

EL BARROCO EN **GUADIX** Y EL ALTIPLANO

José Manuel Rodríguez Domingo



La configuración geográfica del noreste de la actual provincia de Granada, en torno a la cuenca de Guadix-Baza, ha sido determinante en la formación de un carácter histórico tan contrastado como su propio paisaje. La ruta natural, que pone en comunicación el Levante con la Alta Andalucía, supuso para las poblaciones en ella enclavadas el mantenimiento de una actitud dual ante la realidad: habitualmente de apertura, en otras ocasiones de ocultamiento. De esta manera, podemos justificar las singulares circunstancias por las cuales unos enclaves, ampliamente dotados institucionalmente, quedaron a merced de los desarrollos artísticos dominantes en el entorno. El estar enclavada entre dos de los grandes centros productivos del Barroco hispano –Granada y Murcia– por fuerza había de determinar un carácter sincrético, que fue adoptando una personalidad propia y singular en su expresión plástica. La confluencia de diversas corrientes culturales y planteamientos estéticos no sólo estuvo determinada por los altos funcionarios civiles o eclesiásticos que, procedentes de toda España, ocuparon los puestos de poder; sino que también fue fruto de la extraordinaria movilidad de una sociedad a la búsqueda de nuevas oportunidades en un territorio integrado en el antiguo Reino de Granada –y por tanto lindante con Granada y Almería–, además de fronterizo con Albacete y los reinos de Jaén y de Murcia. La situación político-administrativa de Guadix, cabeza de corregimiento y sede episcopal, con ser muy notable su dotación institucional, no se correspondía en modo alguno con su situación económica y productiva. Capital de un territorio árido, sometido a una climatología extrema, y con evidentes problemas sociales e ideológicos que parten de la conquista cristiana, a finales del siglo XV, no hacían de esta comarca un escenario especialmente apropiado para grandes desarrollos artísticos. Si a ello unimos las nefastas consecuencias que sobre su patrimonio histórico tuvieron la invasión francesa, la desamortización de Mendizábal y la Guerra Civil, obtenemos como resultado un legado tan ajustado como ignorado por la historiografía.

La crisis generalizada dominante en Castilla durante el siglo XVII tuvo una especial incidencia sobre estas comarcas, como resultado de la expulsión de los moriscos y de la política repobladora subsiguiente. El conflicto bélico acarrió peores consecuencias que las plagas y epidemias porque destruyó su capital, un factor productivo escaso en las sociedades preindustriales. Los duros ciclos estacionales que se sucedieron, así como los devastadores efectos de las plagas de langosta se sintieron con especial intensidad sobre una economía de base fundamentalmente agraria, lo que no ayudó en modo alguno a la recuperación económica. A ello se unieron las virulentas epidemias de peste, los movimientos telúricos y las continuas levadas forzadas para proveer de soldados las campañas militares emprendidas por la monarquía. A pesar de esta sangrante situación, la explicación agraria sostiene que el aumento de la superficie cultivada, la ampliación de los secanos y la roturación de nuevas tierras aumentó la capacidad productiva de la población campesina, hasta ser capaz no sólo de abastecer los núcleos urbanos, sino de producir excedentes suficientes como para permitir su exportación, y precisando de abundante mano de obra. Amparados por la administración política, derivado del extenso Corregimiento de Guadix –que abarcaba su comarca además de las de Baza, Almería, Vera, Purchena y Mojácar– y de la política de repoblación, surgió una nueva clase de oligarcas con intereses patrimoniales en el territorio. La formación de esta capa dirigente local quedó fortalecida por las alianzas matrimoniales, tanto homogámicas como endogámicas, con las cuales extendieron una serie de redes de clientela que abarcaban todos los ámbitos de la sociedad –Iglesia, Real Chancillería, Santo Oficio, Cabildos–. El avance cualitativo en este proceso de encumbramiento social se vio favorecido durante los reinados de Felipe III y Felipe IV con la venta de señoríos, generalmente vinculados al ámbito en que el nuevo señor concentraba sus intereses agrarios, y culminando con la obtención de un título de nobleza.

De igual modo, las técnicas constructivas mantuvieron la vigencia de la arquitectura tradicional de la zona, dominada por las obras de albañilería y la carpintería mudéjares, si bien sus desarrollos no adquirieron la riqueza ni dimensiones logrados en la centuria precedente. El sistema de trabajo, en que se incluían aquellas actividades relacionadas con la construcción y los oficios artísticos, quedó regulado en diferentes ordenanzas gremiales, basadas en los respectivos Fueros de Baza (1494) y Guadix (1495). La organización gremial de oficios productivos

relacionados con la actividad artística sólo debió limitarse al colectivo de albañiles y carpinteros, los únicos en número suficiente como para constituir una cofradía. No obstante, el número de maestros llegó a ser bastante elevado en relación a los oficiales, lo que se explica por la ausencia de grandes talleres, excepción hecha de la Catedral de Guadix, donde la reactivación de las obras de construcción a partir de 1713 la convirtieron en un foco de gran importancia en la arquitectura local, pues gracias a ella se consolidó la presencia en la ciudad de un grupo estable de profesionales, hasta determinar la formación de obradores activos en la comarca a lo largo de toda la centuria. Por otra parte, la formación de estos artífices era fundamentalmente técnica, y, salvo alguna excepción, nada teórica, como constata la inexistencia de bibliotecas entre sus bienes. De este modo, el aprendizaje inicial era básico en la adquisición de la destreza necesaria para acometer los encargos, con una variabilidad sobre lo aprendido escasamente creativa, limitada tan sólo a las imposiciones del cliente o a la influencia de maestros foráneos. La continua presencia de éstos para asistir a las principales obras del período debió constituir una excelente escuela donde tomar contacto con nuevas soluciones proyectivas, lo que explica el carácter híbrido de muchas realizaciones. Aún mayor si atendemos a la extraordinaria movilidad profesional determinada en muchos casos por la ausencia de maestros especializados, frecuente entre tallistas que asumen obras de construcción. Con todo, no deja de ser sorprendente que uno de los primeros casos en los que abiertamente se plantea la condición de liberalidad de las artes en España procediera del territorio diocesano, cuando los pintores Juan de Freila y Melchor López –vecinos de Guadix y Baza, respectivamente– interpelaron al licenciado Francisco Arias acerca de la nobleza de los oficios de pintor, escultor y arquitecto; así como si el desempeño de oficios concejiles por parte de los artistas conllevaba la pérdida de dicha nobleza.¹

El nuevo ordenamiento social y político auspició que todos los desarrollos económicos y culturales convergiesen en la ciudad, cuyo avituallamiento constituyó la principal actividad mercantil. De esta manera, las empresas productivas quedaron determinadas por las necesidades del equipamiento edilicio, allí donde se expresaba mediante las figuras del corregidor y del municipio la capacidad del poder político de la monarquía. Por esta razón, durante el primer tercio del siglo XVII, todas las decisiones recayeron sobre la urbanización, embellecimiento y ensanche de las poblaciones, bajo el modelo de transformación más

¹ FALOMIR FAUS, M. «Un dictamen sobre la nobleza y liberalidad de las artes en la Andalucía de principios del siglo XVII», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 82, Madrid, 1996, pp. 483-509.



Pilar de los Caños Dorados. Baza.



Plaza Mayor, Guadix.

importante emprendido desde la conquista. El marco urbano se convirtió entonces en escenario privilegiado donde desarrollar las grandes solemnidades públicas, tanto de carácter profano como religioso, por lo que éste quedó definido mediante un trazado viario que conectaba el centro cívico con las áreas de ensanche. Es el momento de apertura de nuevas calles y el saneamiento de otras, así como la instalación de fuentes y pilares como términos conmemorativos de importancia –Pilar de los Caños Dorados (1607) en Baza–. El modelo de mayor interés en la expresión externa del prestigio ciudadano lo constituye la Plaza Mayor de Guadix, ordenada bajo el esquema castellano y flanqueada –hasta 1936– por la sede del poder municipal y el llamado «Balcón de los Corregidores», monumental tribuna destinada a la presidencia de los ceremoniales barrocos –proclamaciones, exequias, votos, festividades–, levantada entre 1604 y 1606 por Juan Caderas de Riaño.

Por su parte, el asentamiento del nuevo orden político quedó físicamente expresado a través de las manifestaciones externas del poder y la riqueza, tanto en los asentamientos solariegos como en los principales núcleos urbanos. La tipología de vivienda doméstica impuesta tras la conquista cristiana y desarrollada a lo largo del siglo XVI, se mantuvo invariable durante toda la Edad Moderna. La estructura organizada en torno a un patio central, accesible desde el exterior mediante zaguán, se vio tan sólo modificada en razón de la capacidad económica de su propietario. Estas alteraciones, que no afectaban a la planta general ni a su funcionalidad práctica, tan sólo vinieron determinadas por las necesidades representativas y su inserción en un espacio urbano concreto. Las dimensiones de los solares se convirtieron en elementos definitorios, en especial en barrios

donde la ocupación era más intensa, desplegando varias fachadas hacia el exterior con solanas o torres angulares –palacios de los Segura y Belmonte-Segura en Orce– cuando ello era posible, de composición jerarquizada en torno al eje determinado por la portada y el balcón. Cuando en el siglo XVIII se abandonó la doble articulación de la portada, ésta quedó reducida al vano de acceso enmarcado por medias columnas, como en las llamadas casas de Martos y de Barthe (ca. 1771) en Guadix, o de los Mancebo en Caniles; al tiempo que el piso principal acogió soluciones propias como el balcón corrido o el balcón mirador –Palacio de Peñaflor en Guadix–. Los despliegues decorativos externos fueron infrecuentes, fuera del recercado pétreo de vanos y la omnipresente heráldica, aun contando con la extraordinaria singularidad del Palacio de los Martínez Cañavate (1778) en Cúllar, que integra elementos característicos de la zona norte granadina y de las próximas comarcas levantinas. La fachada presenta una sencilla portada adintelada con medias columnas y la singular cornisa cóncava volada abierta con claraboyas molduradas. Esta solución de alero en cuarto bocel sobre la solana, que en ocasiones acogía pintura mural, es propiamente setecentista y aplicada con especial predicamento en estas comarcas. Además de los ejemplos citados, pervive el característico elemento en Baza tanto en las casas del Abad y de Antonio de Candeal, como en el antiguo Palacio Episcopal. La distribución interna mantuvo su ordenación alrededor del patio central peristilado con doble altura de galerías, el inferior adintelado sobre columnas y el superior con pies derechos. Junto al salón principal, que ocupaba el centro de la fachada, solía habilitarse un reducido ámbito como oratorio o capilla, destacando por su aplicación de yeso policromado la conservada en el palacio oricense de los Segura.



Palacio de los Martínez Cañavate. Cúllar.

Las formas externas del prestigio social tuvieron una expresión culminante en el patrocinio sobre los establecimientos eclesiásticos, dotando sus capillas como lugares de enterramiento. El régimen señorial propiciado durante este tiempo favoreció el vínculo temporal de los oligarcas con los templos de su señorío, promoviendo a menudo su construcción, remodelación, adorno y equipamiento litúrgico. El clientelismo artístico, desarrollado discrecionalmente por este colectivo, alcanzó cierto desarrollo en el ámbito del coleccionismo privado, caso de los marqueses de los Trujillos, de Villaalegre y de Diezma. Significativa resulta la figura de Jerónimo de Sanvítores y de la Portilla, quien al ser nombrado corregidor de Guadix en 1636, encargó al pintor Jacinto de Anguiano un lienzo con la imagen del Santo Cristo de Burgos. En el camino hacia su nuevo destino, la imagen adquirió un carácter milagroso por lo que fue retenida en la localidad jiennense de Cabra. Ante ello, Sanvítores debió encargar la copia que actualmente se conserva en la catedral accitana, quizás a un artista local, habi-

litándose una capilla en el primitivo edificio gótico y constituyéndose una cofradía con preeminencia sobre todas las que concurrían a la romería anual.

La rebelión de los moriscos justificó el diseño de una renovada política de evangelización de la población, abiertamente contrarreformista, cuyos pilares básicos eran el culto a las reliquias y los santos, la fundación de seminarios conciliares y la promoción del asentamiento de las órdenes reformadas, quedando todo ello cumplido durante la prelatura de Juan Alonso de Moscoso (1592-1603) –luego obispo de León, de Málaga y finalmente arzobispo de Santiago–. En su interés por restablecer el orden apostólico y la solvencia económica en la diócesis accitana, consiguió de Felipe II la concesión en 1592 de una reliquia de San Torcuato, tradicionalmente considerado como primer obispo de Acci y uno de los Siete Varones Apostólicos, discípulos de Santiago el Mayor, que introdujeron el cristianismo en el sureste peninsular. De igual modo, inició las acciones encaminadas a la fundación del Seminario Conciliar, desde

donde se siguiera con verdadero celo la selección, formación moral, teológica y doctrinal de los futuros sacerdotes. Profundo conocedor de la elocuencia apostólica y de la eficacia pedagógica de los jesuitas, Moscoso impulsó el establecimiento del Colegio de San Torcuato en Guadix en 1599, contribuyendo la Compañía no sólo a la difusión del culto al Santo Obispo, sino introduciendo la veneración a San Fandila –sacerdote accitano martirizado en Córdoba en 853– y Santa Luparia –dama de Acci convertida por San Torcuato–. La importancia alcanzada por la hagiografía local muestra el clima de exaltación retórica a la que pretendía llegar el elogio del pasado, culminando en la *Historia de el Obispado de Guadix y Baza* (1696), de Pedro Suárez. Con todo ello, se magnificaron las formas del culto sagrado, tratando de reconducir la religiosidad popular de carácter público y colectivo al fomentar las asociaciones de laicos sujetas a la autoridad de la Iglesia. La proliferación durante toda la Edad Moderna de hermandades y cofradías –especialmente en la capital diocesana– asumió una proyección física en el interior de los templos y en la sacralización del espacio urbano como escenario de las funciones procesionales, originando una particular competencia entre conventos y parroquias por aglutinar a las agrupaciones de mayor impacto popular.

El desarrollo constructivo de la arquitectura eclesiástica quedó íntimamente relacionado con la situación administrativa originada tras la conquista cristiana del territorio a finales del siglo XV. Frente a la mayor unidad de la diócesis de Granada, la situación derivada de la creación del obispado de Guadix determinó una compleja situación competencial hasta fecha reciente. La capital accitana se convertía en sede episcopal con cabildo catedralicio, mientras Baza se constituía en Abadía con cabildo colegial. Tras la Concordia de 1544, la vicaría de Huéscar quedaba integrada en la diócesis de Toledo, mientras Baza pasaba a la de Guadix. Por otra parte, el *Marquesado del Cenete pertenecía al titular del señorío*, a quien correspondía la percepción decimal y la obligación de mantener sus templos, hasta que después de un largo pleito éstos pasaron en 1632 a depender del obispo de Guadix. Del mismo modo, las poblaciones de los Montes –actual comarca de los Montes Orientales– no contaron con parroquiales hasta el Sínodo de 1554, dependiendo directamente del cabildo catedralicio y del prelado. Ante esta compleja situación administrativa, se comprende la extraordinaria precariedad de sus fábricas parroquiales. Las visitas pastorales de continuo aludían a la extrema necesidad que la feligresía padecía en la asistencia espiritual, ante el crecimiento poblacional que a lo largo del siglo XVII experimentaron lo que inicialmente no eran más que cortijadas.

Las rentas decimales del Obispado, siempre escasas, no podían hacer frente a las constantes reclamaciones, hallando en el patronazgo nobiliario de aquellas poblaciones sometidas a señorío una forma de derivar la responsabilidad diocesana. Ninguno de los templos seiscentistas ofrece variedad alguna respecto del tradicional esquema mudéjar de nave única con capilla mayor y cubiertas con armaduras de carpintería. Ni siquiera se estableció un programa decorativo para exteriores, careciendo de portadas especialmente significativas, excepción hecha de la erigida en la parroquial de la Magdalena (1621) en Guadix, las de Santa María la Mayor de Huéscar, y la lateral de la Iglesia de Castril (1612). La responsabilidad material de las edificaciones correspondió siempre a alarifes locales, en quienes se remataba la obra tras la correspondiente subasta, lo que avala la uniformidad de las edificaciones y la modestia material resultante.

La crisis provocada por la rebelión y expulsión de los moriscos, añadida a la escasez de rentas del cabildo catedralicio, había supuesto la paralización de las obras de ampliación de la Iglesia mayor de Guadix. El obispo Juan de Fonseca (1593-1604) determinó la continuación de la capilla mayor en 1602, siguiendo el plan siloesco de ampliación de la fábrica gótica, para lo que se contó con el cantero Juan de la Vega, aparejador de las Obras Reales en Granada. Éste propuso continuar la obra de la cabecera en cantería y la torre en ladrillo, bajo dirección de Juan Caderas de Riaño. Paralizada nuevamente la construcción, se contrató a Miguel de Freila, clérigo y escultor, para la terminación del segundo cuerpo de la torre, cuya impericia obligó a acudir a Alonso de Medina. El diseño de la torre catedralicia, culminada en 1710, se convirtió entonces en acabado prototipo a imitar en estructuras similares de la comarca, siendo desarrolladas a menor escala y en ladrillo en las parroquiales de La Calahorra y Cogollos de Guadix.

Notable interés demuestra la arquitectura conventual de aquellas fundaciones establecidas al amparo de la *Contrarreforma*, cuya modernidad doctrinal se correspondió con la construcción de inmuebles que sustituían los sistemas adaptados de la tradición mudéjar por los nuevos modelos espaciales y constructivos del Barroco, dominadas sus iglesias por plantas de nave única con capillas laterales, capilla mayor cuadrada y crucero poco desarrollado. En el caso de Guadix, donde se hallaban instaladas cuatro comunidades, el asiento de tres nuevas órdenes fue acogido con natural recelo, no tanto por implantarse en el corazón del barrio nobiliario, sino por su activa militancia doctrinal. Así el

Convento de San Agustín, asentado desde 1594, gozó de la protección del obispo fray José Láinez (1653-1667), quien a sus expensas determinó la construcción de la nueva iglesia y parte del recinto conventual, bajo original diseño de un maestro de la propia Orden. La Compañía de Jesús, en su colegio, aplicó las trazas del P. Juan de Santibáñez, aunque reducida la planta del templo a un esquema centralizado. Por su parte, los franciscanos descalzos erigieron su cenobio con gran modestia a partir de 1648, pero incorporando a la sencilla nave una capilla de planta hexagonal. Finalmente, la comunidad de franciscanas concepcionistas no vio concluida su iglesia hasta 1655, siendo reconstruida –tras el voraz incendio que la destruyó– con dos portadas trazadas bajo la influencia de los diseños catedralicios. Uno de los elementos de mayor elocuencia retórica de toda la diócesis accitana se halla, no obstante, en la escalera claustral, cuya bóveda cubierta de yeserías policromadas desarrolla un rico programa de «memento mori» o recordatorio permanente de la muerte y la fugacidad de la vida.

Del mismo modo, el Convento de Santo Domingo de Baza adquirió su conformación definitiva con la construcción de la iglesia (1608-1613) y el claustro, de estructura porticada en el piso inferior y afenestrado en el superior, obra de finales del Seiscientos en que intervino el cantero cántabro Martín de Palacio. Una disposición semejante presentaba el Convento de San Francisco, cuyo claustro debió levantarse hacia 1689. Por su parte, las obras de construcción del Convento de San Antón, de franciscanos recoletos, debieron culminarse en torno a 1700; momento al que también corresponde la terminación de la iglesia monacal de San Jerónimo. Finalmente, la Congregación de San Felipe Neri erigió su templo en 1702, destacando la exuberante portada, concluida en 1741 y formada por un doble orden de columnas salomónicas y estípites, de probable inspiración levantina. Las formas externas de esta influencia en la arquitectura comarcal se constatan, por un lado, en la cornisa de cuarto bocel, ya aludida respecto de la arquitectura civil, pero que fue igualmente aplicada en las fachadas eclesiales, como en la Iglesia de la Merced de Baza (1776). De igual modo, se introdujo la cúpula de perfil contracurvo, vinculada a las obras de remodelación de varios templos de la abadía de Baza, como la parroquial de la Anunciación y la Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, en Cúllar, las iglesias de Benamaurel y Zújar, y la llamada Ermita de San Marcos en Baza.²

El aumento de la población fue determinante en el incremento de las dotaciones económicas que las iglesias diocesanas empezaron a recaudar a través de diezmos y limosnas, en especial durante la primera mitad del siglo XVIII. Así se procedió a la ampliación y mejoramiento de los templos a través de la incorporación de naves laterales y capillas. Éstas absorbieron la creciente capacidad material de particulares y cofradías, siendo dotadas con mobiliario litúrgico e imágenes de devoción. El proceso decorativo alcanzó notable interés, recubriéndose paramentos y bóvedas mediante ricas aplicaciones de yesería y pinturas murales. En el primer caso, encontramos ejemplos destacables en las parroquiales de Caniles, Zújar, Cúllar, Galera, Jérez del Marquesado o La Calahorra, especialmente concentradas en las capillas sacramentales que, desde finales del siglo XVII funcionaron como sagrarios independientes en gran número de iglesias. En ellas se emplearon plantas centralizadas cubiertas con cúpulas y recubiertas con abigarradas formas decorativas en yeso policromado o madera dorada, a manera de transparentes, que redirigían la incidencia lumínica procedente del exterior. Por otra parte, la decoración pictórica mural sirvió igualmente a la dignificación de los espacios sagrados, tanto en capillas laterales, naves y capilla mayor. El resultado en todos los casos carece del nivel de artísticidad de las iniciativas metropolitanas, pero de cualquier forma constituyen formas expresivas de la creatividad barroca en ámbitos rurales. Entre los ejemplos más significativos pueden citarse la capilla de la Virgen de Belén (1699) en la parroquial de Gor, la capilla de San José (1739) en la Ermita de Nuestra Señora de la Presentación en Huéneja, o la cripta de la Iglesia de Galera. Similares programas, más o menos elaborados en su iconografía, ya de loa mariana o de exaltación eucarística, surgieron en las parroquiales de Graena y Cortes de Baza; ciclos de Apóstoles –Ermita de San Gregorio en La Calahorra e Iglesia de Purullena– y santos –Iglesia parroquial de Jerez, Convento de la Concepción de Guadix, Hospital Real de Guadix–; o decoraciones vegetales de cúpulas y marcos para retablos –parroquiales de Beas, Dólar, Huélagu, convento de San Francisco de Guadix, e Iglesia de San Juan y Colegiata de Baza–.

Por su parte, la implantación territorial de los camarines estuvo ligada de un lado a las órdenes monásticas, y de otro al clero secular. La orden dominica, en su exaltación del culto a los misterios del Santo Rosario, implantó en sus conventos algunos de los más elaborados ejemplos de esta tipología barroca. Tal es el caso del antiguo establecimiento accitano

² GALERA ANDREU, P., «La cúpula de perfil contracurvo en el Barroco murciano y andaluz», *Imafronte*, 8-9 (1992-1993), pp. 167-188.



Nave principal. Iglesia de Nuestra Señora de la Anunciación, Cúllar.



Bóveda del camarín. Iglesia de Nuestra Señora de los Dolores, Baza.

que, a instancias del obispo dominico Clemente Álvarez López (1675-1688) y del Conde de Alcudía, patrocinaron la nueva capilla diseñada por fray Francisco del Castillo, que incluía además cripta, sacristía y camarín. Igualmente notable debió ser la capilla de Nuestra Señora del Rosario en Huéscar, erigida durante la primera mitad del siglo XVIII por la hermandad, y anexa al convento dominico. La extraordinaria eficacia ritual de estos espacios motivó su proliferación entre otras comunidades religiosas, conservándose en la ciudad de Baza dos excepcionales ejemplos de camarín mariano. De una parte, el destinado a albergar la venerada imagen de la Virgen de la Piedad, construido hacia 1689 por Juan López de Robles, y decorado con un programa de exaltación de la Monarquía. De mayor exuberancia aún resultaba, antes de su expolio, el

camarín de la Virgen de los Dolores (1724) en la Iglesia de San Felipe Neri, revestido con maderas de la Sierra de Castril, y una profusa decoración de estípites y hojarasca en estuco. Vinculados a devociones patronales, merecen citarse los destinados a Nuestra Señora de la Cabeza (Zújar) o Nuestra Señora de la Presentación (Huéneja); así como los desaparecidos de Nuestra Señora del Carmen, en el Convento de San Francisco de Guadix, o de San Antonio de Padua, en el cenobio franciscano de Baza.

De mayor envergadura fueron las obras de remodelación integral que afectaron a tres parroquiales de la Abadía de Baza, desechándose definitivamente el patrón mudéjar y asumiendo plenamente la estética barroca. Motivado por el lamentable

estado que presentaba la Iglesia de Nuestra Señora de la Anunciación de Cúllar, construida en la década de 1530, el arquitecto de la Catedral de Guadix, Gaspar Cayón –quien también remodeló el templo de Diezma– dictó las primeras condiciones para la construcción de una nueva iglesia, siguiendo las reglas de buena arquitectura, «que es fortificación, conveniencia, claridad, majestad y hermosura». Sin embargo, la obra quedó limitada en los años subsiguientes por el aprovechamiento de la antigua, con la incorporación de un crucero poco desarrollado, capilla mayor y capillas laterales, con abigarrada decoración de yeso. Unas circunstancias similares condujeron a la reconstrucción de la parroquial de Orce, dirigida desde 1749 por Joaquín Dámaso de la Cruz. El conjunto quedó culminado con las portadas, diseñadas por Fernando Osete, y el complemento mobiliario de retablo, cancel y coro, ideado por José Ortiz Fuertes. Durante el tiempo de permanencia en la localidad, Dámaso de la Cruz acudió a distintas poblaciones de las comarcas de Baza y Huéscar, para inspeccionar los daños causados por el terremoto de Lisboa. Así, en 1762 se hallaba en Zújar donde acometió una rehabilitación de la fábrica siguiendo el modelo aplicado en Orce. En efecto, el seísmo de 1755 afectó singularmente a las torres de las colegiadas de Huéscar y Baza, donde la primera perdió su cuerpo de remate, mientras que la segunda se hallaba tan dañada que fue preciso reconstruirla según proyecto de fray Pedro de San Agustín, monje jerónimo del monasterio murciano de La Ñora, y tracista de la Iglesia de la Encarnación de Vélez Rubio.

La última y más eminente obra constructiva del período barroco correspondió a la terminación de la Catedral de Guadix, para cuyo fin Felipe V concedió la octava parte de los diezmos. Para la ejecución del nuevo proyecto elaborado por Blas Antonio Delgado, maestro mayor de la Catedral de Jaén, se contrató al arquitecto sevillano Vicente Acero, formado en el arte de la cantería y discípulo de Francisco Hurtado Izquierdo, quien tenía «comprehension de esta obra la bastante».³ A su marcha al Monasterio del Paular, en 1719, el cabildo convocó el dictamen del propio Hurtado, quien aprobó lo realizado y determinó dotar de mayor luminosidad a la capilla mayor. El cabildo nombró entonces maestro mayor a Gaspar Cayón, quien desde 1712 había desempeñado los empleos de oficial, asentador y aparejador. A pesar de su marcha a Cádiz para sustituir a Acero en la construcción de la catedral gaditana, se mantuvo como maestro mayor de Guadix, culminando la construcción de la

cabecera bendecida en 1738. Ésta quedó ajustada al modelo siloesco de las catedrales de Andalucía Oriental, abierta a la girola mediante arcos y cubierta con bóveda de horno sobre claraboyas de perfil lobulado. Semejante a la cabecera de la Catedral de Málaga, cuatro pilares sostienen la cúpula sobre pechinas del antepresbiterio, de rica ornamentación barroca. Para entonces debía hallarse concluida la portada de Santiago, flanqueada por pares de columnas de orden compuesto, y dotada de una decoración profusa y menuda hasta convertirla en acabada muestra de la opulencia decorativa del momento. Por su parte, la portada del Campo, severa y desproporcionada, se hallaba más próxima a la que en 1755 diseñara Cayón para el antiguo Seminario –actual Escuela de Artes de Guadix–. Cubierta hacia 1730 la llamada «capilla redonda», sirvió de capilla sacramental hasta la finalización de la nueva iglesia del Sagrario hacia 1774. Dispuesta ésta en los proyectos originales, y probablemente redefinida por Cayón, al fin quedó ejecutada por Pedro Fernández Pachote, tallista, aparejador y maestro mayor a la muerte del anterior. La simplicidad de su diseño revela no sólo la reducción de los ingresos a la decimosexta parte de las rentas decimales, sino también la inminente imposición de la severidad neoclásica. La alternancia entre Acero y Cayón en la inspección y dictamen de la fábrica catedralicia resultó especialmente efectiva para la resolución de problemas esenciales, como fue el caso de la fachada principal, sin duda, una de las aportaciones de mayor originalidad del Barroco hispano. Aunque el proyecto original respondiese al carácter de Acero, su materialización se debe a Cayón y a Fernández Pachote quienes desplegaron tan singular escenografía entre 1754 y 1770. A ellos corresponde no sólo los desarrollos ornamentales, sino sobre todo la disposición de los machones al bies que aportan un movimiento sin precedentes en la arquitectura barroca granadina, al tiempo que hace patente el agotamiento del estilo. A pesar de la innegable novedad del diseño, debe considerarse acabada consecuencia de la cultura acumulada por Cayón tanto en sus trabajos andaluces como en las obras que realizó en 1752 en la Catedral de Murcia. La estructura quedó definitivamente rematada en 1799 por el arquitecto académico Domingo Tomás, plegando el nuevo dominio estético del clasicismo a los últimos acordes barrocos.

Estrechamente vinculada a la proyectiva arquitectónica se halla la producción de retablos, a pesar de que las circuns-

³ ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L. y HERRERA GARCÍA, F. J., «Del estudio en la teórica y del trabajo en la práctica: observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16 (2004), pp. 113-128.

Capilla mayor. Catedral de Guadix.





Fachada principal. Catedral de Guadix.

tancias derivadas de la sustitución en el Setecientos por estructuras más dinámicas y exuberantes, así como las destrucciones posteriores no permitían establecer valores ciertos de calidad en la producción correspondiente al siglo XVII. La transición hacia el modelo purista se constata ya en torno a 1600 con el taller accitano de los Freila –Gabriel y sus hijos Pedro, Juan y Miguel–, quienes trabajaron abundantemente para las iglesias diocesanas –Convento de San Francisco (1593) de Guadix; Monasterio de San Jerónimo (1597) y parroquial de San Juan (1598), en Baza–. La muerte del patriarca determinó la disolución de este activo obrador,

marchando Juan y Pedro de Freila Ladrón de Guevara a Córdoba, donde dejaron abundantes muestras de su arte en la provincia, desempeñando el último el puesto de maestro mayor de la Mezquita-catedral. Por su parte, Juan de Freila, que pretendió la maestría mayor de Obras Reales de la Alhambra, regresó a su patria, contratando en Baza los retablos mayores de la Iglesia de Santiago y del Convento de la Merced (1622), hallándose documentado también como maestro pintor. Por su parte, Miguel de Freila, escultor y sacerdote, asumió la polémica construcción del segundo cuerpo de la torre de la Catedral de Guadix. Entre los ejem-



Cecilio López e Ildefonso Jiménez. Retablo mayor. Ermita de Nuestra Señora de la Presentación, Huéneja.

plos de retablos conservados de mayor antigüedad, sobresale el dedicado a la Inmaculada Concepción, en la parroquial de la Puebla de Don Fadrique, deudor de los modelos de Gaspar Guerrero y Díaz del Ribero, y semejante al retablo de San Fandila que en 1634 ensamblaba Juan Martínez Ramal –vecino de Baza– para la Catedral de Guadix. En esta década está constatada en la capital de la Abadía la presencia de uno de los talleres de ensambladores y escultores más activo de la Diócesis, el dirigido por el granadino Cecilio López Criado, discípulo y cuñado de Alonso de Mena. Su actividad debió monopolizar esta producción a mediados de la centuria, a través de estructuras –retablos y tabernáculos– que presentan ya un avance barroco respecto del esquema purista –Convento de Santo Domingo (1642), Convento de San Francisco (1649), Colegiata (1654-1655), todos en Baza–. La única muestra que parece haber sobrevivido es el retablo mayor de *Nuestra Señora de la Presentación* (1655-1657) en su ermita de Huéneja, de columnas entorchadas y estructurado en banco, cuerpo de tres calles y ático, con policromía del pintor Ildefonso Jiménez. De singular trascendencia para el arte granadino fue la llegada a Baza,

hacia 1640, del mallorquín Bernardo de Mora, quedando integrado en el obrador de Cecilio López y desposando a la hija de su maestro, que en 1642 alumbraba al afamado José de Mora. De este modo, se cerraba el circuito artístico más notable del Seiscientos granadino referido al ámbito de la escultura y la retablistica. El arraigo en la comarca y el elevado número de encargos –Benamaurel, Cazorla, etc.– justifica que Cecilio López no regresara a Granada a la muerte de Alonso de Mena para hacerse cargo de su taller, como sí hizo su yerno. La locura y posterior fallecimiento del cabeza de familia, determinó que su hijo, el escultor Melchor López, trasladase el taller a la localidad de Laroles, quizás buscando nuevos mercados entre las abundantes iglesias alpujarreñas.

El vacío dejado por este activo y diligente obrador pronto fue inmediatamente ocupado por artistas procedentes del Levante peninsular. El oriolano Antonio Caro *el Viejo* introdujo en el noreste granadino una orientación decididamente barroca mediante la incorporación de la columna salomónica y el sistema de cuerpo único que acentuaba el nicho

central.⁴ Su equipo labró el retablo mayor de la parroquial de Orce entre 1675 y 1678, sustituido un siglo más tarde por el actual; y su sobrino Manuel Caro, contrató a la muerte del maestro el retablo para la capilla mayor de la iglesia conventual de Santa Isabel de los Ángeles, en Baza. Estos artífices debieron trabajar igualmente para la antigua colegiata de la capital bastetana –retablo de Santa Teresa (1682)–. En los mismos años, aparece el «maestro de escultor y arquitectura» Pascual Alós de Burgos, oriundo de Játiva, quien debió colaborar con los Caro en sus trabajos para Orce, hasta abrir un taller independiente en la ciudad de Baza, activo durante el primer tercio del siglo XVIII –capilla de San Andrés en la Iglesia de Santiago (1691) y Convento de Santa Isabel de los Ángeles (1700)–. Por su parte, José Alós, hijo del maestro, construyó el retablo del Hospital de la Trinidad de Baza (1724-1729); mientras que Juan Alós, asentado en Guadix, contrató en 1767 la hechura del retablo del templo de Alcudia y en 1777 el cancel de la Iglesia de Ferrerira. Formado también en el taller de los Caro, aunque oriundo de Valencia, fue Mateo Sánchez Eslava, autor del retablo de *Nuestra Señora de los Dolores* de Baza, que dejó inconcluso por su repentina muerte en 1706. De forma simultánea se produjo el retorno a Huéscar, hacia 1727, de Jerónimo Caballero, para hacerse cargo de la hechura de la sillería coral de la antigua Colegiata. Este maestro, formado en el taller cordobés de los Sánchez Rueda, desarrolló una intensa actividad como retablista en la vecina ciudad de Lorca. El prestigio alcanzado le condujo de nuevo a su localidad natal, para acometer una obra en la que aplicó esquemas decorativos del Barroco murciano. Vinculable también a este ascendente se hallaban los desaparecidos retablos de Santa María la Mayor y Santiago de Huéscar. La presencia de Caballero en la zona debió de atraer al bastetano Juan de Uzeta, quien casó con su hija y pasó a Lorca para convertirse en el más conocido de los escultores en piedra de aquella comarca. Con probables orígenes familiares levantinos destaca así mismo Gabriel Jiménez, autor del exuberante retablo mayor de la Iglesia de la Merced en Baza (1737-1740), que sustituyó al de Juan de Freila. Escasas son, por el momento, las noticias relativas a la actividad de su taller en la zona, pudiéndosele atribuir el retablo de la *Virgen del Socorro* para la Colegiata. El espacio dejado por Jiménez fue inmediatamente ocupado por el taller de Pedro Montoro, establecido en la Abadía junto a su hijo Lorenzo como oficial, alcanzando tal prestigio que contribuyó a la fundación de la Real Sociedad

Económica de Amigos del País de Baza. Aunque su producción queda aún muy desdibujada, se le atribuye el desaparecido retablo de la *Inmaculada Concepción* (1772) –iglesia mayor de Baza–.

La reactivación de las obras de la Catedral de Guadix y la conclusión de la cabecera permitió emprender iniciativas destinadas a la dotación mobiliaria mediante la hechura de nuevos retablos, acordes con el gusto tardobarroco, en sustitución de los antiguos que fueron enajenados. Resulta expresiva, en este sentido, la munificencia corporativa de los miembros del cabildo, quienes asumieron a su costa buena parte de los gastos de dotación patrimonial del renovado templo. La nueva situación propició así una menor dependencia de los obradores foráneos, como tradicionalmente había sido constante en la capital diocesana, surgiendo varios talleres locales dedicados al ensamblaje de retablos, como los dirigidos por los tallistas y carpinteros Francisco Moreno, Salvador y José Guerrero, Damián de Casas, Cristóbal Rodríguez Mirantes y sus hijos Miguel, Pablo y Francisco; o los doradores Juan Rodríguez de Anaya, Diego de Hermosilla, Tomás de Torres, Francisco Rodríguez de la Cruz y José Cabrera. Así, entre 1734 y 1767 quedó dispuesto el nuevo mobiliario litúrgico en sus respectivas capillas, siguiendo una estructura común de cuerpo único con nicho central para la imagen principal, flanqueado por estípites, y ático escalonado presidido por un tablero esculpido o lienzo. La fortuna ha permitido la pervivencia de la mayor parte de estos retablos, no así de su imaginería, lo que permite apreciar el nivel alcanzado por este arte en la comarca durante el segundo tercio del siglo XVIII. Esta intensa actividad contagió a otros templos de la comarca, como en La Peza, cuyo retablo fue dorado y policromado en 1742 por el maestro accitano Juan de Dios Beltrán; o la monumental máquina policromada de la Iglesia de Cogollos de Guadix, en sustitución del primitivo ensamblado en 1606 por Miguel Lozano, dorado y pintado por el florentino Jorge Donato. Coincidente con la introducción de un nuevo criterio estético que afecta, antes que a las estructuras, a su decoración se corresponden los retablos mayores de las iglesias de Albuñán y Beas de Guadix (1778), cuyo ornamento aplanado adoptó un nuevo cromatismo alternando los tonos marfileños de los lisos con el dorado de los relieves.

Por último, otro tipo de estructuras mobiliarias permiten valorar la calidad alcanzada por los obradores barrocos que intervinieron en su ejecución, como puertas, cancelos, cajoneras, armarios, facistoles y cajas de órgano. A pesar del eminente carác-

⁴ SEGADO BRAVO, P., «El escultor-retablista Antonio Caro el Viejo (muerto en 1678)», *Imafronte*, 2 (1986), pp. 83-100.

ter funcional de los primeros, su diseño suele ajustarse al programa ornamental del ámbito que los acoge, incorporando los elementos formales del código estilístico imperante. Entre las muestras de carpintería litúrgica de mayor interés por su diseño y calidad que se han conservado, deben destacarse el conjunto de cajoneras, armarios, puertas y cancelos de la Catedral de Guadix, realizados a lo largo del siglo XVIII por los carpinteros Salvador, Manuel de Francisco y José Guerrero. Igualmente excepcional es el armario, tallado en madera de nogal en 1763, y destinado junto con su compañero destruido, a contener el fabuloso lote de plata enviado desde América al Convento de la Merced de Baza por dos hermanos de la Orden. Por su parte, las cajas de órgano constituyeron, igualmente, un importante elemento que prestigiaba hacia el exterior la calidad sonora del instrumento. Consta la ejecución por parte de Francisco Martínez Rosales, natural de Huércal Overa, de los órganos del convento de Santo Domingo de Guadix, de las parroquiales de Dólar y Orce (1769) –luego sustituido por el construido por José Ortiz Fuertes–, del Monasterio de San Jerónimo (1774) de Baza, y de la Iglesia de Galera (1779). Por su parte, el valenciano Matías Salanova realizó el órgano de la colegiata de Huéscar (1774), el único que ha llegado hasta nuestros días. La Catedral de Guadix contó con dos órganos, uno realizado en 1640 por Baltasar de Olivares y otro, con una aparatosa caja dorada, construido por Salvador Pavón Valdés en 1768, además de un precioso clavicordio del afamado artífice sevillano Francisco Pérez Mirabal.

Las artes plásticas en la diócesis de Guadix desempeñaron un papel menor y subsidiario respecto de la retabística, de ahí la reducida nómina de artistas establecidos permanentemente en el territorio durante los siglos XVII y XVIII. Tradicionalmente los pintores habían asumido tareas de dorado y estofado de los retablos, por lo que a menudo aparecieron vinculados a los talleres de tallistas y ensambladores. La modestia de las fábricas parroquiales y la falta de recursos del cabildo catedralicio determinaron una escasa demanda pictórica, excepción hecha de los nuevos retablos seiscentistas. Ello justifica la presencia de pintores foráneos, granadinos o jiennenses, como es el caso de Jusepe del Olmo y Juan Antonio de Aguilar –catedral y Convento de San Francisco de Guadix, e iglesias de Esfiliana y Alamedilla–, Sebastián de Torres y Diego de la Torre –parroquial de Zújar– o Juan Rodríguez de la Fuente –Iglesia de San Miguel de Guadix–. La extraordinaria difusión alcanzada por importantes devociones, como el culto a la Inmaculada Concepción, determinó el desarrollo de una abundante iconografía. Considérese que, de los siete conventos establecidos en Guadix, cuatro pertenecían a la

Orden franciscana; y tanto los jesuitas como los dos cabildos habían hecho voto solemne de su defensa. Por tanto, no sorprende la proliferación de imágenes dedicadas al sagrado dogma, pudiendo destacar las esculturas de bulto de *Nuestra Señora de la Cabeza* de la parroquial de Castril o la *Inmaculada Concepción* del Convento franciscano de la Puebla de Don Fadrique, ambas próximas al estilo de Alonso de Mena. Al pleno Barroco pertenecen las imágenes concepcionistas realizadas por José de Mora y Torcuato Ruiz del Peral para los franciscanos observantes de Guadix, así como las conservadas en el accitano Convento de Santiago. Entre las representaciones pictóricas de mayor calidad, merece reseñarse la *Inmaculada Concepción* de la Catedral de Guadix, que incluye un presumible retrato orante del obispo fray Juan de Araoz, destacado inmaculista. También en la capital diocesana, destacan la imagen pintada por el granadino Ambrosio Martínez Bustos –de hacia 1662-1672– para el Convento de la Concepción, la elaborada composición de José Risueño del museo catedralicio, el espléndido cuadro de Antonio Palomino de la parroquial de San Miguel y el concebido en 1731 por Gabriel Jiménez de la sacristía de la catedral. También el cabildo colegial de Baza, a instancias de su doctoral Alonso de Yegros, quiso hacer proclamación pública de su devoción inmaculista, encomendando al pintor bastetano Baltasar Antonio una elaborada composición alegórica sobre el Árbol de Jesé, grabada en 1618 por Francisco Heylan y enviada a Pedro de Castro, arzobispo de Sevilla.

Futuros estudios sobre el patrocinio artístico en la zona permitirán, sin duda, reconstruir el carácter y exacto valor de su patrimonio, aún a pesar de la pérdida de piezas tan significativas como la espléndida *Virgen con el Niño*, de fray Juan Sánchez Cotán, que lucía en la sacristía de la Iglesia de Santiago de Guadix; o la *Coronación de San José*, de Pedro Atanasio Bonanegra que presidió el retablo mayor del accitano Convento de San José. También la antigua parroquial de San Miguel poseía un gran lienzo del seguidor de Cano que representaba la *Sagrada Familia*. No obstante, entre las pinturas de mérito conservadas procedentes de diferentes donaciones de canónigos y prelados, y vinculadas al patrimonio catedralicio, pueden destacarse la *Aparición del Niño a San Antonio de Padua*, próxima a la composición original de José de Ribera; *Salomón y la Reina de Saba*, de inspiración flamenca; y la *Liberación de San Pedro*, obra de Ambrosio de Valois, pintor madrileño activo en Jaén. En efecto, cierto auge económico y el impulso de algunas devociones por parte de las Órdenes religiosas, dio lugar desde finales del siglo XVII al encargo de imágenes con que adornar los renovados altares y capillas. La fama del bastetano José de Mora en los mecanismos expresi-



José de Mora. *Dolorosa*. Iglesia de Nuestra Señora de la Quinta Angustia, Puebla de Don Fadrique.

vos de la sublimación sobrepasó los límites de su taller granadino, recibiendo abundantes encargos desde Guadix y Baza. Con motivo de la canonización de San Francisco de Borja, los jesuitas granadinos encargaron a Mora la hechura de una efigie del santo, bajo cuyo influjo, el Colegio de San Torcuato de Guadix encargó otra para su iglesia. Debió coincidir con la realización de un *San Pedro Papa* (1672), encargo de la Hermandad de Sacerdotes radicada en el mismo templo. Al tránsito con el nuevo siglo pertenecían las tallas de *San Pedro de Alcántara*, *San Pascual Bailón* y *San Antonio de Padua*, que ocuparon los retablos colaterales de la iglesia accitana de San José. La influencia de la *Soledad* (1671) realizada para la Congregación de San Felipe Neri de Granada, llevó a la comunidad instalada en Baza a encargarle en 1702 la imagen de vestir de *Nuestra Señora de los Dolores* destinada a presidir el camarín de su templo. Siguiendo estas expresiones de dolor silencioso, tan característico del Barroco andaluz, se conserva un busto de la *Dolorosa* en la parroquial de la Puebla de Don Fadrique.

La pervivencia de la imaginería barroca granadina halló en la personalidad de Torcuato Ruiz del Peral su máxima expresión en el segundo tercio del siglo XVIII. Nacido en la localidad de Esfiliana, próxima a Guadix, debió formarse en el taller granadino de Diego de Mora hasta la muerte de éste en 1729, lo que explica su vinculación a la tradición escultórica local, a través de Alonso Cano y José de Mora, junto a una notable preocupación por el gesto. La circunstancia de ser el artista de mayor talento de este momento le llevó a participar en algunos proyectos decorativos, como en la iglesia mayor accitana, para la que realizó gran cantidad de imágenes, buena parte de ellas desa-

parecidas durante la Guerra Civil. Además de las iniciales piezas marmóreas para los púlpitos (1737), e imágenes de devoción para los nuevos altares y capilla mayor –*Santa Teresa* (1738), *Nuestra Señora de los Dolores* (1739), *Sagrada Familia* (1748), *Santo Tomás de Villanueva* (1748), *San Andrés* (1750) y ángeles lampadarios– ejecutó un extenso programa figurativo en madera de ciprés para la sillería coral, al que estuvo dedicado durante tres décadas, y en el que también participaron otros escultores como Antonio Valeriano Moyano, Cecilio Trujillo, Felipe González y Juan José Salazar. Al amparo de la fábrica catedralicia, desarrolló también trabajos para los establecimientos eclesiásticos y hermandades diocesanas. El conjunto más amplio debió ejecutarlo en la década de 1740 para el Convento accitano de San Francisco, incluyendo una serie de imágenes de santos franciscanos de los que se han conservado los correspondientes a *San Buenaventura*, *San Antonio de Padua*, *San Francisco Solano* y *Santa Rosa de Viterbo*, así como una *Dolorosa*, bajo la advocación de la *Virgen de la Humildad*. El Convento de Santiago conserva al menos un *Niño Jesús de Pasión* y otra talla de la *Dolorosa*, habiéndose perdido la imagen titular de la hermandad de Nuestra Señora de Consolación, realizada en 1750 a instancias de José Ruiz del Peral, hermano del imaginero y cofrade mayor de la misma. Por estos años debió realizar, igualmente, una pieza fundamental para la religiosidad accitana como fue el grupo de *Nuestra Señora de las Angustias*, encargo del Convento de San José, con la cual se activó su culto hasta imponerse sobre la tradicional devoción local a la Virgen del Rosario. Desde la ciudad de Baza, varios particulares poseyeron obras de Ruiz el Peral, que a mediados de la centuria donaron a la Colegiata, colocándose



Francisco Cervantes (atrib.). *Cruz de altar.* Iglesia de Santa María, Orce.

sobre repisas en los pilares de la nave central. Así, una imagen de *San Jerónimo* propiedad del chantre Jerónimo Rosillo, la de *San Francisco Javier* por el tesorero Francisco Javier Parreño, y las de *San Francisco de Asís* y *San Antonio de Padua*, por Feliciano de Alcaraz.

La decadencia de los talleres granadinos a la muerte de Ruiz del Peral y la eficacia expresiva de los modelos elaborados por el taller de Francisco Salzillo, favorecieron la introducción en el Altiplano de abundantes obras realizadas por el prolífico obrador murciano. La desaparición de la mayor parte de estas obras durante la Guerra Civil ha impedido una clarificación de su autoría que, tradicionalmente, y a falta de noticias documentales, se han venido asignando de manera indiscriminada al propio Salzillo. Tal es el caso de la imagen de *Nuestra Señora del Socorro*, en la antigua Colegiata de Baza, de la *Dolorosa* de la Iglesia de Santa María la Mayor de Huéscar, o del *Nazareno* –conocido popularmente como «El Llaverio»– del Convento de Santiago en Guadix. Mayor precisión ofrece la presencia en estas comarcas de piezas realizadas por Roque López, el aventajado discípulo del maestro murciano, del que se conserva un *San Antonio Abad*, realizado en 1798 para la Iglesia del santo en Almaciles. Entre la fecunda producción del artista, consta la hechura de un *Niño Jesús* (1785) para los dominicos de Baza, así como las figuras de *Santa Catalina de Siena* (1783) y *Nuestra Señora del Carmen* (1799), «de seis palmos y dos de peana y nubes, estofada, con el Niño dando el escapulario»; un *Niño Jesús* (1797) para la parroquial de la Puebla de Don Fadrique y sendas imágenes de *Nuestra Señora de la Soledad*, una realizada en 1786 para la antigua Colegiata de Huéscar, y otra de 1800 para la Iglesia de Cúllar, «de tres palmos, con las manos cruzadas, de vestir».

Al mismo tiempo, el auge de los talleres de cantería cordobeses, desde fines del siglo XVII, extendió el empleo de mármoles con embutidos e imágenes de bulto en el mobiliario litúrgico granadino, recurriéndose en el caso de la capital accitana a las canteras de Diezma y Macael, principalmente. La presencia de Francisco Hurtado Izquierdo en Guadix para avalar lo realizado por Vicente Acero pudo determinar la llegada del tallista Francisco Moreno, con quien se introduce la técnica de la escultura en piedra en la diócesis. Su probable formación como cantero avalaría el que aspirase a ocupar el puesto de aparejador de la fábrica tras la marcha de Cayón a Cádiz. La rivalidad con Francisco Albano dio lugar a que el cabildo le asignara exclusivamente a obras de talla, realizando la imagen de *Santiago* (1736) para la portada lateral del templo, y los púlpitos (1735-1738) con figuración de Ruiz del Peral. Considerando su dominio de la incrustación pétreo, cabe atribuirle la realización del frontal para el altar mayor del Convento de la Concepción. Un diseño más tardío y depurado ofrece el púlpito de la antigua colegial de Baza, realizado en 1766 por Eusebio Valdés, responsable de la renovación mobiliaria que se acomete en los templos del Reino de Granada por parte de la

Cámara de Castilla, bajo el impulso del nuevo clasicismo académico. Como avance de la progresiva, pero inexorable decadencia de las formas barrocas, en su asimilación normativa, cabe destacar la figura del presbítero Antonio Valeriano Moyano, integrante del obrador escultórico del Palacio Real de Madrid y teniente director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quien durante su período como prebendado de la iglesia mayor de Guadix realizó el medallón de la *Encarnación* (1763-1765) para la portada principal.

Respecto a las artes suntuarias, los valores materiales inherentes a las obras de orfebrería y la fragilidad de los textiles han determinado que su transmisión histórica haya sido parcial y fragmentaria, compartiendo con el resto de actividades artísticas un hegemónico carácter sacro. Apenas se han transmitido piezas de platería civil, no obstante contando con dos ejemplos de la máxima significación por su simbolismo cívico, tales como las mazas de los Ayuntamientos de Huéscar y Baza. Las primeras, realizadas en 1640 a instancias de Francisco de Vitoria y Salazar, presentan un sencillo diseño con dos medallones burilados con la imagen de las santas Alodía y Nunilón y el escudo señorial de la Casa de Alba. Las mazas ceremoniales de Baza fueron realizadas por Crisanto Romero y donadas a la ciudad por su alcalde mayor Antonio José Montalvo, aunque pudieron ser recompuestas con posterioridad en Granada por el maestro Castro y contrastadas por Juan José de Campos. Por su parte, la funcionalidad ritual continuada y su vigilante custodia ha motivado que sea a través del conjunto de vasos sagrados como únicamente pueda rastrearse el proceso de una actividad que, sin llegar a los niveles de esplendor alcanzados durante el Quinientos, gozó de una segunda época dorada en los siglos subsiguientes. La dependencia de los obradores foráneos fue casi absoluta durante toda la Edad Moderna, tanto para nuevas piezas como para aderezos, gozando de la munificencia de señores y prelados. Durante el siglo XVII, y motivada por el desgaste en el uso cotidiano y la necesidad de dotar de mayor esplendor al culto, se produjo una generalizada renovación de los ajuares, si bien habitualmente mediante la fundición de viejas piezas. El culto a las reliquias que, tras las disposiciones conciliares, había favorecido el aprecio por su posesión, halló plena expresión artística en la hechura de relicarios en materiales preciosos, siendo el más destacado el brazo-relicario de San Torcuato y el Lignum Crucis de la Iglesia de Santa María de Huéscar. Destacable en este momento son los encargos realizados al platero granadino Diego Cervantes Pacheco de seis candeleros para la catedral accitana, atribuyéndose a su hermano Francisco la



Estandarte de la Hermandad de San Torcuato. Catedral. Guadix.

Cruz de altar de Orce y la custodia de la Octava del Corpus de Guadix. La memoria de la riqueza atesorada por los templos diocesanos queda expresada en algunas piezas desaparecidas de gran interés histórico, así las dos grandes arañas de cristal y joyas de coral ofrecidas por los Marqueses de los

Vélez a Nuestra Señora de la Piedad, en Baza; o la lámpara de plata de siete brazos donada por Mariana de Austria en 1673, consecuencia del voto realizado a la Virgen durante la enfermedad de su hijo, el futuro Carlos II.

En proporción son más abundantes las piezas de platería realizadas en el siglo XVIII, dado el aumento de una demanda vinculada a la recuperación económica de la Iglesia diocesana y la inversión en productos suntuarios. En este sentido, excepcionales fueron las aportaciones realizadas por el obispo fray Bernardo de Lorca –especialmente cálices limosneros– que entregó a las iglesias de Orce, Cúllar, Guadix y Baza. En esta ciudad destacó la protección del abad Felipe Acuenza, quien donó a la Colegiata la puerta del Sagrario, un copón sobredorado, un portaviáticos, una arqueta, un palio y una exuberante custodia guarnecida de esmeraldas y diamantes. A pesar de esta favorable situación, no cambió la actividad tradicional de los obradores locales, reducida a labores de limpieza y aderezo, o a intervenciones menores. Concretamente, a finales de 1709 aparece la primera referencia a encargos realizados a Alonso Pérez Collado, «platero de Guadix», cuya actividad se mantiene hasta 1768. Su habilidad no debía ser considerable, puesto que los trabajos de cierta envergadura seguían encargándose fuera del territorio diocesano, así al platero salmantino Manuel García Crespo, al madrileño Juan José de Fuentes, o a los granadinos Juan de Aguilar y Diego García Cano. Ante esta situación, el exíguo número de plateros establecidos de forma permanente nunca pasó de tres, como atestigua el Catastro de Ensenada (1752): García Collado en Guadix; Francisco y Juan Antonio Villarroel, Carlos Argente del Castillo y Juan Luis Sánchez de las Navas, en Baza; y Pedro Burruezo en Huéscar. En ningún momento llegó a establecerse fiel contraste, y el marcaje de localidad pareció limitado a Baza, cuando en 1784 el platero Felipe Argente del Castillo asumiera la veeduría de platería, autorizándosele a utilizar las armas de la ciudad. Además, durante la segunda mitad de la centuria, se incrementó la adquisición de piezas de platerías procedentes de los apreciados talleres cordobeses, a través de los maestros feriantes que recorrían todo el país ofreciendo sus trabajos. Entre la abundancia de vasos conservados, merece destacarse la calidad de los realizados por Damián de Castro –cruz de altar (1758) de la parroquial de Orce, bernegal de Santa María de Huéscar–, Bernabé García Aguilar –candelabros de Huéscar–, Antonio de Santa Cruz Zaldúa –aguamanil (1772) y cáliz (1773) del Convento de Santiago de Guadix, custodia (1777) de la Iglesia mayor de Baza, cáliz (1781) de Huéscar– o Antonio Ruiz León –portaviáticos (1784) del museo catedralicio de

Guadix, crismeras (1787) de Orce–. Las formas de adquisición eran variables, pero la donación era el procedimiento de incremento patrimonial más frecuente. Así, el conjunto de vinajeras de la parroquial de Orce, cinceladas por José de Góngora en 1769, es el único de los cinco donados en 1776 por Jerónimo Rosillo Perea, prior de la Colegiata de Baza. El lote había sido realizado por plateros cordobeses a instancias del oricense Damián Espinosa de los Monteros, doctoral de la Catedral de Córdoba. En menor medida se documenta la presencia de piezas procedentes de talleres ultramarinos, destacando la espléndida custodia mexicana de 1738 conservada en la iglesia mayor de Baza. Especialmente notable fue el envío al Convento de la Merced de un fabuloso tesoro compuesto por varias coronas de oro con topacios, esmeraldas y diamantes, una custodia de oro igualmente guarnecida de piedras preciosas, además de perlas, cálices, candelabros, etc., a instancias del bastetano fray Andrés Sánchez de las Navas, obispo de Nicaragua y Guatemala. Aún, en 1763, el citado establecimiento recibía sendos conjuntos de alhajas, desde México y Guatemala, enviados por fray José López Falcón y fray Ramón de la Peña.

Importante fue en el Reino de Granada la producción de tejidos y ornamentos donde se contaba con una próspera tradición en la producción sedera. Las vestiduras litúrgicas ofrecen una notable variedad de tejidos –terciopelos, damascos, brocados, rasos, tafetanes y tisúes–; mientras que los bordados presentan diversas variedades de hilos, metálicos –oro fino, oro entrefino y plata– o de seda. Durante el siglo XVII fue frecuente encargar a los maestros bordadores granadinos cenefas de capas o casullas en lugar de ornamentos completos, por lo que la aplicación bordada se centró sólo en estas bandas y no en el cuerpo. Los motivos decorativos mantuvieron la alternancia de la imaginería con los bordados «al romano», y en comparación con el siglo precedente se redujo la producción de nuevas labores, aderezándose las existentes, correspondiendo a este momento el terno negro y el terno morado de la parroquial de Orce. A partir del siglo XVIII fue frecuente la aplicación de pedrería, perlas y lentejuelas, aportando brillantez y colorido a las prendas, lo que unido al aumento de la superficie bordada, hizo desaparecer el fondo casi por completo. La imaginería, que había declinado a lo largo de la centuria anterior, quedó sustituida por elementos vegetales de grandes flores y hojas carnosas. En líneas generales, se asistía a una paulatina decadencia del arte del bordado, de tal manera que para piezas de cierta envergadura se acudió a talleres foráneos, especialmente toledanos, tal es el caso de los ternos de tisú de plata de la parroquial de Orce y de las antiguas colegiatas de Baza y Huéscar, salidas del obrador

de Miguel Molero. Procedentes de Toledo son también los ternos blancos donados por los obispos fray Bernardo de Lorca y fray Melchor Magí a la Catedral de Guadix.

La fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752) y la Real Cédula de Carlos III (1773), por la que quedó impuesto el control institucional sobre las nuevas obras eclesiásticas, favoreció la introducción de nuevas prácticas organizativas y un generalizado patrón clasicista de aplicación universal. La creación en 1784 de las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País de Guadix y Baza se hallaba destinada «al fomento de la Agricultura, Industria, Artes y Oficios», debiendo contribuir a racionalizar el panorama artístico local a través de una enseñanza académica que sustituyera las tradicionales enseñanzas gremiales. La confrontación resultante entre las tradiciones productivas del Barroco y el diseño académico quedó solventada por la resolución del obispo fray Bernardo de Lorca, contundente en su postura de desterrar los excesos que contra el decoro y serio ornato se habían cometido en las décadas precedentes. De este modo, para el diseño del mobiliario litúrgico de la iglesia del Sagrario de Guadix se acudió al arquitecto Domingo Lois, tracista así mismo del tabernáculo neoclásico de la capilla

mayor catedralicia, que substituyó al realizado por Francisco Moreno y Ruiz del Peral en madera tallada. Por su parte, el también académico Jacobo Ferro diseñó el trascoro de mármoles y las torres de las parroquiales de Aldeire, Dólar y La Peza. También en la colegiata de Baza se substituyó «la máquina monstruosa, indecente y ridícula» del tabernáculo por la severa traza de José Ortiz Fuertes, autor igualmente de la sillería coral y del retablo mayor de Orce. La política ilustrada de control sobre las Bellas Artes no podía mantener una situación en la que un maestro tallista, que trabajaba para las iglesias de la Abadía sin someter sus proyectos a la aprobación académica, también se intitulase como arquitecto y construyera edificaciones. He aquí la base de la denuncia formulada contra el artífice valenciano por el Marqués de Diezma ante la Academia de San Fernando, mediante la cual pretendía implantar una Escuela de Aritmética y Geometría que instruyese a los jóvenes alumnos de las comarcas de Guadix y Baza en las precisas reglas de la Arquitectura. Las prácticas artísticas barrocas mal podían convenir el mesurado mensaje de racionalidad que se pretendía imponer, porque como dijera Federico García Lorca, «las creaciones justas de Granada son el camarín y el mirador de bellas y reducidas proporciones; así como el jardín pequeño y la estatua chica».