraciones doradas, similar al que se encuentra en las pinturas del nivel superior, pero en este caso la obra se encuentra realizada en el nivel inferior. Aquí se muestra una representación del camino al calvario, en el que Cristo se encuentra con María, la composición ha llegado muy deteriorada a nuestros días debido a las filtraciones y humedades, pero, aun así, podemos ver al menos dos cuartos de las figuras. María aparece con las manos unidas a la altura del pecho en posición orante mirando a Cristo, mientras éste carga con la cruz y mirando al espectador. Esta obra se relaciona con el arcángel citado previamente al estar éste vinculado a los caminos y en este caso, Cristo está realizando un camino hacia su entrega por nosotros. La obra aparece flanqueada por los **Santos Pedro y Pablo**, Pedro aparece representado con las llaves en la mano mientras que Pablo porta su atributo iconográfico característico, la lanza. Ambos santos aparecen representados de tres cuartos, no se sabe si éstas figuras descansarían sobre nubes, como el resto de santos o no. San Pablo aparece con una mano levantada en señal de bendición, mientras que San Pedro aparece en posición orante.

Además, y para completar el conjunto pictórico de la Vida de la Virgen y la infancia de Cristo, encontramos la representación de **La Inmaculada Concepción** (Fig. 7) sobre el dintel de la puerta de entrada. Destaca la aparición de esta representación en la pintura mural de la iglesia conventual de Santa Clara, debido a que están datadas las pinturas entre 1650 y 1730, año en el que se realizarían los retablos, además los últimos estudios han establecido que posiblemente fuese incluso anterior a los años 50 del siglo XVII, abriendo una línea de investigación mayor. Lo que nos llama la atención es que no será aceptado este dogma mariano hasta 1854, más de 120 años después de la finalización de la decoración contrarreformista de la iglesia. Esta representación nos muestra a una Virgen adolescente que ocupa gran parte de la superficie de la composición. Aparece representada en pie sobre una luna con tres cabezas de querubines a sus pies, viste una túnica color rosado oscurecido con el paso del tiempo y un manto azul. Aparece con una leve torsión en su cuerpo dejando las manos unidas hacia su derecha y su mirada hacia la izquierda. Destaca de esta representación la corona que porta la Santísima Virgen sobre su cabeza, la cual es

igual a la corona que posee en la escena anteriormente descrita de *La Coronación de la Virgen*, lo que nos ha llevado a establecer que dicha imagen de la Inmaculada ha de situarse en pos de la escena de la coronación. Además, la Virgen aparece representada con un fondo de nubes entre las que se mezclan distintos querubines y angelotes quienes portan algunos de sus atributos como son el espejo y las azucenas, se considera que no aparecen más atributos debido a su deterioro. Esta obra, es vinculada también a San Buenaventura, del que se ha hablado al principio, debido a que este santo fue uno de los que se dedicaron a seguir el ejemplo de la vida de la Virgen y a difundirla, al igual se San Francisco.



Fig. 7. *Inmaculada Concepción*. Atribuido a José y Vicente Cieza, h. 1685. Iglesia conventual de Santa Clara, Loja (Granada). Foto: Francisco José Rosúa Luna

Paralelamente a estas pinturas, encontramos en los muros de la iglesia conventual distintas escenas importantes de la vida de San Francisco y de Santa Clara de Asís. Estas escenas están repartidas entre la parte superior de las ventanas que dan a la Cuesta de las Monjas, en el muro norte y la pared que hemos dejado sin analizar previamente como es la que corresponde a la situación de los coros altos y bajos. (Fig. 8) Comenzaremos por la pintura que se sitúa sobre la primera ventana del lado del Evangelio de la iglesia, justo al lado de la puerta de entrada. Primeramente, debemos decir que se sitúa sobre la ventana, de la cual sus jambas aparecen pintadas con grutescos en gris, negro y blanco, mientras que en el dintel podemos apreciar el emblema franciscano donde aparecen las cinco llagas como estigmas de San Francisco flanqueado por dos angelitos o querubines. Sobre esta ventana, encontramos la escena de la Visión o Estigmación de San Francisco, esta escena aparece muy deteriorada y se muestra al santo arrodillado en un paisaje. Continuando hacia la derecha volvemos a encontrarnos un vano de ventana, el cual aparece con unas pinturas similares a la anterior ventana, sobre estas podemos encontrar a San Francisco en posición de oración con las manos abiertas, en un entorno de campo, de nuevo podría tratarse de la escenificación del momento de la Estigmación de San Francisco, escena principal de la vida del santo. Es considerado la repetición de dicha escena a causa del establecimiento del emblema franciscano de las cinco llagas bajo dicha escenificación. Continuando con la representación de las escenas franciscanas, en el muro oeste, donde se sitúan los coros, encontramos en la parte superior, flanqueada por grutescos, similares a los que encontramos en los dinteles de las ventanas, la escena se presenta ajustada al espacio de la parte superior del coro alto, entre el final de la rejería de éste la cornisa sobre la que descansan los tirantes del artesonado. Aparece en el centro de la composición San Francisco de rodillas, con cierto éxtasis mirado hacia la cruz que es sostenida por un angelito. A la izquierda de la composición encontramos a un ángel tocando un laúd. Con las alas plegadas y reposándose sobre una nube, en el lado derecho de la composición vemos otro ángel con túnica ocre y descalzo que baja a presenciar la escena. Estos ángeles podrían estar vinculados a los arcángeles representados en el resto del ciclo pictórico. Bajo la rejería del coro alto, y sobre la que se abre al coro bajo, flanqueado por grutescos, encontramos la escenificación de *Santa Clara expulsando a los Sarracenos de Asís*. Esta composición nos muestra una escena en el exterior de un edificio de orden clásico, del cual, en su parte central encontramos a Santa Clara y a sus hermanas de comunidad portando en sus manos el atributo de ésta, la custodia. a la derecha de la composición encontramos una compactación de personajes que parecen huir de lo que la santa les está mostrando, por otro lado encontramos tres figuras las cuales dos se encuentran en la parte baja y huyendo hacia la derecha del cuadro mientras el tercero parece precipitarse desde un vano. La zona izquierda de la composición nos recuerda, en cierto modo, a la obra de la *Rendición de Breda* o *Las Lanzas* de Velázquez. Por otro lado, en los espacios cubiertos mediante grutescos, se establecen dos tondos, uno a cada lado, en los cuales aparecen representados en un tondo, un ángel custodio o San Rafael a la izquierda y a la derecha a San Miguel. Ambos aparecen sobre los pequeños vanos comulgatorios para las hermanas de la clausura.



Fig. 8. *Muro oeste o del Coro Alto y Bajo*. Atribuido a José y Vicente Cieza, h. 1685. Iglesia conventual de Santa Clara, Loja (Granada). Foto: Pilar Aragón Maza y Alberto Carretero.

Es por tanto, que el convento de Santa Clara de Loja, su iglesia y el ciclo pictórico que presenta en sus paredes, no está realizado al azar y mucho menos sin sentido, puesto que estamos hablando que se trata de un edificio y de una modificación decorativa en el momento de la contrarreforma, y que se ha visto incrementado el estudio previo a su realización debido a la importancia que tuvo esta orden en Loja, con el Convento de Santa Clara la Vieja, Convento de San Francisco y el que nos atañe mandado, como ya se ha referido, a construir testamentariamente por Fray Hernando de Talavera, primer Arzobispo de Granada.

A modo de conclusión, debemos establecer que el conjunto del Convento de Santa Clara de Loja, no se trata de un convento monacal aislado, ya que como se ha dicho presenta características similares a otros cenobios granadinos, aunque su decoración pictórica mural realizada en el momento de la contrarreforma de la iglesia católica, sí destaca con respecto al resto, pudiendo ser esto a causa de la tipología constructiva que diferencia la iglesia lojeña del resto de iglesias granadinas de la orden. Es cierto que su estudio ha pasado fuertemente desapercibido por la historiografía del arte, siendo, en cierto modo, mal atribuida a un único autor, ya que presenta diferencias compositivas y plásticas. Además de haberse establecido a lo largo de la historia como pinturas al fresco, sin realizar pruebas de materiales y técnica que darían el resultado de denotar que son pinturas murales en seco y al temple, encontrando en algunas el empleo del huevo como aglutinante. Así mismo, no se ha contrastado y verificado la autoría de las pinturas por parte de los hermanos Cieza. También hay que destacar que el Convento de Santa Clara de Loja, está siendo intervenido en la actualidad, en 2018, en una profunda restauración estructural y plástica, lo que ha llevado al descubrimiento de otros restos de pinturas murales, así como distintas bases preparatorias que difieren en cierto modo con la cronología que se manejaba hasta el momento, lo que podría cambiar, nuevamente, la lectura histórica del conjunto monacal lojeño, esperando así que se puedan realizar estudios con mayor profundidad y complejos por parte de un equipo interdisciplinar.

**EL LEGADO DE UN ARQUITECTO DEL
BARROCO: EL TESTAMENTO Y EL
INVENTARIO DE LA BIBLIOTECA DE
MELCHOR DE AGUIRRE**

Jesús Suárez Arévalo

Doctorando del Departamento de Historia del Arte, UNED¹

¹Este trabajo se inscribe en el proyecto de tesis doctoral APROXIMACIÓN A LA CIUDAD NOBILIARIA DE LOS REINOS DE CÓRDOBA Y SEVILLA EN LA EDAD MODERNA COMO TIPOLOGÍA URBANA dentro del programa de Doctorado de Historia, Historia del Arte y Territorio de la UNED.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo abordar un acercamiento a la vida y obra del arquitecto Melchor de Aguirre a partir de la bibliografía existente y de documentación de archivo, su último testamento otorgado en Granada ante el escribano Diego Navarrete y el inventario que se elaboró tras su fallecimiento para realizar la almoneda de sus bienes muebles y pagar sus deudas.

2. EL TESTAMENTO: NUEVOS DATOS SOBRE LOS ORÍGENES FAMILIARES

Parte de la información contenida en el testamento era ya parcialmente conocida a partir de las noticias publicadas por Lázaro Gila sobre la existencia de un traslado parcial del mismo en el archivo catedralicio de Granada y que no hemos podido consultar². Dicho traslado se hizo cuando sus hijos reclamaron al cabildo la devolución de ciertos bienes dejados por su padre como fianza de las obras que dirigía en la catedral. La copia íntegra que nosotros hemos localizado en el archivo de la Real Chancillería de Granada también se hizo con motivo de una demanda interpuesta por los herederos, en este caso contra el maestro cantero egabrense Baltasar Pérez Capote³. Consta de 16 hojas con 36 cláusulas numeradas en las que se alude a sus propiedades en Granada y Cabra, al reconocimiento de sus tres hijos naturales, los pequeños Melchor e Isabel⁴, y el mayor, Pedro, quien lo “a asistido y asiste con mucha humildad cuidado y cariño” y que tenía entonces unos 15 años y había nacido en Córdoba de “una mujer doncella natural de la ciudad de Lucena”, a los bienes que les deja en herencia, a los bienes que deja como fianza en la Catedral de Granada, de su entierro en Santa Cruz la Real de Granada, de la continuación por parte de Juan de la Borda de las obras que está ejecutando en la catedral de Granada, y de las deudas que tiene pendientes de pagar y cobrar, derivadas de su labor como cantero, tracista y ejecutor de las trazas dadas por otros⁵.

Las obras arquitectónicas citadas son la torre de la iglesia mayor y la ermita de Nuestra Señora de la Sierra en Cabra, unas presas fluviales para el conde de Teba,

² Lázaro Gila Medina, “*La última etapa constructiva: de 1650 a 1704*” en *El libro de la catedral de Granada (Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005)*.

³ *Probanza, los hijos menores de Melchor de Aguirre contra Baltasar Pérez Capote, vecino de Cabra, sobre agravios de cuentas*. Archivo de la Real Chancillería de Granada (ARChG), caja 10340, pieza 17.

⁴ Son hijos de madre diferente, la egabrense Francisca Bonilla, que más adelante se casó con el oficial de cantero Fernando de la Viuda, que se convertiría de este modo en tutor de los niños. Vid. Lázaro Gila Medina, *La última etapa...*, op. cit., 208. En contra de los deseos expresados por su padre en la cláusula 31 del testamento de que cuidase de sus hermanos más pequeños, la documentación publicada por Bibiana Romero parece indicar que se desentendió de ellos, y que emprendió la reclamación de su parte de la herencia en solitario., Bibiana Moreno Romera, *Artistas y artesanos del barrocogranadino: documentación y estudio histórico de los gremios*, (Granada: Universidad de Granada, 2001): 461-462.

⁵ Entre la abundante documentación que incluye la probanza de los hijos de Aguirre contra Pérez Capote, hemos encontrado algunos datos inéditos sobre este aspecto de su obra, ya que hemos localizado la obligación, fechada en 1692, para la ejecución de las obras de la capilla funeraria de Pedro Luis de Valenzuela Fajardo en Santa María la Mayor de Baena, cuyas trazas y condiciones había dado previamente el ya fallecido maestro egabrense José Granados de la Barrera. ARChG, caja 10340, pieza 17.

el colegio de la compañía de Jesús y el convento de San Juan de Dios en Antequera, y la capilla mayor del convento de Santa Cruz y las bóvedas de catedral en Granada. Las obras de cantería mencionadas son menos numerosas, comenzando por piezas de jaspe sin identificar para la iglesia del monasterio jerónimo de Guadalupe (Cáceres), un bufete de jaspe rojo para el convento de Santo Domingo en Guadix, y un bufete de piedra ochavado y un frontal de jaspe rojo, ambos para el convento de Santa Cruz de Granada.

Varias de ellas estaban todavía en ejecución, y en ellas tenía empleados a numerosos colaboradores, uno de los cuales, José de Toro, fue nombrado tutor y curador *ad bona* de sus tres hijos atendiendo a sus “buenos pareceres y ajustada conciencia”. Resulta un tanto sorprendente que el maestro mayor de la catedral de Granada y de las obras reales de la Alhambra recurra a un simple oficial de cantero, que para firmar documentos oficiales relacionados con el difunto, tuvo que recurrir a testigos que lo hicieran por él porque “dixo no savía aser firma”⁶. En el momento de su fallecimiento disfrutaba de un amplio reconocimiento profesional, llegando a ser calificado hiperbólicamente como “el mayor arquitecto que este siglo ha conocido”⁷. Gozó también de prestigio social, como demuestra el hecho de que fuese miembro de la Hermandad Sacramental de la Virgen del Socorro, de la que formaban parte la flor y nata de la sociedad granadina del momento, o que llegase a ser Caballero Veinticuatro⁸. Este estatus social parece que no estuvo acompañado de un éxito equivalente en los asuntos económicos. De la lectura del testamento se deduce un cierto desorden en la gestión de sus asuntos económicos. Además, en una de sus obras más importantes, la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores, trazada para la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Granada, trabajó “de balde y sin ningún estipendio”⁹. En el inventario de los bienes que dejó en su domicilio de Granada llama la atención la presencia repetida de ropas, muebles y otros enseres gastados, viejos y rotos. Este hecho puede ayudar a explicar la situación de indigencia en la que quedaron sus hijos y los pleitos que éstos tuvieron que emprender para reclamar lo que se les debía de su herencia¹⁰.

⁶ Ocupó el cargo de Arquitecto de la Alhambra menos de un año, durante los meses previos a su fallecimiento. Vid. Esther Galera Mendoza, *Arquitectos y Maestros de Obras en la Alhambra (Siglos XVI-XVIII). Artífices de cantería, albañilería, yesería y forja*. (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014), 212.

⁷José Policarpo Cruz Cabrera, “La imagen religiosa como estrategia fundacional: la Virgen de los Dolores de José de Mora”. *Cuadernos de Arte Granada*, 41, (2010): 140.

⁸José Antonio Díaz Gómez. “Melchor de Aguirre: una influencia decisiva dentro de las últimas posibilidades de la arquitectura barroca andaluza”. En *Lecciones barrocas: aunando miradas*. (Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2015), 23. Su nombre, sin embargo, no figura en la lista de todos los caballeros veinticuatro que hubo en Granada hasta 1763, vid. *Creación de los 60 Oficios de Veinticuatro de esta Ciudad de Granada*. Archivo Municipal de Granada, L.12978; CF.

⁹ José Antonio Díaz Gómez “Melchor de Aguirre, cantero y arquitecto: corpus de portadas y Retablos”. En *Anales de Historia del Arte* 27 (2017): 153.

¹⁰ Gracias a la documentación conservada en el archivo de la Chancillería, sabemos que reclamaron a Baltasar Pérez Capote por supuestos agravios en las cuentas de las obras de la iglesia parroquial de Cabra y de Guadalupe, Vid. ARChG, caja 10340, pieza 17. Sin embargo, este mismo Baltasar Pérez Capote los representó en el pleito entablado con la iglesia mayor parroquial de Cabra por incumplimiento de pago, vid. Bibiana Moreno Romera, *Artistas y artesanos del barroco granadino*, (Granada: Universidad de Granada, 2001), 274.

Pero, sin duda, uno de los aspectos más novedosos que nos permite abordar esta copia íntegra del testamento es el de los orígenes familiares. En primer lugar, confirma documentalmente la hipótesis comúnmente aceptada de que nació en Guipúzcoa, ya que comienza con la declaración “yo Melchor de Anachuri y Aguirre natural de la ciudad de San Sebastián en la provincia Guipuzqua del señorío de Vizcaya”. Esto fue ya propugnado por el profesor René Taylor en 1958¹¹, aunque sin citar ningún apoyo documental, y fue negado en 1974 por José Valverde Madrid, que sostenía que Melchor de Aguirre nació en Cabra¹².

También nos da los nombres sus padres, “Juan de Anachuri y doña Margarita de Aguirre su mujer, mis padres ya defuntos, naturales y vecinos que fueron de la dicha ciudad de San Sebastián”. El apellido Aguirre que usó habitualmente en Andalucía era, por tanto, el de su madre. En ocasiones, sin embargo, parece haber usado el apellido paterno, ya que en la carpetilla del testamento aparece como Melchor de Anachuri y Aguirre. Así mismo, en el testamento paterno, que también hemos localizado, aparece como Melchor de Anachuri y como beneficiario de la mejora de tercio y quinto¹³, que, como es sabido, es la mejora máxima que se podía dar a un descendiente a la hora de repartir la herencia.

Una vez conocidos los nombres de los progenitores hemos logrado reunir algunos datos más sobre ellos. Hemos localizado su partida de matrimonio, fechada el 7 de junio de 1637 en la parroquia de San Pedro Apóstol de Lasarte, en la comarca de San Sebastián, donde él figura como vecino de Lasarte y ella de San Sebastián¹⁴.

El padre, Juan o Juanes de Anachuri, pertenecía a una familia originaria del valle de Oyarzun, en la parte oriental de la comarca de San Sebastián, en cuya iglesia parroquial de San Esteban pide en su testamento que se le recen misas¹⁵. Lo hemos documentado como maestro ferrón y vecino de diversas localidades de la comarca de San Sebastián (Usurbil, Lasarte, Hernani...), aunque tras su boda se estableció en Hernani, a escasos 5 kilómetros de San Sebastián, donde murió y testó el 8 de noviembre de 1648. Parece haber tenido una situación económica relativamente desahogada, según se desprende de la abundante documentación notarial sobre su actividad empresarial que hemos consultado (cartas de pago, obligaciones, etc.)¹⁶, y

¹¹ René Taylor, “Estudios sobre el Barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada en Córdoba y Granada”, en *Cuadernos de Cultura*, (nº 4, 1958): 33.

¹² José Valverde Madrid, *Ensayo socio-histórico de retablos cordobeses del siglo XVII*, (Córdoba: Monte de Piedad, Córdoba, 1974) 18-19.

¹³ Escritura de testamento de Juan de Anachuri. Otorgada ante el escribano Juan López de Arteta el 8 de noviembre de 1648, Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa (AHPG), AHPG-GPAH 3/1088, A:245r-246v, f.246r.

¹⁴ Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (AHDSS) DEAH/F06.106//2475/001-01, f.16r, n°-/M,1637-06-07.

¹⁵ Escritura de testamento de Juan de Anachuri. Otorgada ante el escribano Juan López de Arteta el 8 de noviembre de 1648, Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa (AHPG)-GPAH 3/1088, A:245r-246v, f.245v.

¹⁶ Escritura de concierto para el transporte de 7.000 quintales de vena a entregar en el puerto de Asteasuain entre Joanes de Anachuri, ferrón vecino de Usurbil, y Domingo de Echenagusia. AHPG-GPAH 3/2716, A:39r-39v, 13-05-1635. Usurbil.

Escrituras de obligación en las que interviene Joanes de Anachuri.

AHPG-GPAH 3/1157, A:42, 05-06-1640. Hernani.

AHPG-GPAH 3/1136, A:14, 14-04-1641. Hernani.

AHPG-GPAH 3/1081, A:144, 17-07-1641. Hernani

en la que ocasionalmente aparece como vecino de San Sebastián¹⁷, tal y como lo describe su hijo en su propio testamento, algo comprensible dada la proximidad geográfica de Hernani, una pequeña villa, respecto a San Sebastián, más importante entonces como ahora. En su testamento declara que tiene seis hijos llamados Joseph, Agustín, Antonio, Melchior, Agustina y Francisca y que deja a su mujer embarazada de un hijo póstumo que nació a principios del año siguiente¹⁸. Fue una niña, Isabela, cuya partida de bautismo, fechada el 11 de enero de 1649, hemos localizado en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Hernani¹⁹. Por desgracia, no hemos logrado encontrar la partida de bautismo de ninguno de sus hermanos, ni por supuesto de Melchor. Aunque no tenemos la certeza de que el orden en el que aparecen citados en el testamento de su padre obedezca al momento de su nacimiento. Con estos datos podemos situar la fecha de nacimiento de Melchor de Aguirre en torno a 1640, tal y como apuntaba Valverde Madrid y no en torno a 1630, como decía René Taylor²⁰. En el momento de su fallecimiento tendría por tanto aproximadamente 55 años de edad.

Nos sirven también para descartar que el sucesor de Aguirre al frente de la maestría mayor de la catedral de Granada, Francisco Antonio del Castillo, fuese cuñado de Melchor de Aguirre, tal y como sugirió Lázaro Gila, ya que ninguna de sus tres hermanas se llamó María²¹. Hemos localizado además una partida de matrimonio de la boda de Francisco Castillo Hortiz y María Aguirre Garibay,

AHPG-GPAH 3/1137, A:47, 16-09-1642. Hernani.

AHPG-GPAH 3/1083, A:2, 03-01-1643. Urnieta.

AHPG-GPAH 3/1084, A:3, 03-01-1644. Hernani.

AHPG-GPAH 3/1084, A:60, 17-01-1644. Hernani.

AHPG-GPAH 3/1087, A, ff. 128r-128v, 12-07-1647. Hernani.

Cartas de pago en las que interviene Joanes de Anachuri.

AHPG-GPAH 3/1083, A:1, 03-01-1643. Urnieta.

AHPG-GPAH 3/1084, A:128, 05-05-1644. Urnieta.

AHPG-GPAH 3/1162, A: 137, ff. .69r-70v, 16-10-1645. Hernani.

AHPG-GPAH 3/1163, A: 4, ff. 4r-4v, 14-01-1646. Hernani.

AHPG-GPAH 3/1087, A: ff. 36, 16-03-1647. Urnieta.

AHPG-GPAH 3/1087, A: ff.130r-130v, 21-07- 1647. Hernani.

Escritura de compraventa en la que interviene Joanes de Anachuri.

AHPG-GPAH 3/1141, A:50, 07-07-1646. Hernani.

Escritura de censo en la que interviene Joanes de Anachuri. AHPG-GPAH 3/1084, A:122, 26-04-1644. Hernani.

Escritura de arrendamiento en la que interviene Joanes de Anachuri. AHPG-GPAH 3/1084, A:100, 14-04-1644. Urnieta.

Escritura de poder en la que interviene Joanes de Anachuri.

AHPG-GPAH 3/1162, A:69 30-07-1645. Hernani.

Escritura de obligación en la que interviene Joanes de Anachuri. AHPG-GAPH 3-1080, A0 ff.74r-075r, 11-03-1640. Hernani.

¹⁷ Demanda de ejecución de Joanes de Anachuri, vecino de San Sebastián, contra los bienes de Joan de Negreros, mercader portugués. Archivo Municipal de Bergara, 01-C/418-19.

¹⁸ Escritura de testamento de Juan de Anachuri. AHPG-GPAH 3/1088, A:245r-246v, 08-11-1648. Hernani, f. 245v.

¹⁹ AHDSS, DEAH/F06.091//2337/002-01 f.35r, n°--/B,1649-01-11.

²⁰ José Valverde Madrid, op. cit, 17 y René Taylor, op. cit, 35.

²¹ Lázaro Gila Medina, "Dos dibujos inéditos de Francisco Antonio del Castillo: Maestro de las obras de la catedral de Granada (1699-1702)", en *Cuadernos de arte*, Universidad de Granada, 33 (2002): 95.

celebrada el 30 de noviembre de 1690 en la parroquia de San Miguel Arcángel de Oñate que muy probablemente sea la suya²².

En cuanto a su madre, Margarita Aguirre, no hemos encontrado ninguna noticia anterior a su matrimonio. Tras la muerte de Juan de Anachuri aparece en varios documentos notariales relacionados con los bienes y negocios de su marido²³, en los que ocasionalmente también se la nombra como vecina de San Sebastián, por idénticas razones a las que expusimos para su marido²⁴. El 1 de julio de 1650 contrajo nuevamente matrimonio en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Hernani con Sebastián de Yerobi, ferrón de la herrería de Uruzuno y vecino de Urnieta, muy cerca de Hernani²⁵.

Aunque entre los familiares directos de nuestro artista no hay ningún profesional de la construcción, hemos documentado en 1671 en Oyarzun, localidad donde parecen estar los orígenes de su padre, a un tal Miguel de Anachuri dirigiendo la obra de cantería de la sacristía nueva de la iglesia Parroquial de San Esteban²⁶. Esto abre la posibilidad de que su formación inicial se hiciera con algún familiar lejano por la vía paterna, aunque no hemos hallado ninguna evidencia documental.

3. EL INVENTARIO DE LOS BIENES: LA BIBLIOTECA DE UN ARQUITECTO

El inventario de bienes *post mortem*, pese a las críticas que suscitan este tipo de escrituras por sus omisiones, así como por sus limitaciones, nos permite un acercamiento a las condiciones de vida y al nivel sociocultural de Melchor de Aguirre²⁷. La parte más interesante de este documento es posiblemente la relación de los libros que componían su biblioteca en el momento de su muerte. Hay que recordar que la posesión de libros era una parte importante de la imagen del arquitecto, ya que cuanto más culto fuera mayor consideración económica y social tenía²⁸.

²² AHDSS, DEAH/F06.127//2684/001-01, f.10r, n°--/M,1690-11-30. Su velación tuvo lugar en la misma iglesia el 18-02-1692, AHDSS, DEAH/F06.127//2684/001-01 (f.19r, n°--/M,1692-02-18).

²³ Carta de pago en la que interviene Margarita de Aguirre. AHPG-GPAH 3-1089, A0 78r-078v, 20-02-1650.

Carta Ejecutivo de Margarita de Aguirre, viuda de Juanes de Anachuri, contra los bienes que fueron y quedaron de Antonio de Añorga, ya difunto y Catalina de Iribarren, su viuda, sobre el arrendamiento. AHPG, AGG-GAO COMEJ1289, 1658, Hernani.

²⁴ Escritura de obligación en la que interviene Margarita de Aguirre. AHPG-GPAH 3/1194, A:525, ff. 525r-526r.

²⁵ AHDSS, DEAH/F06.091//2341/003-01, f.105r, n°--/M,1650-07-01. El contrato matrimonial se formalizó.

²⁶ *Cuenta y razón de lo que se le ha pagado a Miguel de Anachuri a cuenta de la obra de cantería de la sacristía nueva de la Parroquial de Oyarzun. Archivo Histórico del Santuario de Loyola (AHL), Familia Maleo. Legajo 02, n° 8.*

Carta de pago otorgada por Miguel de Anachuri por haber cobrado por el trabajo realizado en Iglesia de San Esteban de Oyarzun. AHL, Familia Maleo. Legajo 02, n° 24.

²⁷ Juan Manuel Bartolomé Bartolomé, "Inventarios post-mortem, cultura material y consumo en León durante la Edad Moderna". En *Portas Adentro: comer, vestir e habitar na Península Ibérica (ss. XVI-XIX)*. (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010): 193-194.

²⁸ Alicia Cámara Muñoz, *Arquitectura y Sociedad en el Siglo de Oro. Idea, Traza y Edificio*, (Madrid: Ediciones El Arquero, 1990): 62.

Los libros eran escasos y caros en la época y, debido a ello, la almoneda de la biblioteca recibe una atención especial, tanto por parte de los testamentarios como de los compradores²⁹. Entre estos últimos, destaca muy especialmente el sucesor de Aguirre al frente de la maestría mayor de la catedral de Granada, el ya mencionado Francisco Antonio del Castillo, que utilizó a Fernando de la Viuda como testaferro por estar ausente (véase el Documento 4 del Apéndice³⁰). El segundo día de la almoneda se hizo con “*treinta y seis libros de arquitectura y los compases y demás peltrechos y mesa de pino, todo en novecientos y zinquenta r[eales]*”³¹, y el tercer y último día adquirió “*tres libros de Historias de Garibay en sesenta r[eales]*” y “*otro intitulado defensa de Mariana de Pablo Mantuano en tres r[eales]*”³². El segundo comprador más destacado es Manuel Delgado, que adquiere el último día “*treze libros de arquitectura y diferentes historias en ziento y ochenta r[eales]*” y “*unos papeles de dibujos de fabricar de obras en diez r[eales]*”³³.

Según la descripción notarial, la biblioteca constaba de 132 libros, de los cuales 108 se encontraban en su domicilio de Granada en el momento de su fallecimiento (véase el Documento 3 del Apéndice) y otros 24 en su casa de Cabra (véase el Documento 1 del Apéndice, cláusula 21). Al menos dos de estos libros eran en realidad de su hijo Pedro, y por eso le fueron devueltos. Además, se dice que en la casa de Granada hay doce libros más en latín que fueron excluidos del recuento “por ser del estudio que profesa Pedro de Aguirre, menor, hijo del d[ic]ho difunto” (véase el Documento 3 del Apéndice). Los responsables de la almoneda elaboraron un listado de los libros muy genérico, a veces incompleto, en el que sólo hay 69 títulos y 70 libros. Se añade que además hay otros 26 en diferentes lenguas extranjeras sin más especificaciones (véase el Documento 3 del Apéndice). Encargaron también un informe de tasación al librero Rodrigo de Mesa, que incluye 77 títulos y un total de 85 libros (véase el Documento 2 del Apéndice). Por desgracia, ambos son tan heterogéneos como poco precisos, ya que responden a la manera habitual de presentar los libros por los escribanos, más interesados en atribuirles un precio y un valor que en recoger los títulos y datos exactos de la edición, por lo que no hemos sido capaces de identificar algunas obras y sólo hemos podido confirmar la presencia simultánea de 35 títulos en el inventario y en la tasación.

Se trataba por tanto de una biblioteca de tamaño medio, más pequeña que las de arquitectos anteriores como Juan de Herrera (750 libros), Juan Bautista de Monegro (610 libros), Pedro Juan de Lastanosa (494 libros), Francisco de Mora (392 libros) o Juan Gómez de Mora (235) y contemporáneos, como Teodoro Ardemans

²⁹ Toda la documentación que hemos manejado se refiere únicamente a los bienes muebles que había en el domicilio de Granada. En esos mismos documentos se dice que también se celebró otra almoneda en Cabra para rematar las propiedades existentes en aquella villa, pero no se menciona más que el importe recaudado, no están incluidos inventarios ni aprecio. Vid. *Quenta y liquidación que se mandó hacer por los señores presidente y oidores de [esta R[eal]] Chancillería de pedimento de los menores hijos de Melchor de Aguirre, maestro mayor que fue de las obras de la Santa Iglesia de esta Ciudad. Con Martin de Marzana como curador que fue de di(chos) menores*. ARChG, caja 10340, pieza 17, sin foliar.

³⁰ Vid. Nota 3.

³¹ *Tasaciones y almonedas de los vienes muebles que en esta ciudad quedaron por fin y muerte de Melchor de Aguirre, M[ae]stro maior que fue de la obra de la santa iglesia de [esta ziu]dad*, f. 8r. ARChG, caja 10340, pieza 17.

³² Op. Cit f. 9v.

³³ Op. Cit f. 9r.

(244) o José de Arroyo (237), y comparable a las de Juan del Ribero Rada (151) o Bernardo de Portillo Angulo (138)³⁴. Como ya hemos dicho, algunas obras están en lengua extranjera, pero sólo se identifican claramente las escritas en italiano y latín. Presenta ciertos paralelismos con la de Teodoro de Ardemans, mucho más rica y extensa, en cuanto a la elección de títulos y temas. Debemos recordar que ambos artistas compartieron durante un tiempo la jefatura de las obras de la catedral de Granada.

El estudio de la biblioteca de Melchor de Aguirre nos permite suplir en parte la carencia de noticias sobre sus estudios y formación, y nos ofrece algunas pistas sobre sus fuentes de inspiración y sus gustos literarios. En ese sentido, podemos constatar que, al igual que ocurre con la “librería” (según la denominación de la época) de Ardemans, no está compuesta únicamente de tratados de carácter práctico “del arte de cantería” y de libros de dibujos y estampas, que servirían de complemento y ayuda en las labores del taller. Es el repertorio de un profesional que encaja en la definición que diera Diego de Sagredo en “las medidas del romano” en el siglo XVI:

“architecto es vocablo griego; quiere dezir ‘principal fabricante’, e assí los ordenadores de edificios se dizen propriamente architectos, los quales, según parece por nuestro Vitruvio, son obligados a ser exercitados en las sciencias de Philosophía y artes liberales, ca de otra manera no pueden ser perfectos architetos, cuyas ferramientas son las manos de los oficiales mecánicos”³⁵.

De acuerdo con esto, los intereses lectores de Aguirre se ajustan a las recomendaciones vitruvianas que menciona Sagredo, y por ello vamos a encontrarnos 23 tratados de arquitectura y libros de estampas y planos obras de Geometría, perspectiva, ingeniería, fortificación militar, astrología, geografía e Historia.

Comentaremos a continuación algunos de los temas y los títulos más significativos, sin ánimo de ser exhaustivos, dadas las características y la extensión del presente trabajo.

Los libros de matemáticas son importantes porque la formación geométrico-matemática otorgaba un gran reconocimiento profesional a todos aquellos que lo acreditaban. Hay que tener en cuenta que en el caso de Aguirre esta formación pudo ser no sólo teórica, libresca, sino también derivada de su formación como cantero, que implicaba el conocimiento de unos saberes tradicionales de origen medieval. De este modo vamos a encontrarnos con obras sobre las aplicaciones prácticas de la geometría a la perspectiva que eran de obligada presencia en las bibliotecas de artistas de la época, como el tratado del bachiller Juan Pérez Moya, *Aritmética práctica y especulativa*, considerada la obra más importante sobre este tema editada en España durante el siglo XVI, la edición española de la “perspectiva de Euclides”, la *Perspettiva*

³⁴ Ramón Soler i Fabregat, “Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía”, *Locus Amoenus*, 1, (1995): 150-151.

³⁵ Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*, (Toledo: Ramón de Petras, 1526), 14, ed. en M^a Jesús Mancho Duque, dir. y Mariano Quirós García, coord. *La ciencia y la técnica en la época de Cervantes: textos e imágenes*, (Salamanca: Universidad de Salamanca, CD-Rom. 2005).

de Barbaro, en italiano. *Los Cuatro Libros de la Medida* del alemán Alberto Durero se menciona en el inventario como “Alberto, de arte de Geometría” sin especificar la lengua en que está escrita. Posiblemente sea alguna de las ediciones de la traducción al latín hecha por Camerarius, ya que no se dice que el libro esté en alemán y esa época no existía traducción al español. Figura también una obra de Juan de Arfe de la que no se da el título, pero que presumiblemente es *De Varia Commensuracion para la escultura y la architectura*, uno de los tratados españoles de mayor éxito en la época. Debemos incluir también en esta categoría el *tratado de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* de Diego López de Arenas, que no es una obra de geometría, pero trata los complicados procesos geométricos e instrumentales usados en el diseño y construcción de artesonados.

No hay que perder de vista que Aguirre, como otros muchos profesionales de la construcción de su época, ejerció también como ingeniero. Se ha podido documentar que llevó a cabo la construcción de presas, una para el marqués de Ardales, mencionada en la cláusula 12 del testamento, y otra en Rute³⁶. En Cabra intervino en el diseño y construcción de un artilugio que permitió que uno de sus oficiales de cantería bajase hasta el fondo de la Sima de Cabra para recuperar el cadáver de un hombre asesinado³⁷. Esto explica la presencia de obras de temática ingenieril, sobre las aplicaciones prácticas de las matemáticas a la construcción de infraestructuras, máquinas y artificios mecánicos destinados a diversos usos civiles (obras de regadío y conducción de agua, construcción de relojes, puentes...) y militares (construcción de fortificaciones). Destacan *Le diverse e artificiose machine* (en italiano) de Augustin Rameli, una obra de Céspedes sobre instrumentos de Geometría para medir distancias y alturas, y “*un libro de hacer relojes en latin*”, que presumiblemente es de Cristóforo Clavius, el jesuita alemán, profesor en el colegio romano, gran matemático y astrónomo, que fue encargado por el Papa Gregorio XIII de la reforma del calendario. Dentro de la ingeniería militar tenemos el primer tratado de arquitectura militar publicado en España, escrito por Cristóbal de Rojas, *El perfecto capitán* de Diego de Álava, los *Discursos de artillería* de Cristóbal de Lechuga o el *Examen de fortificacion* de Diego González de Medina Barba. También obras en italiano ampliamente ilustradas con grabados, como *Della fortificazione delle città* de Girolamo Maggi y Giacomo Castriotto, y algunas no identificadas de Antonio Lupicini, probablemente la *Architettura militare*, muy difundida en el mundo hispánico, del arquitecto, ingeniero militar y matemático Pietro Cataneo, presumiblemente su tratado *I quattro primi libri di architettura*.

Hay otros libros de temática militar como el libro *Milicia, discurso y regla militar* del capitán de los Tercios Martín de Eguiluz, editado en 1595, en el que se describe la composición y el funcionamiento del ejército español de la época, *De re militari* de

³⁶ “[...]en un sitio que llaman viudera, que está en termino de Rute que es del Estado del señor Duque de Sessa, en una pressa, donde no se pudo encajonar por ser mucha la eminencia de los montes, y con el agua en la mano se executó dicha obra, aviéndola governado dicho Andrés Garcia, por aver caído malo Melchor de Aguirre, Maestro mayor que es oy de Granada, a cuyo cargo estava su fábrica”, Vid. Juan Nuñez de Villavicencio, *Don Juan Nuñez de Villavicencio, regidor de esta ciudad: digo, que aviendo hecho el señor Don Andres del Alcázar [...]*”, (Cádiz, 1697), 24-25, Biblioteca Histórica-Fondo Antiguo, Universidad Complutense, BH DER 17622(12).

³⁷ Manuel de la Corte y Ruano, “Curiosidades naturales de España. La sima de Cabra”, *Semanario Pintoresco Español*, 4 (27 de enero de 1839): 26.

Diego de Salazar, escrito en 1590, o el tratado de Pérez de Mendoza sobre la “verdadera destreza”, el nombre que recibe la escuela española de esgrima, que tiene un fuerte componente matemático-geométrico y filosófico.

En cuanto a los tratados de arquitectura propiamente dichos, el peso de la tradición vitruviana es evidente. Encontramos un ejemplar de la primera edición española del famoso libro *De Architectura* de Marco Vitruvio Polión, la que hizo en 1582, en Alcalá de Henares, el impresor Juan Gracián. Tenemos también un abundante número de obras de tratadistas del renacimiento italiano que continúan y desarrollan la herencia vitruviana, en particular de los tres considerados más influyentes en España, Serlio, Vignola y Palladio. Hay tres libros de Sebastiano Serlio de los que no se especifica la lengua. Es muy probable por tanto que los dos primeros, que aparecen citados como “*Dos libros de arquitectura Sebastiano Serlio*”, sean el tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastián Serlio, traducidos al castellano por Francisco de Villalpando y editados en Toledo por Juan de Ayala en 1552 por primera vez, y gracias a su gran difusión, nuevamente en 1563 y 1573. El tercero, mencionado como “*quinto tomo de Sebastiano*”, aunque no se diga en el inventario, debe estar forzosamente escrito en italiano, lengua de las dos ediciones existentes en la época (1547 y 1566). No sabemos a qué ediciones corresponden ninguno de los ejemplares del inventario. Se consignan dos libros de Vignola de los que tampoco se especifica la lengua ni el título, por lo que hemos de suponer que se trata de las dos obras de este autor que figuran en prácticamente todos los inventarios de artistas españoles del siglo XVII: la traducción española que Patricio Cajés realizó y editó en Madrid en 1593, y el *Le due regole della prospettiva pratica*, que nuevamente, aunque no se mencione, debe estar forzosamente en italiano, ya que las traducciones españolas existentes en la época circularon en forma manuscrita como las del retablista y arquitecto Salvador Muñoz, el ingeniero militar y matemático Luis Carduchi (sobrino de Vicente Carducho) y la de del arquitecto Lázaro Goiti. Ninguna llegó a publicarse. De Palladio hay un ejemplar en italiano de la primera edición de *Los cuatro libros de la arquitectura*, la de Venecia de 1570. Por último, de Leon Battista Alberti, hay una “*arquitectura de Alberto*”, es decir, la versión española que en 1582 editó el arquitecto madrileño Francisco Lozano de *Los Diez Libros de Architectura*. Finalmente, tenemos un manual español más reciente, el *Arte y uso de arquitectura* de fray Lorenzo de San Nicolás, con numerosas referencias a Vitruvio y Serlio, pero también a la Geometría y la Aritmética.

La abundancia de libros en italiano refleja una seducción por la arquitectura antigua y moderna de Roma, se manifiesta más concretamente en la presencia del libro de Antonio Labaco y de otro no identificado denominado “maravillas de Roma” (ambos en italiano), no sabemos si como paliativo de un viaje nunca realizado o como recuerdo de lo allí visto y aprendido.

De los libros relacionados con la astronomía y la astrología, que también formaban parte de los saberes recomendados por Vitruvio para el currículum de un arquitecto, sólo encontramos un tratado de difícil identificación nombrado como “astrolario”, El libro de Antonio de Nájera *Suma astrológica* y el de Salvador Ardevines *Fábrica universal y admirable de la composición del mundo mayor*, uno de cuyos capítulos está dedicado a la astronomía (los planetas, las estrellas, la división del

tiempo en años y meses). Esto resulta un poco sorprendente si tenemos en cuenta que de él se dijo en su época que era “[...]singular no sólo en la arquitectura sino también en la astrología³⁸”.

Entre las obras más directamente asociadas con la práctica profesional, destacan las ordenanzas urbanísticas de Madrid, que deben ser las que redactó Torija y fueron editadas en 1661, ya que la actualización de Ardemans es posterior. También están las de Granada, presumiblemente las editadas en 1672.

Sobre temas científicos solo encontramos el famoso el *Examen de ingenios* de Juan de Huarte de San Juan, sin que podamos identificar de cuál de las numerosas ediciones se trata, *De re metallica* de Bernardo Pérez de Vargas y *Arte de los metales* de Alonso Barba de 1640. Sobre geografía y navegación sólo hemos logrado identificar uno, el regimiento de navegación de García de Céspedes.

Hay una nutrida representación de libros de Historia de España, con las obras de Juan de Mariana, Garibay y Rodrigo Méndez Silva, *Las cinco excelencias del español* [...]de Benito Peñalosa de 1629, una obra sobre la historia de Toledo *la Suma de Toledo*, *Solo Madrid es Corte* de Alonso Nuñez de Castro o *La conquista de las islas Malucas* de Argensola.

Hay libros de literatura, como las *Obras en verso del Homero español* de Góngora, una de Quevedo no especificada o las *Epístolas* de Guevara. También libros relacionados con la nobleza, como los consejos políticos y morales de Juan Enríquez de Zúñiga, dedicado al duque del Infantado o “*el arte de enfrenar*” tratado de equitación de Francisco Pérez de Navarrete, editado en 1626.

Los libros religiosos son relativamente numerosos, como en la mayoría de las bibliotecas contemporáneas. Hay un libro de las exequias reales de Felipe IV, una vida de san Felipe Neri y una historia de la fundación de la congregación de los filipenses en Granada, algo lógico si considerando la importancia del trabajo que nuestro arquitecto hizo para esa orden religiosa en dicha ciudad. La mayoría son más genéricos como una *Defensa de la Concepción*, *Instituta Canónica*, *Flores de Teologiarum*, *Llaves del cielo* de Jaime Corella, *Trofeos de la paciencia christiana* de Gaspar de Seixas y Vasconcelos.

³⁸ Antonio Gallego y Burín, *El barroco granadino*, (Granada: Universidad de Granada, 1956): 89.

ANEXO DOCUMENTAL

En la transcripción de los documentos se ha respetado en gran parte la grafía original, respetando la existente para las b y las v, las dobles consonantes, la z y la ausencia de h. No obstante, con el objeto de facilitar una lectura rápida, se han adoptado los criterios de puntuación y acentuación actuales y se han unido las que aparecían separadas. Así mismo se han separado las palabras que en el original estaban unidas, y muchas de las palabras abreviadas se han desarrollado, colocando entre corchetes [] los caracteres añadidos. El final de cada página se ha señalado mediante una doble barra ascendente "//". Los puntos suspensivos entre corchetes [...], indican partes del texto perdidas o que no entiendo.

DOCUMENTO 1: Testamento de Melchor de Anachuri y Aguirre maestro maior de las obras desta catedral y vecino de[e]lla. “Probanza, los hijos menores de Melchor de Aguirre contra Baltasar Pérez Capote, vecino de Cabra, sobre agravios de cuentas”. ARChG, caja 10340, pieza 17.

En el nombre de nuestro señor amen sepan quantos esta escriptura de testamento y ultima y final voluntad vieren como yo Melchor de Anachuri y Aguirre natural de la ciudad de San Sebastián en la provincia Guipuzqua del señorío de Vizcaya y vecino de esta ciudad de Granada en la parrochia de nuestra señora de las Angustias, hijo legítimo de Juan de Anachuri y doña Margarita de Aguirre su mujer, mis padres ya defuntos, naturales y vecinos que fueron de la dicha ciudad de San Sebastián, hallándome enfermo pero en mi juicio, memoria y entendimiento natural que Dios nuestro Señor fue servido darme, creyendo como firme y verdaderamente creo en el alto//misterio de la Santíssima Trinidad padre, hijo y espíritu santo tres personas y un solo Dios verdadero desde la encarnación de nuestro Señor Jesucristo y todo lo demás que tiene, cree e confiesa la Santa Madre iglesia cattolica apostólica romana bajo de cuya fé e creencia e vivido y protesto vivir y morir, y teniendo la muerte, cossa precissa a toda criatura humana, deseo poner mi alma en carrera de salvación para lo qual elijo por mi abogada a nuestra señora la virgen María madre de Dios, concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser natural a quien suplico interceda con su precioso hijo, perdone mis pecados y lle//ve mia alma a descansar a su eterna gloria con los binaventurados y porque no se quando será servida la voluntad divina llevarme de esta presente vida, hago mi testamento en la forma en la forma siguiente_____

Lo primero encomiendo mi alma a Dios nuestro señor que la crió y redimió por su preciosa sangre del cuerpo a la tierra de que fue formado el qual quiero sea sepultado en el convento de Santa Cruz de esta ciudad, orden de predicadores donde en él hallo enfermo en la sepultura que l[e] pareciese a mis albaceas_____

2. Acompañe mi cuerpo la Santa Cruz, cura y beneficiados de la dicha parrochia de nuestra señora de las Angustias y el demás acompañamiento//y forma de entierro que pareciere a mis albaceas a cuya disposición lo dejo_____

3. Y el día de mi entierro si fuere el ora de celebrar y si no el siguiente se diga por mía alma una missa cantada de cuerpo presente con diáconos y vigilia y el novenario de misas rezadas que es costumbre y se pague la limosna_____

4. Mando a las mandas acostumbradas medio real a cada una con que las aparto de mis bienes_____

5. Mando se digan por mi alma doscientas misas rezadas y sacando de [e]llas la parte que tocara a la parrochia las demás, es mi voluntad se digan a voluntad de mis albaceas_____

6. Declaro que Balthassar Pérez Capote//vecino de la villa de Cabra me debe ocho mil reales poco más o menos que [e] presté por mano de don Jacinto de Alcántar y Leiva que en la ocasión que se los presté era vicario de la dicha villa de Cabra, mando se cobren_____

7. Declaro que el dicho Balthassar Pérez Capote y yo ajustamos una obra de una torre en la iglesia mayor de la d[ic]ha villa de Cabra con el cabildo d[e] ella en treinta y cinco mill reales de vellón cuya obligación fue subir la d[ic]ha obra de quenta de ambos hasta diez y siete varas cuya traza la tenía hecha don Joseph Granados, maestro mayor, y en el conociendo que estaba baja, con acuerdo y parecer del provisor de la ciudad de Córdoba se determinó levantarla en mayor altura y propor//ción con sus dos cuerpos de cornissa y de la cantidad en que sea justo me está debiendo el d[ic]ho Balthassar Pérez veinte y un mil reales poco más o menos por haber entrado en su poder todo el dinero de d[ic]ho ajuste como obrero mayor quando después que se armó la d[ic]ha obra y es de presente, mando se cobren por ver como son míos y tocarme y pertenecerme por d[ic]ha razón.

8. Declaro que d[ic]ho Balthassar Pérez y yo tenemos sacada y labrada por mi solo una cantidad de piedra en la dicha villa de Cabra de las canteras que llaman de Acebuchar la qual d[ic]ha piedra mando se tasse lo que oy vale y la cantidad que fuera me toca y pertenece a mi todo labrado..... y el d[ic]ho Balthassar Pé//rez, declárollo assí para que se sepa

9. Declaro que la hermita de nuestra señora de la Sierra de la d[ic]ha villa hice la obra de el retablo de d[ic]ha imagen que es de piedra de jaspe de diversos colores la qual d[ic]ha obra ajusté con el jurado Bartholomé González en precio de veinte y seis mill reales como constara por la escriptura que él hiço sobre ello. Y por las cartas de pago que yo tuviere dadas se reconocerá lo que yo tengo recevido y lo que se me debe, mando se ajuste la quenta y lo que se me debiere se cobre_____

10. Declaro que en la d[ic]ha obra de d[ic]ha hermita después de acabada se reconoció estar diminuta, y abien do entrado por mayordomo don//Francisco Pinedo, quiso que se aumentara la obra com acuerdo del vicario y visitador del obispado de Córdoba y se ajustó este aumento conmigo en más cantidad de diez mill reales como constara en la escriptura que se hiço, y las cantidades que tengo recibidas constaran por mis cartas de pago que an de estar en poder de don Juan Carrillo de Albornoz vecino de la d[ic]ha villa y hermano mayor que le presenté a la hermandad de la d[ic]ha hermita, y me parece me estaba debiendo de estas quenttas hasta siete mill reales con poca diferencia. Mando se cobren o lo que fuese líquido_____

11. Declaro que a Gregorio de León, vecino de la villa de Carcabuey // le entregué quatro mill reales de vellón para que me condujere una partida de piedra desde las canteras de la villa de Cabra a la cassa de Nuestra Señora de Guadalupe de que me hiço escriptura ante Ambrosio Cavallos, escribano mayor del cabildo de la d[ic]ha villa. Y me debe hasta mill y trescientos reales el d[ic]ho Gregorio de León = Y a Juan Gómez, vecino de la d[ic]ha villa le entregué dos mill reales para la conducción de piedra para la obra de Nuestra Señora de Guadalupe de que hiço escriptura ante d[ic]ho escribano y assí el uno como el otro no cumplieron con la obligación que hicieron de llevar d[ic]ha piedra, por cuya razon el d[ic]ho Juan Gómez // me está debiendo hasta mill reales, mando que ambas partidas se cobren_____

12. Declaro que con el marqués de Teba y Ardales ajusté el fabricar las pressas del río, sobre que hice escriptura por donde constara la cantidad en que se hiço el ajuste cuya obra tengo comenzada y hecho mucha parte en ella que según mis cuentas importa más lo obrado que la cantidad que tengo recibida, mando se tase [e]l ajuste y si a mi se me debiere se cobre y si lo debiere se pague_____

13. Declaro que con el colegio de la compañía de Jesús de la ciudad de Antequera, ajusté otra obra de la fachada de la puerta de la iglesia y parte de la portada de piedra franca sobre que hice escriptura // no me acuerdo ante que escribano a el me tomé a ella, y respecto de no estar acabada d[ic]ha obra, si Dios me llevara y no pudiere acabarla, se tasara lo que estuviere hecho, y lo que se me debiese se cobre y yo debiere, se pague.

14. Declaro que en la d[ic]ha ciudad de Antequera ajusté otra obra con el convento de señor San Juan de Dios della que fue la fachada de la iglesia portada y nicho, dándome d[ic]ho convento todo el material necesario como constara por la escriptura que hice, cuya obra tampoco está por acabar, mando que lo que está hecho se tase y si algo se me debiese, se cobre y si yo debiere, se pague_____

15. Declaro tengo ajustada y de mi cuenta la obra de dos bóvedas de la santa iglesia catedral desta ciudad // de Granada cuyo ajuste hiçe con el ilustríssimo señor don Martín de Ascargorta, arzobispo della y los señores deán y cabildo y diputados que para ello fueron nombrados en precio de veinte y dos mill reales a toda costa por cuya quenta tengo recibidos siete mill reales de vellón cuya obra de presentte va corriendo de mi cuenta, es mi voluntad la prosiga Juan de la Borda, maestro de cantero que reside en la ciudad de Córdoba, y acabada, si yo faltase antes, se continúe en virtud de la obligación que tengo hecha por el d[ic]ho Juan de la Borda pagándole al susodicho lo que lexitimamente le tocase por su trabajo y lo demás lo perciban mis herederos.

16. Declaro que para la d[ic]ha obra de la Santa Yglesia de Granada enajené por vía de fianza en depósito una // cadena de oro y otras alajas de oro y plata de mucho valor que estas entraron en las arcas de d[ic]ho cabildo y de las que son quedó un papel en d[ic]has arcas, y yo tengo otro en mi poder, declaro assí para que conste_____

17. Declaro que todas las maromas, mecha, piedra, ladrillo, carruchas, manifiatura de cimbra y la mayor parte de la madera de la tablazón y clavazón es mía propia y los demás instrumentos pertenecientes a dicha obra. Declaro assí para que se sepa_____

18. Declaro que Felipe Rodríguez sacador de piedra, vecino desta ciudad, me debía dos mill reales que me libró. En el digo que de mi cuenta le entregó el d[ic]ho cabildo de la santa iglesia por aberse ya alcanzado en tres mill reales por razón de la obra de d[ic]ha santa iglesia y por quenta de los dos//mill reales referidos el d[ic]ho Felipe Rodríguez a traído diferentes partidas de piedra para d[ic]ha obra, mando se ajuste la quenta con el susod[ic]ho y si algo me debiese se cobre y si yo le debiese, se pague_____

19. Declaro tengo por mi cuenta la obra de la capilla mayor del d[ic]ho real convento de Santa Cruz d[e]sta ciudad la qual tengo ajustada e[x]cepto el sagrario hasta ponerla en perfecçión de que se pueda celebrar en ella en preçio de quarenta mill reales de vellón a toda costa como parec[i]era por la escriptura que otorgué en el officio de Salvador de Salazar, escribano que fue de número de [e]sta ciudad que [h]oy lo exerce Jerónimo Garrido= y por d[ic]ha escriptura consta que d[ic]ho convento me está debiendo desde antes del ajuste de d[ic]hos quarenta mill re//ales otros veinte y quatro mill reales que por todos son sesenta y quatro mill, para cuya satisfa[c]ción el d[ic]ho convento me hizo cession y poder en caussa propia para que cobrase un juro que tiene sobre tercias y alcabalas de ciudad de cinco mill y setecientos reales de venta en cada un año para que me fuese haciendo pago como constara por d[ic]ha escriptura de cesión, y por quenta de d[ic]hos sesenta y quatro mill reales tengo recibido treinta y seismill seiscientos y noventa y cinco reales y me dió inclusive en ellos la cuenta de dicho juro hasta fin de diciembre del año passado de mill seiscientos y noventa y seis con que acabada la d[ic]ha obra que está de mi cuentta me debe d[ic]ho convento la restante cantidad cumplimiento//a los d[ic]hos sesenta y quatro mill reales, declárololo assí para que en todo tiempo conste_____

20. Declaro que estoy fabricando el sagrario en d[ic]ha capilla mayor hasta la cornisuela en cuyo estado lo tengo oy de piedra jaspe de colores cuyo costo al corrido y corre de quenta del reverendo padre maestro fray Luis de Cózar, religioso de d[ic]ho convento, y de lo que a sido de mi cuenta y cargo hasta el estado en que está me debe d[ic]ho padre maestro ochocientos reales caussados hasta oy, declárololo assí para desscargó de mi conciencia_____

21. Declaro que en la d[ic]ha villa de Cabra tengo por mías propias unas cassas principales fronteras del colegio de d[ic]ha villa las quales son libres de todo censo y tengo en ellas diferentes maromas y herramientas de la cantería//y en d[ic]has cassas está una mujer que se llama Victoria, no me acuerdo su apellido pero es natural de la villa de Luque, la qual está en d[ic]has cassas para cuidar de los oficiales que en ellas trabajan de mi cuentta. Y tengo una cama con tres colchones, los dos listados y el otro me parece es blanco y la madera de la cama es de encina, salomónico labrado ángulo y dorada, y quatro sábanas, quatro almohadas y la demás ropa que en ella obiere= y hasta veinte y quatro libros así del arte de cantería como de istoria y otros autores= cinco cucharas de plata, un tenedor, un vasso de plata que esto lo tengo en d[ic]has cassas en un baúl de bagueta de Moscovia para en las ocasiones que voy a la d[ic]ha villa usas dellas, declárololo assí para que conste_____

22. Declaro que de la obra que hize en la d[ic]ha iglesia de nuestra señora de Guadalupe se ajustó aporte de la piedra por mí en veinte y ocho mill reales poco más o menos sobre que hice escriptura y me fió el d[ic]ho Balthassar Pérez y la d[ic]ha

piedra se porteó con efecto y sólo tengo recevidos veinte y dos mill reales con que se me resta la demás cantidad. Mando se cobren= Y respecto de que para d[ic]ha obra lleve más piedra de la que era menester según el concierto que hice y los religiosos de aquel convento la gastaron en otras obras de que se me debe d[ic]ha cantidad de maravedís considerable como lo declara Juan de la Borda y otros oficiales que asistieron a d[ic]ha obra, man//do que ajustado lo que fuese, se cobre_____

23. Declaro que en la d[ic]ha capilla mayor de d[ic]ho real convento de Santa Cruz está [el] lado en que se a de colocar nuestra Señora del Rosario, que es la del colateral del evangelio. Ajusté con el padre fray Francisco Maldonado, mayordomo de su cofradía, hacer una bóveda debajo de tierra en precio de doscientos ducados, la qual tengo hecha menos ponerle la solería de ladrillo a la parte de adentro y por cuenta de d[ic]hos doscientos ducados me a pagado y tengo recibidos y mill sietecientos y quarenta y nueve reales y me resta debiendo lo demás cumplimiento a los d[ic]hos doscientos ducados, declaro así para que conste.//

24. Declaro que el d[ic]ho padre fray Francisco Maldonado abrá dos años poco más o menos que ajustó conmigo se hiciese un bufete de piedra jaspe colorada con su pie para el/convento de Señor Santo Domingo de la ciudad de Guadix y puesto en el lo ajustamos en el preçio de seiscientos reales que me pagó el d[ic]ho fray Francisco Maldonado y d[ic]ho bufete lo tengo hecho en la d[ic]ha villa de Cabra desde donde se a de llevar de mi cuenta a la d[ic]ha ciudad e Guadix el qual d[ic]ho bufete es ochavado._____

25. Declaro que de orden del d[ic]ho padre fray Francisco Maldonado, saqué de la cantera una tabla de bufete de piedra ochavado y abiéndolo sacado de sus bordes se trajo a esta ciudad y pa//gó el porte y la saca de d[ic]ho bufete en el estado que está, me debe el d[ic]ho padre fray Francisco Maldonado doscientos y çinquenta reales. Mando se cobren con advertenzia que d[ic]ho bufete está en su poder._____

26. Declaro que de orden de doña María Alfonsa de Alaysa [sic] viuda vezina desta ziuudad, traje a esta çiuudad al d[ic]ho real convento de Santa Cruz un frontal de piedra jaspe colorada con su grada de piedra encarnada, que d[ic]ha grada ya está puesta en la capilla del colateral de la epístola y labrada y también lo está el d[ic]ho frontal y todo el costo que hasta ahora a tenido a sido de mi cuenta//y a mi costa. Mando que personas peritas vean d[ic]ho frontal y gradas y lo tasen en el estado que está y los portes de conducirlo y lo que se ajustase que vale, se cobre de la d[ic]ha doña María Alfonsa de Alaysa [sic].

27. Declaro que tengo por mía propia una cassa en esta d[ic]ha ciudad de Granada que es la de mi morada en los solares del convento de Santa Cruz sobre la qual se le paga censso perpetuo por el solar y otro por razón del agua y otro censo abierto que lo cobra el padre fran Diego de Zamora Deza, religioso de la Merced calzada, y así mismo los bienes muebles que se hallasen en d[ic]ha cassa. Declárola así para que conste._____

28. Declaro que José Francisco de Toro oficial de cantero a trabajado de mi cuenta en la obra de d[ic]ha capilla mayor del convento de Santa Cruz, tiempo de siete

messes a razón de dos reales y medio cada día y de comer y por cuenta de su trabajo y de su orden di en la villa de Cabra a Jacinto de Toro su hijo, zinquenta reales y así mismo le e dado otras partidas de dinero. Mando se ajuste la quenta y se le pague lo que se le debiese _____

29. Declaro que del censo mayor que pago sobre d[ic]ha cassa que tengo en esta zitudad estoy debiendo débitos doscientos reales hasta el día de señor San Juan de Junio//deste año. Mando se pague.

30. Declaro que no e sido cassado y hallandome en esta forma de estado de mancebo y sujeto a la fragilidad humana e tenido tres hijos. El uno que se llama Pedro de Aguirre y será de edad de quince años con poca diferencia. Y nazió en la zitudad de Córdoba y lo ube en una mujer donzella natural de la ciudad de Luzena= y los otros dos hijos, el uno se llama Mechor de Aguirre y el otro que es hembra Isabel de Aguirre que ambos son de menos edad los quales nazieron en esta ciudad y están bautizados en la parrochia de Santa María Magdalena. Y también los ube//en otra mujer doncella, natural del reino de Córdoba. Y respecto de que assí yo como las d[ic]has dos mujeres, sus madres, estuvimos ábiles y capaces para poder contraer matrimonio según ordena la santa Madre Iglesia, declaro a los d[ic]hos Pedro, Melchor y Isabel de Aguirre por mis hijos naturales y por tales los reconozco en la mejor forma que puedo y en derecho aya lugar para que como tales suzedan en la herencia de mis bienes y que mi conciencia quede descargada en la parte que pudiere _____

31. Y respecto de que el d[ic]ho Pedro de Aguirre mi hijo como// el mayor me a asistido y asiste con mucha humildad, cuidado y cariño y tengo mucha confianza que faltando yo continuará en sus estudios y cuidará de los otros dos hermanos más pequeños, desde luego en la mejor forma que puedo y aya lugar en derecho, lo mejoro en el tercio y en remanente del quinto de todos mis bienes, derechos y acciones para que lo aya y obtenga y ser assí mi última voluntad _____

32. Declaro que las obras del colegio de la Compañía de Jesús y el convento de Señor San Juan de Dios de la ciudad de Ante//quera y de la Santa Iglesia de esta de Granada y de d[ic]ho real convento de Santa Cruz están corrientes y trabajan en ellas diferentes ofiziales de mi orden. Mando se les ajuste a cada uno la quenta y se les pague lo que se les debiese. _____

33. Considerando que los d[ic]hos Pedro, Melchor y Isabel de Aguirre, mis hijos, son menores de veinte y cinco años, y que faltando yo quedarán en el desamparo, que se puede considerar atendiendo a los buenos pareceres y ajustada conciencia de Joseph//de Toro de oficio cantero, vecino de la d[ic]ha villa de Cabra, residente en esta ciudad y que el susod[ic]ho los gobernará y dará buena educación, desde luego en la mejor forma que puedo y en derecho que aya lugar, nombro al d[ic]ho Joseph de Toro por tutor y curador ad bona de los d[ic]hos mis tres hijos menores y pido y suplico a la justicia de esta ciudad le aya por nombrado y le diziera [sic] el cargo de tal tutor por la mucha confianza y satisfa[c]ción que le tengo al susod[ic]ho y ser assí mi última voluntad _____//

34. Y para cumplir este mi testamento y lo en él contenido, nombro por mis albaceas y testamentarios al reverendo padre maestro fray Antonio Sedeño y al reverendo padre fray Rafael de Zepeda, religiosos de d[ic]ho real convento de Santa Cruz y al d[ic]ho Joseph de Toro a los quales y cada uno in solidum doy mi poder completo para que luego que yo fallezca entren en mis bienes y tomen los que bastasen y los vendan en almoneda o fuera della y con su valor cumplan lo que aquí dejo dispuesto y este poder lo tengan/ /el tiempo que fuese necesario aunque sea passado el año de albaceazgo porque yo desde luego se lo prorrogo_____

35. Y cumplido en el remanente que quedase de todos mis bienes, derechos y acciones que tengo y me pueden pertenezcer en qualquier manera, instituyo y nombro por mis universales herederos en todos ellos a los d[ic]hos Pedro de Aguirre, Melchor de Aguirre, y Isabel de Aguirre mis hijos, para que lo ayan y hereden por iguales partes con la calidad de la d[ic]ha mejora y con la bendición de Dios y la mía_____

36. Revoco y anulo y doy por ningunos y de ningún efecto otros qualesquiera testamentos, codicilos y mandas que el antes de este aya hecho por escripto o de palabra o en otra alguna otra manera para que no valgan ni hagan fe en un juicio ni fuera del, salvo esto que aora hago que quiero valga por mi testamento y ultima y final voluntad o en aquella vía y forma que mejor aya lugar en derecho en cuyo testimonio lo otorgo el presente escribano y testigos en cuyo legítimo lo firmé de mi nombre y que está fechado en la zitudad de Granada a diez y ocho días del mes de septiembre de mill//seientos y noventa y siete años siendo testigos Jerónimo Pérez de Ardila, Françisco de Madrid, Françisco de Navarrete, vezinos de Granada e yo el escribano doy fe e conozco al otorgante=Melchor de Aguirre=//Ante mi Diego de Navarrete y Alcozer.

Concuerta este traslado con su original que passó ante mí y queda en mi registro a que me refiero y en fee de ello yo signé y firmé en Granada en veinte y dos días del mes de septiembre de mill seicientes y noventa y siete años.

DOCUMENTO 2: Tasación y almoneda de los bienes muebles que en esta ciudad por fin y muerte de Melchor de Aguirre M[ae]stro mayor que fue de la obra de la Santa Iglesia desta d[ic]ha ciudad. En “Probanza, los hijos menores de Melchor de Aguirre contra Baltasar Pérez Capote, vezino de Cabra, sobre agravios de cuentas”. ARChG, caja 10340, pieza 17.

Ante Pedro Rodríguez de la Cueva

Los Bienes de Melchor de Aguirre

En la ciudad de Granada zinco días del mes de diziembre de mill sei[scientos] noventa y ocho en cumplimiento

Tasación de libros

En la ziudad de Granada a veinte y seis días del mes de octubre de mill sei[sientos] noventa y ocho a[ños], yo el e[scribano] de cáma[ra] hize saver y notifiqué el nombramien[to] de apreciador de los libros que quedaron por muerte de Melchor de Aguirre v[ecino] que fue desta ziudad, a Roque de Mesa m[ae]stro de librero en ello el qual azetó el d[ic]ho nombramiento y juró a Dios y a una cruz, en forma de derecho de hazer vien y fielmente la d[ic]ha tasaz[ió]n y po niendolo en efeto lo hizo en la forma siguiente_____

≈ Dos libros de arquitectura Sebastiano Serlio³⁹ el uno en treinta r[eales] =y el otro en veinte y quatro_____

≈ Un libro del quinto tomo de Sebastiano⁴⁰ en veinte y quatro r[eales]

≈ Otro libro Pedro Cataneo⁴¹ en italiano// en veinte y dos reales_____

≈ Otro obras de Ju[án] de Arfe⁴² en quinze r[eales]

≈ Otro libro Viñola de adqitectura en quinze reales_____

≈ Otro de Viñola⁴³ de arquitectura en tres reales_____

≈Otro Rojas de fortificación⁴⁴ en diez r[eales] _____

≈ Otro libro Castrioto de fortificazioni⁴⁵ en italiano en doce r[eales]

≈ Otros dos libros Anto[nio] Labaco de adqitectura⁴⁶ en italiano en veinte y quatro r[eales] _____

≈ y el otro en quinze reales_____

≈ Otro libro Juan Bautista Mentania imanes de arquitectura en cuarenta y quatro

³⁹ El Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio, fue traducido al castellano por Francisco de Villapando y editada en Toledo por Juan de Ayala en 1552 por primera vez, y gracias a su gran difusión, nuevamente en 1563 y 1573. No sabemos a cuál de éstas ediciones corresponden las del inventario. Debido a su traducción al español y a la existencia de varias ediciones, se trata de obras relativamente fáciles de conseguir.

⁴⁰ Aunque no se mencione en el inventario, esta obra debe estar forzosamente escrita en italiano, lengua de las dos ediciones existentes en la época (1547 y 1566).

⁴¹ Pietro Cataneo (Siena, ca.1510 - ca.1574) fue un arquitecto, ingeniero militar y matemático italiano. Es recordado en especial como teórico de la arquitectura por su tratado *I quattro primi libri di architettura* publicada en 1554 y posteriormente ampliado con otros cuatro libros en 1567.

⁴² *Varia commensuración para la escultura y arquitectura. Tratado artístico que gozó de una gran difusión y fue reeditado en numerosas ocasiones, por lo que no es posible saber cuál es la que aquí se describe. Ilustrado con numerosos grabados trata la geometría, los relojes de sol, el estudio de la anatomía humana y las medidas y representación de animales, los órdenes clásicos y las piezas de culto de la iglesia.*

⁴³ *Jacopo Barozzi de Vignola, Regla de las cinco ordenes de architectura de Iacome de Vignola agora de nuevo traduzido de toscano en romance por Patritio Caxesi. Editado por primera vez en Madrid en 1619, se sucedieron varias ediciones (1651, 1658) a lo largo del siglo XVII.*

⁴⁴ Cristóbal de Rojas, *Teorica y practica de fortificacion, conforme las medidas y defensas de los tiempos, repartida en tres partes*, (Madrid: por Luis Sanchez, 1598).

⁴⁵ Girolamo Maggi y Giacomo Castriotto, *Della fortificazione delle città*, (Venecia: por Rutilio Borgominiero, 1564). Se reeditó en 1583-84.

⁴⁶ Antonio Labacco, *Libro appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antiquità di Roma*. (Roma: In Casa Nostra, 1559).

- ≈ Otro libro Bramante de artillería⁴⁷ en Madrid año 1590_____
- ≈ Otro Vitruvio de arquitectura = Alcalá 1582⁴⁸ en diez y seis reales_____
- ≈ Otro libro Diego⁴⁹ López de Arenas en veinte y dos reales_____//
- ≈ Otro libro de Alberto Durero⁵⁰ en veinte y quatro reales_____
- ≈ Otro Céspedes de navegación⁵¹ en diez y ocho reales_____
- ≈ Otro Augustin Rameli⁵² En italiano de diversas máquinas en sesenta_____
- ≈ Otro Andrés Palladio en italiano, en Venecia =1550= en quarenta r[eales] ____
- ≈ Otro libro judi y bandi, En Venecia año 1615 = en quince r[eales] ____
- ≈ Otro de letra antigua de arquitectura muraria en diez reales
- ≈ Otro libro Daniel⁵³ en italiano de arquitectura = Venecia año 1568 = en diez reales____
- ≈ Otro imágenes elogia⁵⁴ = al 1570 = en quince reales
- ≈ Dos libros de diferentes estampas de arquitectura plantas y yerbas y dibujos en folio grande en quarenta reales_____
- Y otro más pequeño en quince_____
- ≈ Otro libro en romance seis r[eales] ____//
- ≈ Otro geometría de Moya⁵⁵ en quince r[eales]
- ≈ Otro libro de hacer relojes en latin⁵⁶ en diez r[eales]_____

⁴⁷ Diego de Álava y Viamont, *El perfecto capitán, instruido en la disciplina militar y nueva ciencia de la Artillería*. (Madrid: por Pedro Madrugal, 1590).

⁴⁸ El famoso libro De Architectura de Marco Vitruvio Polión, se editó por primera vez en España en 1582, en Alcalá de Henares siendo el impresor Juan Gracián y el traductor «Miguel de Urrea Architecto». Está dedicada a Felipe II, cuyo escudo adorna la portada.

⁴⁹ "Carpintería de lo blanco" de Diego López de Arenas (1633).

⁵⁰ Aunque no se especifique la lengua en que está editado el libro, esta obra debe ser la edición en latín de *Los Cuatro Libros de la Medida* que fue conocida los artistas y tratadistas españoles desde el siglo XVI.

⁵¹ Andres Garcia de Céspedes, *Regimiento de navegación q[ue] mando hazer el Rei nuestro señor por orden de su Consejo Real de las Indias a Andres Garcia de Cespedes su cosmografo maior, siendo presidente en el dicho consejo el conde de Lemos*, (Madrid: por Juan de la Cuesta, 1606). (De este libro se hizo una edición póstuma en París en 1620).

⁵² Agostino Ramelli, *Le Diverse et artificiose machine* (París : por el autor, 1588).

⁵³ Daniele Matteo Alvise Barbaro, *La Pratica Della Perspettiva ; Opera molto utile a Pittori, a Scultori, & ad Architetti* (Venecia: por Camillo et Rutilio Borgominieri, 1568).

⁵⁴ Fulvio Orsini *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditor ex antiquis lapidibus et nomismatib. expressa cum annotationib. ex bibliotheca Fulvi Ursini* (Roma: por Antonio Láfreri y Pietro Deuchino, 1570).

⁵⁵ Juan Perez de Moya *Tratado de Geometria practica y speculativa*. Hay varias ediciones en los siglos XVI y XVII.

⁵⁶ *Puede ser Christophoro Clavius Fabrica et vsus instrumenti ad horologiorum descriptionem peropportuni. Accessit ratio describendarum horarum a meridie & media nocte exquisitissima, & numquam antehac in lucem. (Roma: por Bartholomaeum Grassium, 1586). Existe actualmente un ejemplar en el fondo antiguo de la biblioteca de la Universidad de Sevilla.*

- ≈ Otro de arquitectura en papel grande de dibujos de pluma con diferentes columnas/y demostraciones en treinta r[eales] _____
- ≈ Cinco libros de adquitectura los quatro deliniados de pluma=y el otro de marca mayor con diferentes estampas; estos quatro a diez reales cada uno= el grande de marca mayor/ en quince r[eales]_____
- ≈ Dos libros de diferentes estampas de arquitectura que el uno tiene por rotulo valgo veinte r[eales] y el otro valgo veinte reales ambos en treinta r[eales]
- ≈ Otro libro de arquitectura antiguo en latin en diez r[eales]_____
- ≈ Otro Sevastiano en italiano en quince r[eales]_____
- ≈ Otro Geometría de Céspedes⁵⁷ en seis r[eales]_____
- ≈ Otro Lupicini⁵⁸ en italiano en quince r[eales]_____
- ≈ Otro libro Euclides en romance⁵⁹ en ocho reales
- ≈ Otro Arte militar en italiano en ocho r[eales]_____
- ≈ Otro Diálogo militar en en ocho r[eales]_____
- ≈ Otro Medina⁶⁰ de fortificación en ocho r[eales]_____
- ≈ Otro arte de metales⁶¹ en ocho r[eales]_____
- ≈ Otro arte de enfrenar⁶² en ocho r[eales]_____
- ≈ Otro maravillas de Roma en italiano⁶³ en quattro r[eales]_____
- ≈ Otro descrizión del Escorial manuscrito en seis reales_____
- ≈ Otro hordenanzas deMechor de Aguirre manuscrito en diez r[eales]_____
- ≈ Otro de diferentes dibujos de planos en seis r[eales]_____
- ≈ Otro de Re militari⁶⁴ en romance en quatro r[eales]_____

⁵⁷ Andrés García de Céspedes, *Libro de instrumentos nuevos de Geometría muy necesarios para medir distancias, y alturas* (Madrid: por Juan de la Cuesta, 1606).

⁵⁸ Antonio Lupicini, *Architettura militare*, (Florencia: por Giorgio Marescotti, 1582) es la más difundida en el mundo hispánico.

⁵⁹ La primera edición en español es la de Rodrigo Camorano, titulada *Los seis libros primeros dela Geometria de Euclides*, (Sevilla: por Alonso de la Barrera, 1576). Nueve años más tarde, vendría *La perspectiva y especularia de Euclides*, por Pedro Ambrosio Onderiz (Madrid: en casa de la viuda de Alonso Gomez, 1585).

⁶⁰ Diego González de Medina Barba *Examen de fortificacion* (Madrid: por el licenciado Varez de Castro, 1599).

⁶¹ Alvaro Alonso Barba *Arte de los metales: en que se enseña el verdadero beneficio de los de oro, y plata por açogue, el modo de fundirlos todos* (Madrid; en la Imprenta del Reyno, 1640).

⁶² Francisco Pérez de Navarrete, *Arte de enfrenar* (Madrid: por Juan González, 1626).

⁶³ Debe tratarse del libro *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma* que es una versión ampliada del libro de Andrea Palladio *Descriptione de le chiese, stationi, indulgenze et reliquie de Corpi Sancti, che sonno in la città di Roma* editado en 1554 como una guía de viaje para los peregrinos que llegaban a Roma. Alcanzó una enorme difusión. A partir de la edición que Girolamo Franzini hizo en Venecia en 1588 se incluyen numerosos grabados.

⁶⁴ Diego de Salazar, *Tratado de re militari: tratado de caualleria hecho a manera de dialogo q[ue] passo entre los illustrissimos señores Don Gonçalo Fernandez de Cordoua llamado Gran Capitan Duq[ue] de Sessa y Don Pedro Ma[n]riq[ue] de Lara Duq[ue] de Nájera en el cual se co[n]tienen muchos exe[m]plos de gra[n]des principes*

Libros de Historia

- ≈ Un libro Población de España de Rodrigo Méndez Silva en veinte r[eales]⁶⁵ _____
- ≈ Otro fábrica del mundo antiguo⁶⁶ en seis r[eales]_____//
- ≈ Otro libro leyes de la Mesta⁶⁷ en diez r[eales]_____
- ≈ Otro ordenanzas de Granada⁶⁸ en quince r[eales]_____
- ≈ Otro conquista de las Malucas en quince reales _____
- ≈ Dos historias de España de P[adre] Mariana en sesenta r[eales]_____
- ≈ Otro libro titulado Suma de Toledo en romance en quince r[eales]_____
- ≈ Tres historias de Garibay en cuarenta y cuatro r[eales]_____
- ≈ Un libro de la iglesia titulado vida de san Felipe Neri en seis r[eales]_____
- ≈ Otro libro defensa de la Concepción en dos r[eales]_____
- ≈ Otro ordenanzas de Madrid en seis r[eales]_____
- ≈ Otro Catálogo Real de España⁶⁹ en seis r[eales]_____
- ≈ Otro lugares de Aranda⁷⁰ en quince r[eales]_____
- ≈ Otro obra de Ganarela en seis r[eales]_____
- ≈ Otro Excelencias del español⁷¹ en ocho r[eales]_____//
- ≈ Dos libros defensa de la Historia/de Mariana con Mantuano⁷² en/ veinte r[eales]_____
- ≈ Otro Suma Astrológica en seis r[eales]_____

y señores y excelle[n]tes avisos y figuras de guerra muy provechoso para cavalleros, capitanes y soldados... (Alcalá de Henares: en casa de Miguel de Eguya, 1536).

⁶⁵ Rodrigo Méndez Silva *Poblacion general de España, sus trofeos, blasones, y conquistas heroycas....* (Madrid: por Diego Díaz de la Carrera a costa de Pedro Coello, 1645). Hay una segunda edición en 1675.

⁶⁶ Por la descripción, posiblemente se trate de la obra de Salvador Ardevines *Isla Fabrica universal y admirable de la composicion del mundo mayor, a donde se trata desde Dios, hasta nada, y del menor, que es el hombre. Ensenase en el todo lo que ay en el Mayor, trayendo su origen desde Dios, como principio, y bolviendo a el mismo como a último fin en quien respandee su divina unidad, y la de todas las cosas.* (Madrid: por Diego Flamenco, 1621).

⁶⁷ *Libro de las leyes, privilegios y provisiones reales del Honrado Concejo de la Mesta general y Cabaña Real destos reinos.* Hay distintas ediciones de los siglos XVI y XVII.

⁶⁸ *Ordenanzas que los muy ilustres y muy magnificos señores Granada mandaron guardar para la buena governacion de su República, impressas año de 1552: que se ha buuelto a imprimir por mandado de los señores presidente y oydores de la Real Chancilleria de esta ciudad... añadiendo otras que no estaban impressas.* (Granada: por Francisco de Ochoa, 1672).

⁶⁹ Rodrigo Mendes Silva, *Catálogo real genealogico de España.* Editado por primera vez en Madrid en 1637, tuvo una segunda edición en 1639.

⁷⁰ Juan de Aranda, *Lugares comunes de conceptos, dichos, y Sentencias en diversas materias* (Madrid: por Juan de la Cuesta a costa de Antonio Rodríguez, 1613).

⁷¹ Benito de Penalosa y Mondragon. *Libro de las cinco excelencias del español que despueblan a España para su mayor potencia y dilatación.* (Pamplona: por Carlos de Labayen, 1629).

⁷² *Historiageneral de España del padre don Juan de Mariana defendida por el doctor don Tomás Tamayode Vargas contra las Advertencias de Pedro Mantuano* (Toledo: por Diego Rodríguez 1616).

- ≈ Otro Libro de honras de P(sic)⁷³ Rey Felipe quarto en dos r[eales]_____
- ≈ Otro Epístolas de Guevara⁷⁴ Primera parte en seis r[eales]_____
- ≈ Otro Instituta Canónica en tres r[eales]_____
- ≈ Otro Flores de Teologiarum⁷⁵ en tres r[eales]_____
- ≈ Otro Llaves del cielo⁷⁶ en quatro r[eales]_____
- ≈ Otro barredad con fruto en dos reales
- ≈ Otro quaderno de santos de San Francisco en quatro r[eales]_____
- ≈ Otro de Astrolario en tres r[eales] _____
- ≈ Otro Destierro de ignorancia⁷⁷ en seis r[eales]_____
- ≈ Otro Trofeo de la paciencia⁷⁸ en quatro r[eales]_____
- ≈ Otro Discursos militares en ocho r[eales]_____
- ≈ Otra obra de Guerrero en ocho r[eales]_____
- ≈ Otro libro Examen de ingenio⁷⁹ en ocho r[eales]

La qual obra dicha tasa[ción] el d[ic]ho Roque de Messa// dijo averla f[echo] vien y fielmente según su fazer i entender sin agravio a ninguna de las partes i que es la verdad en cargo de el jura[men]to que tiene fecho i que es de edad de zinquenta a[ños] poco más o menos y lo firmo yo, el presente e[scribano] de cámara que de ello doy fee=

Roque de Messa

Pedro Rodríguez escribano de Cámara

DOCUMENTO 3: Inventario de los bienes de Melchor de Aguirre. En “Probanza, los hijos menores de Melchor de Aguirre contra Baltasar Pérez Capote, vecino de Cabra, sobre agravios de cuentas”. ARChG, caja 10340, pieza 17.

⁷³ La P es posible que sea una referencia a Pedro Rodríguez. *Descripcion de las honras que se hicieron a ... Phelipe IV Rey de las Espanas ... en el Real Convento de la Encarnacion*. (Madrid : Por Francisco Nieto, 1666).

⁷⁴ Antonio de Guevara. *Epistolas familiares: traduciones y razonamientos del ... señor Don Antonio de Guevara, Obispo de Mondoñedo... primera y segunda parte*. (Amberes: Martin Nuyts, 1603).

⁷⁵ Se trata de la obra del teólogo franciscano del siglo XVI José Anglés, *FloresTheologiarum* publicada en cuatro partes. Desconocemos a qué parte y a qué edición corresponde este libro.

⁷⁶ Jaime de Corella. *Llave del cielo, con que se abren las puertas de la gloria a los pecadores*. Existe una copia de este libro en el Archivo Municipal de Huelva editada en Sevilla por Joseph Padrino (s/f). La BNE tiene una edición de Zaragoza de 1691. Gonzalo Díaz Díaz en *Hombres y documentos de la filosofía española Vol. 2* (Madrid: CSIC, 1983) 409, cita otra edición de Madrid de 1686.

⁷⁷ Alonso de Vascones. *Destierro de ignorancia y aviso de penitentes*. Fue editada varias veces a lo largo del siglo XVII en Madrid (1662) Valencia y Barcelona (1622).

⁷⁸ Gaspar de Seixas y Vasconcelos *Trofeos de la paciencia christiana, y reglas, que deven observar los ministros supremos en las audiencias*. (Madrid: por Diego Diaz de la Carrera, 1645).

⁷⁹ Juan de Huarte San Juan. *Examen de ingenios para las ciencias, en elqual el lector hallarála manera de suingenio, para escoger la ciencia que mas ha de aprovechar, y la diferencia de habilidadesquehay en los hombres, y el generode letras, y artes, queà cada uno corresponde en particular*. De esta obra se hicieron numerosas ediciones durante los siglos XVI y XVII sin que podamos saber de cuál se trata en este caso.

En la ciudad de Granada a veinte días del mes de septiembre de mill seiscientos y noventa y siete años, el señor liz[encia]do Don Joseph de Rivera alcalde maior de la justicia desta ciudad que de presente exerze la vara de lo zivil ::::: del liz[encia]do Don Fer[nan]do Alfonso de Salas, teniente de corregidor della en cumplimiento de laudo por su merced proszeido para hacer inventario de los vienes que quedaron por fin y muerte de Melchor de Aguirre difunto, fue a las cassas de la morada del susodicho y hizo inventario de ellos en la forma siguiente_____

≈ Primeramente seis sillas de vaqueta de Moscovia con clavazón dorada de jazmín nuevas_____

≈ Otras quatro sillas de vaqueta de moscobia con clavazón dorada redonda buenas_____

≈ Un bufete grande de nogal con pies de pino_____

≈ otro bufete de nogal grande con ruedaxe de hierro

≈ dos velones de azófar con sus pantallas de quatro/mecheros_____

≈ Un arca de pino con zerradura y llave_____

≈ Un vaúl grande tumbado con cerradura y// Llave y dentro de [é]l lo siguiente_____

≈ Una cassaca de paño de Segovia con votones de plata de martillo_____

≈ otra cassaca de terciopelo negro vieja_____

≈ Calzón y ropilla de terciopelo viejo_____

Es de Pedro, menor/y se le dio

≈ Una capa de pelo de camello nueva mui g[astada] _____

≈ Ropilla y calzones de fondo negro con mangas/de rasso traído_____

≈ Calzón y ropilla de varete vieja_____

≈ otra ropilla de vareta, vieja del uso, con mangas⁸⁰ _____

≈ Una casaca y calzones de tafetán negro traído_____

≈ Un herreruelo de paño negro⁸¹.

≈ Unos mangotes (puños) de tafetán negro, viejos_____

≈ Unos papeles de trazar de obras_____

≈ Ziento y ocho cuerpos de libros grandes y pequeños, estanpados algunos, los quales quedaron en el d[ic]ho vaúl y en otras dos arcas_____

≈ Otra arca de pino con su zerradura y llave en que quedaron algunos de d[ic]hos libros_____

≈ Un escaparate grande de pino viejo hecho pedazos_____

⁸⁰ Se refiere a una lista de color diferente al del fondo de un tejido.

⁸¹ Recordemos que el herreruelo o ferreruelo era una capa corta de origen militar utilizada por los hombres en España y en otros países europeos en el siglo XVII).

- ≈ Un espexo mediano con marco negro _____
 - ≈ Una lámina de San Fran[cis]co de Assi[s] con marco _____
 - ≈ Dos cortina[s] de Vareta, una encarnada y otra blanca con sus cortinas de hierro _____//
 - ≈ Otra arca de pino vaxa sin llave, lo siguiente _____
 - ≈ Dos sávanas mediadas _____
 - ≈ Una tabla de manteles alimanicos⁸² = otra de lo mismo _____
 - ≈ Dos almoadas de lienzo cassero _____
 - ≈ Un peinador con encaxes pequeño y roto _____
 - ≈ Una pieza de savana _____
 - ≈ Un par de calzones blancos _____
 - ≈ Otra tabla de manteles alimanicos _____
 - ≈ Un par de calzetras buenas y otras viejas _____
 - ≈ Dos almoadas de cama con de lana con henchimiento de lana _____
 - ≈ Un almirez con su mazo _____
 - ≈ Dos cortinas de vareta colorada de la tierra pequeñas con sus varas de hierro _____
 - ≈ Una maleta vieja sin vara de hierro _____
 - ≈ Una montera de felpa negra vieja _____
 - ≈ Unas polainas de paño _____
 - ≈ Y en el caxón del bufete grande, diferentes papeles _____
 - ≈ Una romana grande de hierro _____
 - ≈ Un arcón grande viejo _____
 - ≈ Una cama de nogal con varandillas
- Se dieron a los/ tres menores
- ≈ Quatro colchones con su lana _____
 - ≈ Dos sávanas y dos almoadas que d[ic]ha cama, colchas y ropa están en el convento de Santa Cruz el Real// de esta ciudad donde murió el d[ic]ho Melchor de Aguirre _____
 - ≈ Una vacía de brasero con su caxa vieja _____
 - ≈ Un molde de golilla de nogal y un azetre _____
 - ≈ Una cassa en esta ciudad de la morada del d[ic]ho difunto que está en la collación de nuestra señora de las Angustias en la calle de S[an] Pedro Mártir _____
 - ≈ Y no se hallaron más vienes que inventariar del dicho difunto y todos los muebles referidos d[ic]ho s[eño]r alcalde maior depositó en Joseph de Toro, maestro de

⁸² Mantelería labrada al estilo de Alemania.

cantería y vezino desta ciudad, el qual que estaba presente se constituyó por depositario y dellos se dio por entregado con renunziación de las leies deste caso en forma y se obligó de tenerlos en su poder de manifiesto y de no los entregar a persona alguna sin mandado de juez competente [so] pena de pagar su valor a ley de depositario y pena della con obligación de persona y vienes y con poderío a la justizia, renunziación de leies de su favor y la general en forma, y lo otorgó, y por no saber [e]scribir, a su ruego lo firmó un testigo, siéndolo Juan Garrido, [Cris]tóbal Díaz y Leonardo de Mata, vecinos de Granada=Lizenziado Rivera= y [Cris]tóbal Díaz=ante mí, doy fee, conozco al//otorgante=Sevatián Ximénez

Inventario

En la ciudad de Granada a dos días del mes de octubre de mil seizientos y noventa y siete años ante mí el escribano público y testigos, pareció Joseph de Toro, maestro de cantería y vezino desta ciudad alvazea y testamentario de Melchor de Aguirre, difunto maestro maior que fue de las obras desta ciudad y prosiguiendo en el inventario de los vienes del susod[ic]ho, lo hizo en la forma y manera siguiente

- ≈ Primeramente un coletto⁸³ de ante con ocho gafetes⁸⁴ de plata _____
- ≈ Un corsé de vestido, calzón, capa y andarina de pelo de camello _____
- ≈ Una escopeta de más de a vara, con su frasco y cordón de seda _____
- ≈ Un caballo tordillo claro de seir años con albardón y freno y estrivos que está en el convento de Santa Cruz el Real desta ciudad _____
- ≈ Y en el d[ic]ho convento en la obra que el d[ic]ho difunto tenía, se halló las herramientas siguientes _____
- ≈ Una palanca grande de hierro _____
- ≈ Otra palanqueta pequeña de hierro _____
- ≈ Un pico de hierro _____
- ≈ Una espiocha _____
- ≈ Una azada _____
- ≈ Una carreta con unas ruedas que está en el establo con cuerdas _____
- ≈ Y de la cantera se refieren las herramientas/siguientes que es donde están sacando piedra junto la sierra de Elvira _____
- ≈ Primeramente doze cañas de ierro _____
- ≈ Quarenta ojas de hierro _____
- ≈ Dos mazas de ierro
- ≈ Una espiocha _____
- ≈ Una caldera vieja pequeña _____
- ≈ Dos estampas de barrenar piedra _____

⁸³ Prenda de vestir de anteque se ajustaba al cuerpo hasta la cintura.

⁸⁴ Sinónimo de corchetes.

- ≈ Más otras estampas de lo mismo pequeña _____
- ≈ Diez y nueve punteros largos de hierro _____
- ≈ Una ese de hierro _____
- ≈ Unos garavatos de hierro _____
- ≈ Un zinzal de hierro _____
- ≈ una esquadra grande y una peque/ña de hierro
- ≈ y para más claridad de los libros que están inventariados se ponen pormenor los rétulos de cada uno en la forma sig[uien]te
- ≈ Un libro intitulado historia de España de Mariana libro primero _____
- ≈ Otro de historia de España del mismo autor libro segundo _____
- ≈ Otro de historia de España de Garibai _____
- ≈ Otro de la misma historia y autor _____
- ≈ Otra historia de Garibai libro primero _____
- ≈ Otro Geometría de Moya _____
- ≈ Otro Sevastiano de arquitectura _____
- ≈ Otro de efimerides en romance _____
- ≈ Otro Alcázar de Medina _____
- ≈ Otro obras en verso de Omero español _____
- ≈ Otro Máximas de Garibay _____
- ≈ Otro arquitectura de Serlio _____
- ≈ Otro destierro de ignorancia _____
- ≈ Otro obra de Quevedo _____
- ≈ Otro sólo Madrid es Corte⁸⁵ _____ //
- ≈ Otro examen de ingenios _____
- ≈ Otro arquitectura de Alberto _____
- ≈ Otro arte y uso de arquitetura⁸⁶ _____
- ≈ Otro Consejos políticos⁸⁷ _____

⁸⁵ Alonso Nuñez de Castro, *Sólo Madrid es Corte*, (Madrid: por Andrés García de la Iglesia, 1658).

⁸⁶ Se trata del tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás, no sabemos si la primera parte (1639 y 1667) o la segunda parte (1665).

⁸⁷ Juan Enríquez Zúñiga, *Consejos políticos y morales*. (Cuenca: por Julián de la Iglesia, 1634). Fue nuevamente editado en 1642, 1663 y 1665 según Jorge Antonio Catalá Sanz y Juan José Boigues Palomares, *La biblioteca del primer marqués de Dos Aguas, 1707*, (Valencia: Universidad de Valencia): 139.

- ≈ Otro la numantica⁸⁸ _____
- ≈ Otro resumen de la verdadera destreza⁸⁹ _____
- ≈ Otro Milizia del alferez Martín de Aguilar _____
- ≈ Otro trofeo de la pazienza _____
- ≈ Otro maravillas de Roma _____
- ≈ Otro Instituto Canónico _____
- ≈ Otro ley de la Mesta _____
- ≈ Otro Sevastiano de arquitectura parte quinta _____
- ≈ Otro Sevastiano Serlio Volonés de arquitectura _____
- ≈ Otro ordenanzas de Granada _____
- ≈ Otro Bignola de arquitectura _____
- ≈ Otro el perfecto capitán _____
- ≈ Otro Alberto arte de Geometría _____
- ≈ Otro diverssas máquinas _____
- ≈ Otro instrumentos de Geometría _____
- ≈ Otro Summa de Astrología _____
- ≈ Otro Examen de forticazi3n _____
- ≈ Otro arte de enfrenar _____ //
- ≈ Otro variedad confesado_[con fruto] _____
- ≈ Otro llave del zielo _____
- ≈ Otro obra de Zavaleta _____
- [se dio al menor los libros por ser suio]
- ≈ Otro descrizi3n de la f3brica del monasterio de San Lorenzo el real _____
- ≈ Otro defensa de la historia de Mariana _____
- ≈ Otro de arquitectura militar _____
- ≈ Otro muerte y onras de Phelipe quarto nuestro Se3or _____
- ≈ Otro de la perspectiva de Uclides _____
- ≈ Otro fundaci3n de la Sagrada congregazi3n de san Phelipe Neri de esta ciudad _____

⁸⁸ Francisco Mosquera de Barnuevo, *La Numantina* (Sevilla: por Luis Estupi3an 1612). Obra en verso sobre Numancia y Soria, de la que es sucesora, con una introducci3n en prosa sobre la historia de Soria y el linaje de los Barnuevo.

⁸⁹ Miguel P3rez de Mendoza y Quijada, *Resumen de la verdadera destreza de las armas, en treinta y ocho asserciones: Resumidas, y advertidas con demonstraciones practicas, deducido de las dos obras principales que tiene escritas su autor...* (Madrid: por Francisco Sanz, 1675).

- ≈ Otro Re metálica⁹⁰ _____
- ≈ Otro de lo mismo _____
- ≈ Otro de ordenanzas _____
- ≈ Otro Summa de Toledo en romanze _____
- ≈ Otro de carpintería _____
- ≈ Otro Población de España _____
- ≈ Otro Mantuano contra Mariana _____
- ≈ Otro Lunario perpetuo _____
- ≈ Otro dichos y sentencias _____
- ≈ Otro fundamen[tación] primera de la concepción de N[ues]tra Señora⁹¹ _____
- ≈ y otro de lo mismo//
- ≈ Otro ordenanzas de Madrid _____
- ≈ Otro epístolas de Guevara _____
- ≈ Otro Diálogo militar _____
- ≈ Otro excelencias de España _____
- ≈ Otro reximiento de navegación de Zéspedes _____
- ≈ Otro descreción de San Lorenzo el real⁹² _____
- ≈ Otro discursos de artillería⁹³ _____
- ≈ Otro Viñola _____
- [se le dio a dicho menor]
- ≈ Otro de misa _____
- ≈ Otro Vitruvio de arquitectura _____
- ≈ Otro historia de Malucas⁹⁴ _____
- ≈ Otro genealoxia de España
- ≈ Otro obras de Juan de Arfe _____
- ≈ Otro Roxas de fortificación _____

⁹⁰ Bernardo Pérez de Vargas, *Re metálica* (Madrid: por Pierres Cosin, 1569). Es el primer tratado en español sobre mineralogía.

⁹¹ **Puede ser el libro *Tractados de la limpia concepción de nuestra señora* editado en Sevilla en 1615 por Gabriel Ramos Vejarano o también Bernardo de León, *Primera parte de los opusculos de la limpissima concepcion de nuestra Señora Madre de Dios* (Juan Bautista Baresio en 1626).**

⁹² Se trata del libro escrito por el prior del Escorial, Francisco de los Santos, *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, (Madrid: Imprenta Real, 1657). Está ilustrado con grabados.

⁹³ Tratado de Cristóbal Lechuga *Discurso que trata de la artillería y de todo lo necesario a ella, con un tratado de fortificación y otros advertimientos*. (Milán: por Marco Tulio Malatesta, 1611).

⁹⁴ Bartolomé Leonardo de Argensola, *Conquista de las islas malucas* (Madrid: por Alonso Martin, 1609) considerada como una de las mejores obras de Historia del Siglo de Oro.

≈ Item otros veinte i seis libros en diferentes lenguas extranjeras_____

[se los llevó dicho menor]

≈ Aunque ay otros doze libros cumpliendo asiento y ocho que se inventariaron estos doze son en lengua latina los quales por ser del estudio que professa Pedro de Aguirre menor, hijo del d[ic]ho difunto no se expezifican en este inventario por no pertenecer//

≈ Más se pone por inventario doszientos zinquenta y tres reales que Juan de Leal Valdés vezino desta ciudad quedó deviendo al d[ic]ho difunto, los ziento quarenta y tres prozedidos de una carreta que le vendió al [...] y los ziento y diez que le estaba deviendo_____

≈ Más un jubón de raso de colores con manga y votones de plata de martillo_____

≈ En este estado se quedó este inventario para proseguirlo cada que convenga y los d[ic]hos vienes se depositaron en Joseph de Toro maestro de cantero, vezino de esta ziuudad el qual que estaba presente, se constituió por depositario dellos, se dio por entregado con renunziación de las leies deste casso como se contiene, y otorgó depósito en toda forma con obligazió de persona y vienes, poderes a la justicia, renunciación de leies de su fuero y la general en forma y lugar, y porque dixo no savía// aser firma, a su ruego lo firmó un testigo Y así mismo lo firmó Martín de Marzana = procurador del número desta ciudad y curador ad litem de los menores hijos del d[ic]ho difunto Melchor de Aguirre= siendo testigos Don [Cris]tóbal Mohedano, Anto/nio Romero Palma y Fernando de la Viuda, vecinos de Granada = Martín de Marzana, [Cris]tóbal Mohedano= ante mí doy fe e conozco a los otorgantes=Sevastián Ximénez

Más inventario

En la ciudad de Granada a catorze días del mes de abril de mil seiscientos y noventa y ocho años ante mí el escribano y testigos prosiguiendo en el inventario de los vienes de Melchor de Aguirre, maestro maior que fue de las obras de la santa iglesia desta ciudad por Martín de Marzana procurador del número della y curador ad litem de las personas y vienes de los menores hijos del d[ic]ho Melchor de Aguirre, se in//ventariaron los siguientes_____

≈ Primeramente quatro compasses de hierro_____

≈ Más otro compás de anillo_____

≈ Dos compases de anillo_____

≈ Dos compases quadrados, uno de latón y otro de madera_____

≈ Dos plantómetros⁹⁵ _____

≈ Una pluma de plata_____

≈ Un astrolario _____

≈ Dos reglas _____

⁹⁵ Se trata de un equipo que permite establecer medidas en plantas, fachadas y cortes en planos arquitectónicos.

≈ Dos instrumentos de medir distancias _____

≈ Un reloj _____

≈ Una espada _____

≈ Y este estado se quedó este inventario para proseguirlo cada que se hallen más vienes del d[ic]ho Melchor de Aguirre, y los referidos se depositaron en Joseph de Toro maestro de cantero y vezino de esta ziu[dad] el qual estaba presente, se constituyó por depossitario dellos y se dio por entregado en forma con renunziación de las leies deste casso como se contiene, y dellos otorgó depósito en toda forma con obligazió[n] de persona y vienes, renunciación de leies, poderes de justicia y la general y lo otorgó y a su ruego lo firmó un testigo porque declaró no savía escribir, siéndolo Don [Cris]tóbal Mohedano Fran[cisco] Rodríguez de Quessada y Antonio Fer[nán]dez de Mendoza, vecinos de Granada = Martín de Marzana = [Cris]tóbal Mohedano = ante mí doy fe e conozco a los otorgantes = Sevastián Ximénez _____

Es[crivano] del rei n[uestro] S[eñor]

DOCUMENTO 4: “Tasaziones y almonedas de los vienes muebles que en esta ciudad quedaron por fin y muerte de Melchor de Aguirre, M[ae]stro maior que fue de la obra de la santa iglesia desta ziu[dad]”, f. 10r. ARChG, caja 10340, pieza 17.

En el día tres de nobiembre, yo el pre[sen]te escribano de cámara aviendo visto que en la almoneda que se hizo de d[ic]hos vienes el día dos y tres de este mes se remataron diferentes libros y herramientas en caveza de Fer[nan]do de la Viuda, todo en precio de mil dos[cien]tos r[eales] Y respecto de no averlos puesto en poder del depositario nombrado requerí al susod[ic]ho lo hiziese luego; el qual dijo que d[ic]has herramientas y libros eran para Fran[cis]co Ant[oni]o del Castillo, persona que uncam[en]te las a menester por aver entrado en la obrería maior de la S[an]ta iglesia desta ciudad en virtud de orden [...] y que respecto de que el susod[ic]ho está fuera desta ciudad y de no hallarse con el dinero previsto para dar satisfazió[n] de [él] dijo que el susod[ic]ho este presente mes vendría a ello y saldría a dar d[ic]ha cantidad o la daría de prenda, y esto respondió y no firmó porque dijo no saber, doy fee

Fdo: Pedro Rodríguez de la Cueva

Edita:
ASOCIACIÓN “HURTADO IZQUIERDO”



ASOCIACIÓN PARA LA
INVESTIGACIÓN DE LA
HISTORIA DEL ARTE Y EL
PATRIMONIO CULTURAL
“HURTADO IZQUIERDO”

ISBN: 978-84-09-10868-8

Depósito Legal: CO 963-2019