

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ DOMINGO
ANA MARÍA GÓMEZ ROMÁN
(eds.)

**CIUDAD, IGLESIA
Y PATRIMONIO**

ESTUDIOS DE HISTORIA CULTURAL

Edita

Centro de Estudios «Pedro Suárez»

2023

© JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ DOMINGO
© ANA MARÍA GÓMEZ ROMÁN
© LOS RESPECTIVOS AUTORES
© CENTRO DE ESTUDIOS «PEDRO SUÁREZ»

CIUDAD, IGLESIA Y PATRIMONIO: ESTUDIOS DE HISTORIA CULTURAL

ISBN: 978-84-127517-0-3

Depósito Legal: GR 1178-2023

Edita: CENTRO DE ESTUDIOS «PEDRO SUÁREZ»

Diseño y Maquetación: XIMENA P. HIDALGO VÁSQUEZ

Traducciones al inglés: EDWARD COOPER

Diseño de cubierta: MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MATEOS

Imagen de cubierta: DISEÑO DE LA PLAZA BIBARRAMBLA DE GRANADA Y SU
ADORNO EN LA FUNCIÓN DE LA PROCLAMACIÓN DE CARLOS III (1760).

Imprime: IMPRENTA COMERCIAL (MOTRIL)

Cada capítulo de este libro ha sido evaluado por revisores externos.

Impreso en España

Printed in Spain

ÍNDICE

- 5 | PRESENTACIÓN
- 11 | LA CRUZ Y LA ESPADA. FUENTES DOCUMENTALES
EN EL ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS
SOBRE LA CRISTIANIZACIÓN DE GRANADA
Francisco Javier Crespo Muñoz
- 37 | LA CRISTIANIZACIÓN DE BAZA: EL URBANISMO
DESDE LA BAZA NAZARÍ A LA CIUDAD DEL
SIGLO XVI
Francisco Tristán García
- 77 | LA EVANGELIZACIÓN DE BAZA TRAS SU INCORPORACIÓN
A LA CORONA DE CASTILLA POR LOS
REYES CATÓLICOS
Juan Antonio Díaz Sánchez
Lucía Ruiz Gómez
- 117 | LAS CAPILLAS DE LOS ABADES FRANCISCO DE
QUINTANA Y ÁLVARO DE LA TORRE EN LA
IGLESIA COLEGIAL DE SANTA MARÍA DE LA
ENCARNACIÓN DE BAZA
Juan Manuel Segura Ferrer
César Valero Segura

- 167 | ESPACIOS URBANOS, RELIGIOSOS Y DEVOCIONALES
EN GUADIX A TRAVÉS DE UNA PERSPECTIVA
DE GÉNERO
Ana María Gómez Román
- 227 | GUADIX EN FIESTA: RITOS DE CELEBRACIÓN Y
DIMENSIÓN URBANA EN LOS SIGLOS DEL
BARROCO
José Manuel Rodríguez Domingo
- 299 | RITUAL Y CONMEMORACIÓN. LOS RETABLOS-
CAMARINES DE LA GRANADA DEL SIGLO XVIII
Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz
- 337 | LA «SAPIENTAPOLIS URBANITAS». EN TORNO A
LA CIUDAD ESTUDIANTIL EN LA ESPAÑA
MODERNA: UN EJEMPLO ANDALUZ, OSUNA
Rafael Asencio González
- 367 | CALLES LIMPIAS Y SEGURAS: EL REAL HOSPICIO
DE GRANADA Y EL RECOGIMIENTO DE LOS
POBRES (1753)
M.^a del Prado de la Fuente Galán
- 395 | ICONOCLASTIA MARXISTA DURANTE LA GUERRA
CIVIL. DIÓCESIS DE GUADIX Y VICARÍA
PRIMADA DE HUÉSCAR
Santiago Pérez López
- 471 | PATRIMONIO RELIGIOSO DE INTERÉS CULTURAL:
CONSTRUCCIÓN DE NUEVAS IDENTIDADES
EN LA ERA POSCONCILIAR
David García Trigueros

RITUAL Y CONMEMORACIÓN. LOS RETABLOS-CAMARINES DE LA GRANADA DEL SIGLO XVIII

RITUAL AND COMMEMORATION. THE REREDOS-ORATORIES OF 18th CENTURY GRANADA

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz

UNIVERSIDAD DE GRANADA

RESUMEN

Un siglo de recuperación global en el ámbito de la Monarquía Hispánica, el XVIII, hace posible la continuación y la renovación de los grandes programas conmemorativos del Barroco, iniciados en el siglo XVII. En el caso de la ciudad de Granada se materializan en tres grandes conjuntos: los retablos camarines de la Virgen de las Angustias y del Rosario y el templo de San Juan de Dios. Focalizamos nuestra atención en el elemento común de los tres, el binomio camarín-retablo y las sugerencias desde el punto de vista simbólico e ideológico que aportan al proyecto cultural del Barroco católico.

PALABRAS CLAVE

Arte barroco | Retablo | Camarín | Virgen del Rosario | Virgen de las Angustias | San Juan de Dios

SUMMARY

The 18th century's world-wide recovery under the aegis of the Spanish monarchy facilitated the continuation and renewal of the great commemorative programmes of the baroque, initiated in the previous 100 years. In Granada three great ensembles were created: the reredos oratories of Our Lady of Anguish and of the Rosario and the church of St. John of God. The focus will be on what they have in common, the reredos-oratory hybrid and the inferences for the symbolic and ideological projection of the cultural message of the Catholic baroque.

KEYWORDS

Baroque art | Reredos | Oratory | Virgin of the Rosario | Virgin of the Anguish | St. John of God

Sin duda el tránsito al siglo XVIII y el proceso de cambio en lo político, en lo económico y en lo social que ello determinó en la Monarquía Hispánica inauguró una nueva etapa en la cultura, en la religiosidad y en la promoción de obras de arte, que hermana ambos aspectos. Como siglo de recuperación también en la ciudad de Granada, el siglo XVIII supuso una reactivación de programas patrimoniales de mayor calado que los generalmente desarrollados en la centuria anterior. Recién iniciado el Setecientos, se produce la conclusión de la fábrica arquitectónica de la catedral lo que liberó medios económicos para su empleo en grandes programas decorativos que terminan de alhajar la sede granadina; los retablos del Triunfo de Santiago y de la Virgen de la Antigua en las dos primeras décadas del Setecientos son buena muestra de ello (López-Guadalupe, 2005; López-Muñoz, 2019a; López-Muñoz, 2019b). Aunque intervenciones puntuales en espacios concretos, en este caso dos capillas catedralicias, se elevan a la categoría de verdaderos programas por la importancia de las obras acometidas y su significación simbólica, que refuerza la lectura ideológica de la sede granadina.

De inmediato se acometen nuevos programas decorativos de gran relevancia como la conclusión del Sancta Sanctorum y sacristía del monasterio de la Cartuja (Díaz, 2019; López-Guadalupe, 2019), el conjunto de la iglesia del Sagrario (Isla, 1977) o el nuevo templo de la Orden hospitalaria de San Juan de Dios (Isla, 1979). A estos se suman conjuntos que operan más limitadamente, pero que renuevan la imagen y significación de edificios ya construidos como los retablos-camarines de la Virgen de las Angustias y de la Virgen del Rosario, o la portada del templo de San Pablo de jesuitas, hoy parroquia de San Justo y San Pastor. En una tabla de cronología comparada (Fig. 1) podemos observar cómo particularmente las décadas de 1730 y 1740 concentran estos esfuerzos en una actividad febril –por momentos competitiva o, al menos, emulativa– que, entre otras consecuencias, mantuvo una sostenida producción artística sobre la base de una infraestructura de talleres cuyo conocimiento en los últimos tiempos se ha ido precisando, con un número de artífices mucho mayor del que hasta hace poco resultaban conocidos. Sobre todo llama la atención que estos talleres formaban conjuntos amplios y perfectamente organizados, a veces incluso nómadas, cuyos integrantes apenas empiezan a ser conocidos ahora (Gómez, 2011: 91).

RITUAL Y CONMEMORACIÓN. LOS RETABLOS-CAMARINES...

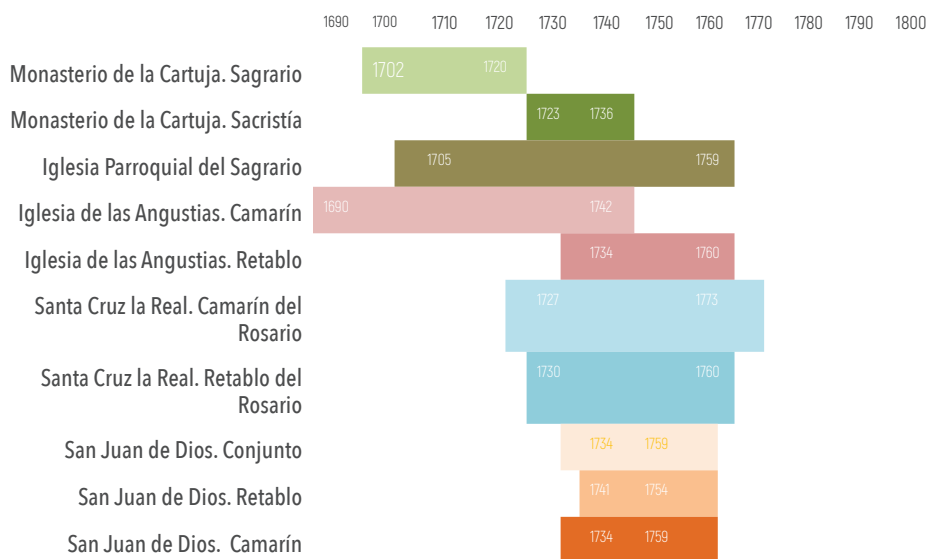


Fig. 1. Tabla cronológica de los principales programas decorativos de la Granada del siglo XVIII. Fuente: elaboración propia.

En el breve elenco reseñado encontramos distintas casuísticas, desde conjuntos completos *ex novo* como los templos del Sagrario y San Juan de Dios, hasta complementos decorativos que renuevan visual y ritualmente el interior de algunos templos capitales de la ciudad, como es el caso de los camarines del Rosario y las Angustias y los espacios de sagrario y sacristía del monasterio de la Cartuja, o su proyección exterior como en la portada del templo jesuítico de San Pablo.

De entre estas iniciativas me parece que resultan más singulares, por novedosas en el ámbito granadino y por su relevancia en el global del contexto hispánico, los binomios de retablo y camarín que se construyen en tres templos granadinos: la parroquia de la Virgen de las Angustias, el templo de los dominicos de Santa Cruz la Real y el nuevo templo-madre de la Orden hospitalaria de San Juan de Dios. En un determinado periodo se solapan las obras de los tres conjuntos, si bien las dos primeras –sobre todo la de las Angustias– resultan más discontinuas, mientras que la de los hospitalarios se inserta en un conjunto cultural de enorme envergadura y que recibió un fortísi-

mo apoyo institucional por parte de su Orden, lo que a la postre dotó de cierta celeridad a las obras. Relevancia y novedad determinan que concentremos nuestro análisis en esos tres ejemplos.

1 | EL CAMARÍN: CONCEPTO Y DESARROLLO

Conviene puntualizar previamente algunos aspectos referidos a estos binomios, esencialmente en lo que atañe a la aparición de los camarines, desarrollos de capillas devocionales que adquieren nuevos matices. El incremento del culto a las imágenes, reforzado por Trento, encuentra un cauce de expresión singular en el Barroco tardío a través de los camarines, normalmente asociados a imágenes de antiquísima veneración y milagrosa aparición, lo que no siempre se cumple en los ejemplos granadinos estudiados. Por esta razón, Rodríguez Gutiérrez de Ceballos sugiere la evocación de una cueva sagrada, el espacio muchas veces subterráneo donde se producen las milagrosas apariciones, en ese hueco visible a través del retablo, como horadado en él, que es el camarín (Rodríguez, 2021: 207). Pero el aspecto fundamental es que “desde el camarín la figura de la Virgen domina el exterior del santuario o iglesia” (Kubler, 1985: 136-140). Por tanto, dos aspectos relevantes inciden en el concepto, ambos alusivos a la idea de majestad: la riqueza cuasi palaciega del camarín y su dominancia visual, reforzando el argumento de majestad y autoridad que su contemplación sugiere al espectador. De hecho, el camarín se convierte en un espacio intermedio, entre tierra y cielo, conceptuado como palacio celestial, visible a través del gran ventanal del retablo, al que permanece indisolublemente asociado, pero no accesible, lo que genera una distancia no sólo física sino también psicológica con el espectador. Estos aspectos se ven reforzados con otros resortes escenográficos, fundamentalmente lumínicos; lo sobrenatural sugerido a través de la luz, bien en el contraluz del transparente, bien utilizando un foco lumínico cuya fuente se oculta al espectador, se inserta plenamente en estos recursos barrocos (Rodríguez, 1995; Camacho, 1991).

Christian propone como modelo de santuario mariano el de Guadalupe por la pretendida antigüedad de esta imagen mariana, tenida por obra de san Lucas y enviada por el papa Gregorio IV a san Leandro de Sevilla que, preservada de la invasión musulmana

fue hallada por un vaquero hacia 1340; y su proyección americana (Christian, 1990: 125-128). El retablo de principios del siglo XVII de Francisco de Mora, con un pequeño nicho a modo de camarín, fue enriquecido a partir de 1696 con la construcción de un camarín-torre (García & Tejada, 1996) con una sala triconque de abigarrada decoración de yeserías en las cubiertas y pinturas de la vida de la Virgen, de Luca Giordano en los paramentos murarios. La imagen sedente, sobre una peana giratoria, podía mostrarse a través del retablo o girarse hacia el interior del camarín, lo que refuerza la función del camarín como sede.

Sin embargo, el modelo se adelantaba en el tiempo a la primera mitad del siglo XVII. Probablemente el desaparecido retablo y camarín de la Virgen de Atocha date del segundo tercio del siglo con intervención de un discípulo de Cano, Sebastián de Herrera Barnuevo (Gómez, 2020), de iluminación cenital y decoración al parecer de espejos y relicarios en pequeñas hornacinas. Los camarines de imágenes de legendaria aparición parecen ser los más tempranos y marcan pautas que recogen las realizaciones más tardías del XVIII que estudiamos aquí. El de la Fuencisla (Segovia) recibe igualmente luz cenital, cuya fuente permanece oculta a la percepción del espectador desde la nave y puede girarse hacia el interior. Algo parecido sucedería con la Virgen del Sagrario de Toledo en su catedral.

Esas experiencias, fundamentalmente las que provinieran de la Corte (Atocha), debieron de inspirar los esfuerzos decorativos que se realizan en la Granada del siglo XVIII, que arrancan en fecha temprana con la fábrica arquitectónica del espacio del camarín de las Angustias a partir de 1690, aunque su decoración se demorará aún un tiempo. Los tres ejemplos estudiados parecen ubicarse en otros tantos polos devocionales estratégicos en cuanto a distribución urbana (Fig. 2): dos –Angustias y San Juan de Dios– se encontraban en zonas de franca expansión poblacional durante el siglo XVII, como eran el llamado barrio de los frailes en el caso del primero, nombrado así por ocupar las huertas del convento dominico de Santa Cruz la Real, y el barrio de la Duquesa en el caso del segundo; mientras, en cercanía al primero de los citados, el del Rosario era acogido en el citado convento en el corazón del Realejo, barrio pionero en la renovación urbana de la ciudad tras la conquista castellana en 1492.



Fig. 2. Ubicación de los principales polos devocionales de la Granada del siglo XVIII sobre el Plano Topográfico de Francisco Dalmau (1796).
Fuente: Archivo Histórico Municipal de Granada.

Llaman la atención las sinergias, pero también diferencias de intereses entre los tres conjuntos: dos de ellos corresponden al perfil prototípico de camarín con destino a una imagen de veneración, devociones en clara pujanza durante los siglos XVII y XVIII que desembocan en sendos procesos de esfuerzo decorativo a la par que conmemorativo en la construcción de un retablo y camarín. El caso de San Juan de Dios, sin embargo, tiene como motivación la dignificación de la casa matriz de la orden hospitalaria y, en especial, la presentación de las reliquias del fundador, asunto sobre el que las actas de capítulo de la orden reflejan amargas quejas por su indecorosa conservación. En el fondo los tres conjuntos comparten un interés por la dignificación institucional, de sus hermandades y de su orden, dos como camarines devocionales y el tercero como camarín-relicario.

Y en los tres casos, como ahora se verá, confluyen poderosas personalidades individuales, al tiempo que la tensión latente de

conflictos institucionales que en el fondo alientan –a veces también entorpecen– la ejecución de estos proyectos. Nos encontraremos tres personajes capitales en ello: don Juan de Lizana, eclesiástico, para el caso de las Angustias, que acaba enfrentado a la propia hermandad; don Pedro Pascasio de Baños, aristócrata filántropo que compartía su devoción entre la Virgen del Rosario y san Juan de Dios; y, en este último, la arrolladora y dominante personalidad del padre general fray Alonso de Jesús Ortega, que tomó la realización del nuevo conjunto de templo y reforma del hospital como empresa personal y que la elevó a la categoría de cuestión de Estado para su orden.

Los tres en suma representan una intencionada proyección social de corporaciones y devociones, exaltadas a través de estos conjuntos fastuosos de modos barrocos que analizamos separadamente a continuación.

2 | EL RETABLO-CAMARÍN DE LAS ANGUSTIAS

Este conjunto completa y modifica la percepción del nuevo templo construido entre 1663 y 1671, según trazas dadas por Juan de Rueda Alcántara. El ornato del templo revela el pulso que a lo largo del siglo XVIII se establece entre la Real Hermandad, la primitiva asociación devocional que daba culto a la Virgen de las Angustias, y la Esclavitud de Nuestra Señora de las Angustias, otra hermandad en paralelo, nacida en 1614 al amparo de la institución parroquial y patrocinada por los arzobispos de Granada, algunos de los cuales llegaron a desempeñar la presidencia de la corporación en calidad de esclavo menor. De este modo, la pugna entre la Real Hermandad y la parroquia, conflicto institucional en defensa de los privilegios de antigüedad y autoridad, tan característico del Antiguo Régimen, se escenificaba en el poderoso impulso de mecenazgo que orna este templo. En ese proceso el apostolado, los retablos de las capillas laterales y los del crucero y la solería del presbiterio fueron patrocinados por la Esclavitud, mientras que los lienzos de la Pasión colgados en la nave –debidos a Miguel Jerónimo de Cieza y a Ambrosio Martínez de Bustos, entre 1669 y 1671–, el gran retablo mayor del siglo XVIII y su camarín anejo fueron costeados por la Real Hermandad.



Fig. 3. Marcos Fernández de Raya, ¿José de Bada? y Blas Moreno. Retablo mayor (1730?-1760). Granada, basílica de Nuestra Señora de las Angustias. Foto: el autor.

Culminando la tensión procesional de la nave, sobre presbiterio elevado se yergue la colosal máquina barroca de mármoles policromos del retablo mayor (Fig. 3), grandioso marco para la contemplación de la imagen de la Virgen de las Angustias, ubicada en su camarín. El espectador recibe la visión sublimada de la imagen, visible pero aparentemente inaccesible, creando una distancia psicológica que contribuye a otorgarle un aura milagrosa. Anterior al actual existió un primer retablo de madera dorada y columnas salomónicas, realizado por Juan López de Almagro entre 1665 y 1671, trasladado en 1748 a la parroquia de la Encarnación de Santa María, en la Alhambra (Gila, 1996). El actual se inició con una donación de cuatro mil ducados del arzobispo Francisco de Perea y con la intención de la Real Hermandad de lograr algo que “hasta el día de [h]oy no se [h]abra visto en ninguno de los santuarios de estos contornos”, lo que evidencia el propósito emulativo que lo inspira. La obra se desarrollaba en paralelo a la del camarín, la otra cara de la misma moneda, lo que unido a lo costoso del material –mármoles de los Filabres en Almería, y de Luque en Córdoba, principalmente– dilató con frecuentes parones su culminación casi tres décadas (López-Guadalupe & López-Guadalupe, 1996: 155).

Se aprobó la traza presentada por Marcos Fernández de Raya en 1734 y se colocó el primer cuerpo en 1748 para con la visión de la obra inconclusa y la venta del retablo anterior recabar fondos para acelerar su conclusión. Finalmente esta se produjo en 1760 y debió de materializarse el cuerpo alto en madera policromada a imitación de los mármoles del cuerpo principal por resentirse su cimentación y por la imposibilidad de financiar tan oneroso material. Pero no sólo la falta de solvencia económica había retrasado la obra: la injerencia del arzobispo de los Tueros trabando las iniciativas de la hermandad y la acusación del arquitecto José de Bada contra Raya por falsear a su favor el peso de la piedra comprada para la obra y por los defectos en la traza revelan las fuertes tensiones a que estuvo sometida (López-Guadalupe & López-Guadalupe, 1996: 168-169). Probablemente cabe leer aquí la tensión inherente a la rivalidad profesional pero, sobre todo, la tensión institucional ya referida, de la que los arquitectos y demás artífices fueron instrumentos cuando no víctimas, a pesar de que el resultado final fuera esplendoroso.

El retablo se articula en cuatro gigantescos estípites en esviaje que generan un impulso centrípeto hacia el gran arco abocinado a

través del cual se contempla la imagen de la Virgen en su camarín. La complejidad de la obra es fundamentalmente decorativa, a base de microplanos de placas recortadas e incrustaciones policromas que ofrecen un aspecto vibrante de superficies fragmentadas, a lo que se une la compleja y heterodoxa articulación de pilastras y hornacinas. El motivo principal es obviamente la Virgen de las Angustias, acompañada en pares de hornacinas laterales por las Santas Úrsula y Susana, titulares de la primitiva ermita, y por San Nicolás y San Lorenzo, figuras en mármol blanco debidas a Pedro Tomás Valero. En el marco del pulso institucional referido, sobre la clave del arco aparece el escudo de la Real Hermandad –el corazón atravesado de espadas–; y, sobre el ático del retablo, el de la Corona como su protectora, lo que encuentra correspondencia en las tribunas laterales del presbiterio con los retratos del rey Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza. En el ático del retablo la representación de Cristo ofreciendo los méritos de su Pasión a Dios Padre por la redención de la humanidad repetía la misma iconografía que ya poseyera el retablo primitivo y culminaba el ciclo pasionista desarrollado en el templo.

En realidad, la iniciativa de realizar un nuevo retablo fue consecuencia del inicio de las obras del camarín para la imagen. En 1690 se consiguió la cesión del terreno tras la cabecera del templo hasta el mismo paredón del río Darro, donde se levantó la estructura compuesta por el camarín y dos salas laterales, antecamarín a la derecha y poscamarín a la izquierda. Si la obra de albañilería apenas duró un par de años, el proceso de alhajamiento de tan singular espacio se dilató por espacio de casi cincuenta. Esta fase decorativa se inicia en 1703 según trazas de Juan de Mena, definiendo un proyecto con labores de incrustación de mármoles policromos, redefinido con nueva traza del mercedario fray Baltasar de la Pasión en 1712, tras informar sobre las obras el gran arquitecto lucentino Francisco Hurtado Izquierdo. Aunque la bóveda del camarín hubo de ser rehecha tras el incendio de 1916, mantiene la decoración original de sus muros (Fig. 4) con el poderoso atractivo del mármol bruñido y el dorado de relieves y cornisas, sus contrastes cromáticos y su complejidad formal, con pares de columnas salomónicas –cercanas a las del tabernáculo de la Cartuja granadina– en las esquinas y medios estípites adosados. La idea de suntuosidad y magnificencia preside el conjunto y decidió el uso de tan noble pero costoso material. Dos elementos destacan especialmente en él: la peana para elevar la imagen de la Virgen y

adecuarla a su contemplación a través del gran ventanal de jaspes que representa el retablo, trazada por Fernández de Raya en 1734 y labrada por Luis de Arévalo, y el frontal del muro de cierre (Fig. 5), quizás diseño del mismo Raya, realizado en 1737 con preciosistas labores de placas recortadas e incrustaciones en mármol que, como las de la solería del propio camarín, tanto recuerdan el *intarsio* italiano (López-Guadalupe, 2015: 71).



Fig. 4. Interior del camarín de la Virgen de las Angustias.
Foto: Natividad López Molina.

Impulso decisivo en el desarrollo de las obras, culminadas en 1742, representó don Juan de Lizana, comisario de las mismas y que financió en más de la mitad su coste, de lo que fija perpetua memoria su retrato en el acceso del antecamarín derecho. Las obras paralelas de retablo y camarín suponían una carga financiera que requirió de agónicos esfuerzos para allegar fondos como la recogida de limosnas en los barcos que arribaban a Cádiz procedentes de América, donaciones enviadas incluso desde Manila, la realización de corridas de



Fig. 5. Diseño atribuido a Marcos Fernández Raya. Frontal (1737). Granada, basílica de Nuestra Señora de las Angustias (camarín). Foto: el autor.

toros y un importante aluvión de ofrendas particulares. Todo ello se materializó en una especie de palacio celestial, a medio camino entre cielo y tierra, que cobijara la imagen de la Virgen de las Angustias.

Asomada al ventanal del retablo, la Virgen de las Angustias culmina el ciclo iconográfico pasionista que se desarrolla a lo largo de la nave y centra la exposición de los tradicionales Siete Dolores de la Virgen que se representan en el camarín. El antecamarín ofrece los dolores de María anteriores a la Pasión –la profecía de Simeón, la huida a Egipto y el niño Jesús perdido en el templo a la edad de doce años–, frescos todos ellos de José Hidalgo y Juan de Medina, junto a angelillos portadores de atributos de la Pasión en la bóveda. Lo completa el poscamarín con la representación del encuentro en la calle de la Amargura, el Calvario y el entierro de Cristo, siendo la séptima escena la propia imagen de la Virgen de las Angustias. Se añaden la entrañable escena de Cristo despidiéndose de su Madre para ir a padecer, y la transfixión de María, la Virgen sedente traspasada por un espada en su pecho. En la puerta de salida, la repre-

sentación de la deposición del cuerpo de Cristo en el sepulcro y de la resurrección con un ángel señalando el sepulcro vacío, cierran el ciclo.

El conjunto de camarín y retablo viene a ser reflejo de la creciente devoción a la Virgen de las Angustias que acaba consolidándola durante el siglo XVIII como patrona oficiosa de la ciudad. El esfuerzo patrimonial de memoria histórica y corporativa sin duda se vio sustentado en ese auge devocional, pero no menos en la tensión institucional entre hermandad y parroquia –esta como representante de la autoridad diocesana– o entre la Real Hermandad y la Esclavitud, dos corporaciones en torno a la misma devoción pero de intereses contrapuestos.

Queda claro que las obras de retablo y camarín se entrelazan y se retroalimentan: tras la ejecución del primer retablo (1665-1671) surge en no mucho tiempo la necesidad de realizar el camarín –desde 1690 en su fábrica arquitectónica– con la doble funcionalidad de espacio reservado y celestial para la imagen, pero también como bóveda de enterramiento para la hermandad a sus pies, lo que dotaba de un precioso contenido simbólico al camarín, en cierto modo camarín-torre: de la Iglesia purgante a la triunfante en un eje vertical con el que conecta visualmente la Iglesia militante en la posición que ocupa el espectador¹. La construcción del camarín y su posterior alhajamiento “arrastró” en cierto modo a la realización de un nuevo retablo en cuyo proceso de nuevo se revive la tensión institucional, pues la intención de la hermandad era realizarlo en mármoles, en correspondencia con el camarín, pero se inicia el proyecto a partir de la citada donación del arzobispo Perea para realizar un retablo en madera. Aunque pueda parecer increíble prevaleció el criterio de la hermandad y la homogeneidad estética con el camarín, lo que, como contrapartida, perjudicó la celeridad de las obras, mucho más costosas y por ello dilatadas hasta 1760, finalizadas con el segundo cuerpo en madera.

En las reproducciones pictóricas y grabadas de la Virgen de las Angustias (Fig. 6), especialmente abundantes y ajustadas a un modelo estandarizado durante el siglo XVIII, curiosamente se representa

1. Agradezco la sugerencia de esta interpretación al profesor Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz.



Fig. 6. Atribuido a Antonio Puerta. Virgen de las Angustias (ca. 1750).
Almería, convento de las Puras. Foto: el autor.

con mucha frecuencia el camarín –con mayor o menor fidelidad–, pero muy raramente el retablo. Pienso que dos motivos lo justifican: en primer lugar, la imagen estereotipada se liga a un momento más cercano al inicio de esa centuria, en plena efervescencia de la ejecución del camarín, con el objeto de la recolecta de limosnas para su realización, lo que se incentivaba a través de estas imágenes. Pero, en segundo lugar, se privilegia la representación del camarín frente al retablo, que aún distaba mucho de ser concluido, a pesar de ser un binomio indisoluble, debido a que es la “morada” de la imagen sagrada, el entorno natural –por así decir– de su representación, de modo que la figuración del retablo, ventanal a través del cual se accedía a la contemplación de la imagen, pero que obstaculizaba el acceso a ella, vendría a ejercer esa misma función de alejar psicológicamente la imagen de su posible contemplador, lo que no convenía a unas obras pictóricas o grabadas con valor de imágenes vicarias o representaciones fieles, *vera icona*, que en cierto modo compartían las cualidades taumátúrgicas del original y a través de la cual se ganaban indulgencias².

3 | CAMARÍN Y RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO EN SANTA CRUZ LA REAL

Cierto paralelismo con el anterior cabe establecer en este conjunto, no en vano las imágenes de las Vírgenes del Rosario y de las Angustias catalizan la devoción granadina en el siglo XVIII, resultando finalmente copatronas de la ciudad. El propósito de este conjunto se inserta igualmente en un auge creciente de la devoción a la Virgen del Rosario que inició un proceso de singularización en 1628 al adquirir por donación su característico atuendo de plata (Fig. 7). Indiscutiblemente este traje dotaba a la imagen de un aspecto cortesano, en parejo a los retratos de la familia real que se hacían desde fines del Quinientos por Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz o Bartolomé González, lo que pienso que cabe vincularlo a la reciente visita a la ciudad de Granada del rey Felipe IV en 1624 (Sánchez-Montes,

2. Estas representaciones, mayoritariamente pictóricas, constituyen un excelente repertorio a través del cual estudiar la evolución de la imagen de la Virgen. Cfr. López-Guadalupe y López-Guadalupe (2017).



Fig. 7. Anónimo. Virgen del Rosario, ¿primera mitad del siglo XVII? Vestido de plata de 1628. Coronas de 1961. Granada, iglesia de Santo Domingo. Foto: el autor.

2018), que revitalizó la memoria institucional de aquellas fundaciones ligadas a la Monarquía, como lo era el convento de los dominicos granadinos. Pero este atuendo serviría con el tiempo para enfatizar la legendaria presencia de esta imagen en la batalla de Lepanto, tradición muy posterior ya que no se rastrea hasta fines del siglo XVIII pero a la que, sin embargo, convenía bien esta vestimenta, cercana en el tiempo a la famosa batalla. Lo importante es que quedó codificada desde entonces la imagen estereotipada de la Virgen que se desarrolla a través fundamentalmente de la estampa también en el siglo XVIII, en paralelo a la Virgen de las Angustias, lo que facilita la proyección popular de su devoción, que la catapulta desde una capilla secundaria, la segunda en el lado de la Epístola a los pies del templo, hasta el brazo izquierdo del crucero (López-Guadalupe, 2016).

Ello se produce tras dos sucesos milagrosos muy cercanos en el tiempo: uno, en el domingo de Resurrección de 1670 en que “se vio sudar esta Sra corriendo p^r su divino rostro como menudo aljófara y derramar algunas lágrimas por espacio de 32 horas”³, lo que completa el P. Lachica al decir:

“Vistiendo las Camareras a esta Sagrada Imagen para uno de los primeros Domingos del mes, como se acostumbra, vieron llorar a este Simulacro, descendiendo algunas lágrimas hasta el tapete, y quedándose otras en el vestido de la imagen.” (La Chica, 1764: 17. 3)

Y otro en 1679, la aparición de una estrella en la frente de la imagen durante la epidemia de peste que aflige a la ciudad ese tiempo:

“Hallábase este pueblo herido del contagio en 1679, desde los últimos días del mes de Mayo. Acudieron a Dios los Granadinos, suplicándoles a esta Magestad se sirviese de aplacar su ira y conceder la salud a Granada. Hiciéronse públicamente muchas Rogativas, sin distinción de sexos ni de personas. Apenas hubo persona de ambos estados que no dirigiese a Dios sus afligidos ruegos. Esmeráronse las Religiones y Cofradías, en cuyos individuos se vieron asombrosas penitencias. La referida Comunidad [dominica], junta con la dicha V. Archicofradía, clamaron a esta Santa Imagen [del Rosario], y la expusieron en el Altar Mayor en el lado del Evangelio, para que brindados de su más cercana presencia, le hiciesen una pública

3. Según recoge la lápida de ingreso al camarín.

Rogativa, en forma de una muy devota Novena. Comenzóse esta en el día 26 de Junio del mismo año, y luego se vio en medio de la frente, entre las dos cejas de la Santa Imagen, una luz en la misma forma que reverbera una estrella con la variedad de algunos colores, que hacían sus brillos más especiales; pues se observaba que aquella nueva luz mezclaba los colores dorado, plateado y verde, asemejándose a los que muestra en las nubes el Arco Iris. Admiró a todos este prodigio y a su novedad, conmovido el Pueblo, acudieron sus Vecinos a la iglesia de Santo Domingo a ver este Phenómeno tan desusado y extraordinario. Conocióse que aquello fue un pronóstico o señal de salud, que esta Ciudad logró poco después; porque desde aquel tiempo fue logrando la salud el Pueblo Granadino, siendo menos los enfermos y publicándose la salud en 6 de Octubre del mismo año, uno de los días de la Octava del Santísimo Rosario de esta señora.” (La Chica, 1764: 27. 2)

Ambos fueron objeto de sus correspondientes procesos canónicos y declarados como milagrosos. A resultas de ello la devoción a la Virgen del Rosario creció exponencialmente y se buscó una ubicación preeminente en el templo, lo que llevó a involucrarla en un proceso de redefinición de la capilla mayor, de la que las crónicas dominicas acusan la impresión de que no se encontraba terminada. Por una relación de las fiestas con motivo de la beatificación de san Pedro Arbués de 1664, sabemos que el templo “era muy capaz y aunque no tiene fabricada la Capilla mayor, tiene mucha grandeza, así en la perfección de su arquitectura, como en lo bien obrado y executado della” (Martínez de Bustos, 1664).

Si bien las obras no comienzan hasta la década de 1690, al menos desde 1680, en que queda constancia en un cabildo de la archicofradía, se acariciaba el plan de construcción de nueva capilla mayor que comportó la remodelación del crucero donde encontraría definitivo acomodo la venerada imagen. De este modo, su traslado al espacio privilegiado del crucero de la iglesia crea un eje de devociones típicamente dominicas que encuentra en el brazo derecho al padre fundador, santo Domingo, y en el izquierdo a la imagen de la Virgen del Rosario. Y podemos calificarla de necesidad estratégica para aprovechar el enorme tirón devocional que comportaron los recientes hechos milagrosos relacionados con la Virgen del Rosario. Se documentan pagos por estas obras desde 1692 con intervención de Melchor de Aguirre que dejó finalizada la capilla mayor a su muerte en 1697.

Por su parte la hermandad se afanaba, según recoge el cabildo celebrado el 6 de diciembre de 1693, en “que se haga la planta del Retablo para la Capilla donde se a de colocar la ymaxen de nra. S.a del Rosario en este cavdo. y se conzierte y se haga demanda publica por toda la ciudad por los hermanos de dha cofradia [para] sacar ayuda a pagar dho Retablo”⁴. Y en efecto se hizo un primer retablo en correspondencia con el frontero de Santo Domingo que costeaba la orden dominica y a sugestión de ella seguramente. Entre esa fecha y 1697-1698 se labraron y colocaron sendos retablos gemelos en el crucero del templo dominico. Sólo se conserva el del fundador de la orden en el lado derecho ya que el correspondiente a la Virgen del Rosario fue vendido en 1733 al convento de los carmelitas de Alhama (Granada), donde fue destruido en 1936.

En su nueva ubicación la imagen de la Virgen del Rosario compartía espacio con las representaciones orantes de los Reyes Católicos, ubicadas en los machones traseros del crucero (Fig. 8). Sin duda, se pretendía hacer memoria y reivindicación del patrocinio real como fundadores del convento. No debe pasarse por alto el hecho de que se apelara a una de las páginas más brillantes de su historia en un momento de declive de la Monarquía Hispánica y de que en esta disposición la capilla mayor de Santa Cruz la Real se homologaba con la capilla mayor de la Catedral, compartiendo el mismo esquema de los reyes orantes ante el tabernáculo eucarístico. En este cotejo, la Virgen del Rosario vendría a equipararse con la Virgen de la Antigua de la Catedral tanto en su ubicación como en antigüedad y prestigio, por su vínculo con la Monarquía. En resumen, la proyección devocional de la Virgen del Rosario a resultas de los hechos milagrosos acontecidos en la década de 1670 impulsó la redefinición espacial e iconográfica de la capilla mayor y crucero del templo, ahora espacio privilegiado para la conmemoración de la Monarquía y para la veneración de la imagen mariana, lo que llevaría aparejado la construcción del camarín junto a un nuevo retablo.

La construcción del crucero y retablo de fines del siglo XVII debió de contemplar un pequeño camarín que en 1727 se comienza a ampliar con la adquisición de una casa perteneciente al Arte de la Seda y el permiso de la ciudad para sobrevolar sobre la calle la estructura del camarín, dando lugar al actual cobertizo de Santo Domingo. En este

4. Archivo Histórico Nacional, Clero Secular-Regular, Lib. 3639, s.f.



Fig. 8. Anónimo. Estatuas orantes de los Reyes Católicos (entre 1680 y 1690).
Granada, iglesia de Santo Domingo. Foto: el autor.

proceso a caballo entre dos centurias, sugiere con acierto Encarnación Isla que la sucesión Melchor de Aguirre, Francisco Rodríguez Navajas, José de Bada, a falta de otra confirmación documental, es la hipótesis más probable en la dirección de estas obras (Isla, 1990). En cabildo de la archicofradía de 1744 don Pedro Pascasio exponía la incomodidad que presentaba la naciente estructura, inacabada, del camarín por su falta de holgura y cómo urgía la conclusión del mismo, para lo cual se adquirió otra porción de casa, del mismo gremio, que amplió lateralmente el antecamarín derecho. Por tanto, dos adquisiciones de terreno, una hacia el fondo, otra lateral, hicieron posible el desarrollo espacial de este conjunto, la última de ellas igualando en tamaño un antecamarín con otro. Al tiempo desahogaba la circulación espacial al hacer factible el acceso al camarín desde el mismo templo a través de la puerta del antecamarín derecho que comunica mediante una escalera con la capilla inmediata, anulando

el más largo y farragoso circuito interior del poscamarín, sala capítular y escalera, sin acceso al templo, a la hora de mover a la imagen.

La estructura del camarín resulta simple en planta, un módulo rectangular fragmentado en cuatro espacios en torno al cuadrado central del camarín propiamente dicho. Sin embargo, esta aparente simplicidad alcanza un alto grado de complejidad en la línea de cornisas alabeadas, que sostienen un complejo conjunto de cúpulas y semicúpulas en sistema escalonado en el camarín (Fig. 9), así como una cúpula elipsoidal y dos baídas con un pinjante central en el poscamarín. Precisamente en esta zona se ubican por expreso deseo de Pascasio de Baños cuatro columnas de mármol marrón veteadado en blanco procedentes de Lanjarón, material marmóreo específico de los grandes conjuntos decorativos de la Granada del siglo XVIII, pues



Fig. 9. Camarín de la Virgen del Rosario. Detalle de la cúpula. Granada, iglesia de Santo Domingo. Foto: el autor.

aparece principalmente en la Cartuja. Esta dinámica venía a enriquecer los puntos de vista del conjunto, acentuados por el aspecto fragmentado de las superficies, decoradas por infinitud de porciones de espejos, bolas de cristal y adornos de talla dorada. El conjunto deviene en una experiencia sensorial de enorme plasticidad pero también de gran intensidad, casi hipnótica, ante el insistente reclamo visual de mil y un detalles que con las fuentes de luz cenitales de ambas cúpulas –camarín y poscamarín– arrojarían una percepción de formas vibrantes u oscilantes que causarían asombro y sorpresa, incluso desde la limitada percepción que el espectador pudiera tener desde la iglesia a través del ventanal del retablo.

Desde el punto de vista del discurso simbólico, estas estancias abundantemente decoradas en lo iconográfico, entrelazan sabiamente lo teológico con lo conmemorativo, que como va anunciado se convierte en un elemento indispensable por el prestigio que la historia confería a la venerada imagen. Estas pinturas, cuya autoría ha sido revisada recientemente (Palma, 2021), además del desarrollo iconográfico, dotan de un aspecto escenográfico y palaciego al conjunto a través de representaciones de dilatadas perspectivas arquitectónicas y paisajísticas, como las que adornan el tambor de la cúpula elipsoidal del poscamarín.

Encarnación Isla sintetizó las líneas esenciales de ese discurso concretadas en las ideas de:

- Maternidad divina, desarrollada en el camarín propiamente dicho a través de la imagen de la Virgen y los relieves del zócalo que son prefiguraciones de María, especialmente en aquellos referidos a las llamadas mujeres fuertes de la Biblia como Esther, Abigail, Judit o Jael. Además de otros temas que versan sobre la predilección y el favor divinos como la Anunciación, Moisés defendiendo a las hijas del sacerdote de Madián, la elección de Rebeca como esposa de Isaac o la celebración de las israelitas por la derrota de Goliat.
- La lucha entre la Gracia y el Pecado en el antecamarín derecho, donde se esgrimen los argumentos históricos de mayor calado al ejemplificar esta trascendental contienda en la batalla de Lepanto, a través de la representación de la propia batalla, donde se figura con didáctica claridad el enfrentamiento entre

las flotas de la Santa Alianza y del Imperio otomano con la Virgen del Rosario como intercesora desde el cielo, y en frente la representación de san Pío V rezando ante la Virgen del Rosario por la victoria de la Armada cristiana.

- La victoria de la Gracia, en el antecamarín correspondiente al anterior, el más modificado por la ampliación de 1744 y en el que cabe destacar sobre todo las escenas de los desposorios y María capitaneando la galera de don Juan de Austria, trasunto de la nave de la Iglesia.

La complejidad decorativa e iconográfica del conjunto dilató las obras hasta 1773, y aún constan pagos de algunos detalles a finales en 1797. Por tanto, en este periodo se acomete la ejecución paralela del magno retablo mayor, concebido indisolublemente como un conjunto con el camarín. Era evidente que los requerimientos espaciales y funcionales del camarín no se ajustaban al retablo labrado a fines del siglo XVII, lo que requirió de una nueva máquina barroca que permitiera desplegar los resortes retóricos que el nuevo camarín atesoraba en su propósito conmemorativo histórico, teológico e institucional.

El nuevo retablo debió comenzarse en paralelo al camarín o poco después, hacia 1730 (Fig. 10). Sospecha Isla Mingorance que detrás de la abigarrada traza de este retablo late el pulso de un arquitecto verdadero como José de Bada, aunque sí está documentada la intervención en la talla y equipamiento escultórico de Blas Moreno, artífice capital de la retablística granadina de las décadas centrales del XVIII. Resulta una obra cumbre del Barroco tardío o prismático, que sigue la línea estética que con tanta fuerza prende en Granada el lucentino Francisco Hurtado Izquierdo en cuanto a complejidad y dinamismo de líneas, tanto estructurales como decorativas. Los cuatro gigantescos estípites generan lo que parece una tensión centrípeta, adelantados los extremos, más atrás los interiores, que culmina en el abocinamiento del arco que enmarca visualmente la imagen en su camarín. Sin embargo, no se puede dejar escapar la oportunidad de invertir el ritmo de esta lectura y contemplar estas formas como la traducción de un rebosamiento originado precisamente en el interior del camarín, que reordena el arco y los estípites que lo enmarcan e incluso comba las cornisas superiores que se elevan justamente sobre la clave del arco. Es como un efecto expan-



Fig. 10. José de Bada? y Blas Moreno. Retablo de la Virgen del Rosario (1730-1760). Granada, iglesia de Santo Domingo. Foto: el autor.

sivo acentuado por las formas sinuosas y la abigarrada decoración, aparatosamente plástica, que se expande magmáticamente por todo el retablo.

Un doble propósito parece inspirar esta máquina barroca, práctico y simbólico, como ventanal para la contemplación como celestial o milagrosa de la Virgen con el suficiente equilibrio entre accesibilidad visual y distancia física, y como discurso exaltatorio de la realeza de la Virgen y de la práctica devocional del rezo del Santo Rosario. Tanto la estructura como el abigarramiento figurativo operan en una misma tensión decorativa de magnificencia sobrenatural, muy adecuada a una imagen relacionada con hechos milagrosos y con un tono áulico por su relación con la historia de la Monarquía Hispánica en el hecho de armas de Lepanto.

Entre la compleja maraña visual del retablo se advierten con claridad los elementos distintivos de esta advocación, la secuencia de catorce medallones tetralobulados que orlan el mismo –como en cuadros representativos de los misterios del Rosario– que ofrecen los gozosos en el lateral izquierdo, los dolorosos en el derecho y finalmente los gloriosos fragmentados en dos parejas que rematan cada lateral. En el recuento falta un misterio que completaría la quinceña de que constaban estas tres series: se trata de la Coronación de la Virgen, aquí representada no en una escena relivaria sino en el conjunto de ángeles que sostienen una enorme corona en el ápice del retablo, por encima del relieve de Dios Padre.

Ello también determina la fuerte incurvación hacia arriba que viene a establecer un eje vertical que vincula las tres personas de la Santísima Trinidad: Dios Padre, la paloma del Espíritu Santo y la tercera persona, Cristo, se presenta en los brazos de su madre en la imagen de la Virgen del Rosario. La estrella sobre la que se acomoda la paloma recuerda el milagro referido mientras que la caterva de angelillos, incluyendo los ángeles músicos y abanderados otorga ese aspecto de aparición celestial con el que el retablo se afirma sobre el crucero del templo.

En resumen, tanto por comodidad en el uso ritual de la imagen –subirla y bajarla para cultos y procesiones– como por afirmarse la archicofradía frente a la orden dominica se promueve la construcción del camarín aparejado al nuevo retablo. Se trata, por tanto, de una

iniciativa también de una corporación devocional pero tutelada, a la búsqueda de cierta autonomía, aunque para ambas instituciones la proyección devocional resultaba altamente beneficiosa. Desde el punto de vista ritual:

- se facilita la manipulación de la imagen;
- se favorece la percepción de la misma en el contexto apoteósico de un retablo que es un trasunto del cielo poblado de infinidad de ángeles, los misterios del rosario y otros temas;
- y se subrayan dos acontecimientos principales de su historia, como son la intercesión mariana en la batalla de Lepanto y el brillo de la estrella en el entrecejo de la Virgen, figurados ambos tanto en el retablo como, sobre todo, en el camarín.

4 | EL RETABLO DE SAN JUAN DE DIOS: DISCURSO Y CONTEXTO

Tras varias sedes provisionales, la Orden hospitalaria se había asentado en uno de los polos demográficos más importantes de la Granada moderna, el barrio de la Duquesa, que se convierte en eje simbólico de la nueva Granada o Granada contrarreformista, en vecindad con el monasterio de San Jerónimo, el Triunfo de la Inmaculada Concepción o el oratorio de San Felipe Neri, en el entorno de la Catedral. Allí, ya en el siglo XVIII, de la mano del padre general fray Alonso de Jesús Ortega se emprende la dignificación de la casa madre de la Orden que constituye un alarde de conmemoración institucional, casi un intento de opacar las demás órdenes religiosas y con el objetivo claro de implementar su proyección social en la ciudad. Ese es el fundamento del binomio retablo-camarín, inserto en un programa más ambicioso que comprende el templo entero y la reforma de buena parte del hospital, razón de ser de la Orden⁵. La conmemoración institucional andaba pareja a la modernización de la Orden en un proceso de reforma que impulsa decididamente el mismo Ortega.

De nuevo el retablo se convierte en la carta de presentación del camarín, de poderoso atractivo. Sin embargo cabe un importan-

5. Se ha puesto de manifiesto en López-Guadalupe (2020).

te matiz: ya no se trata de un camarín consagrado a una imagen devocional sino un camarín-relicario cuyo fin último era diferenciar la presentación y conservación de los restos del fundador de la Orden. Insistentemente se arguye como motivación de la obra el hecho de que “las Reliquias de nro s^{to}. P^e. [...] a tantos años q se hallan en el hueco de una pared en la Yglesia vieja”⁶. Las obras del nuevo templo comenzaron a finales de 1734 y se extendieron apenas un cuarto de siglo, celeridad remarcable dada la envergadura del conjunto obrado.

La figura capital del proceso será el religioso lucentino Ortega: su férrea voluntad en el alhajamiento de la casa madre de la Orden le llevó a invertir su propio peculio y obtener limosnas y aportes de bienhechores, a veces con prácticas de regalía no demasiado éticas que provocaron ciertas tensiones en el seno de la Orden. De hecho para inicios de la década de 1750 estaban concluidas en lo fundamental las obras, pero el padre general en cada nueva visita renovaba enfoques, corregía elementos y añadía nuevas partes que parecía iban a dilatar el proceso *ad infinitum*. No extraña que se comparara al general con un nuevo Salomón, ya que no fue sólo la casa granadina la única reformada durante su extenso mandato.

Aprobada la traza del retablo en diciembre de 1740, debe considerarse concluida la fábrica arquitectónica del templo para entonces, incluido el camarín. Lo que se iniciaría entonces sería el proceso de decoración de ambos elementos hasta conseguir el rutilante aspecto que sigue cautivando al espectador. La ensambladura y talla del retablo (Fig. 11) se realiza entre 1740 y 1744, continuando probablemente a partir de entonces la talla decorativa del camarín. El retablo se dora entre 1745 y 1747 y se implementa con un nuevo nicho para la imagen de la Purísima que centra su ático en 1753 junto a la adición de un nuevo sagrario de gradas al pie del camarín. La personalidad del artífice elegido para la traza y desarrollo de la obra, Francisco José Guerrero, no parece bastar para explicar la complejidad de esta máquina barroca en la que a lo formal se unen elementos de escenografía teatral y luminotecnia, pues más de centenar y medio de luminarias lo alumbraban. De nuevo, cuatro monumentales estípites dan vuelo a la estructura, con generosos juegos de placas recortadas, decoración vegetal y abundante angelería, buscando el énfasis

6. Archivo-Museo San Juan de Dios ‘Casa de los Pisa’, Ar. 3, Libro 2 de Actas de Capítulos Generales (1686-1747), f. 295.

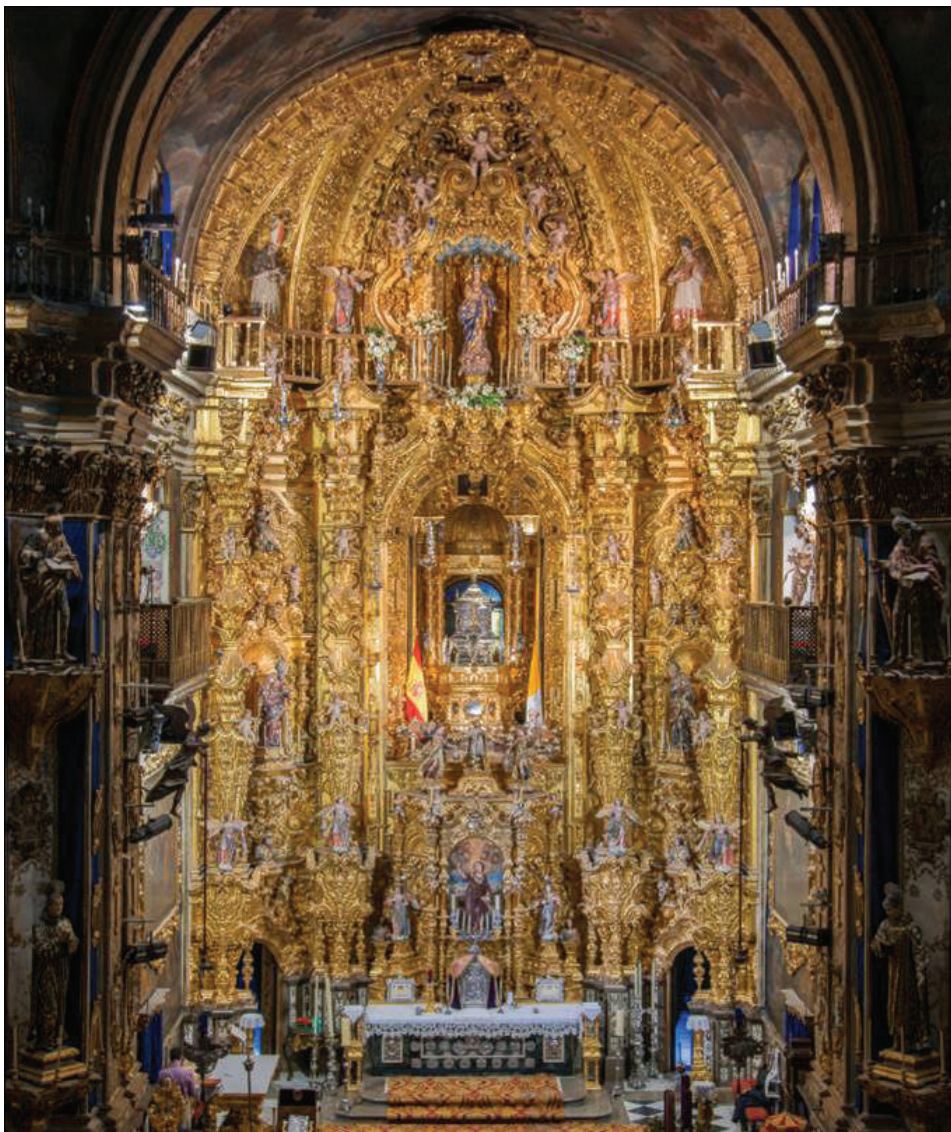


Fig. 11. Francisco José Guerrero y taller. Retablo mayor (1741-1754). Granada, basílica de San Juan de Dios. Foto: Adrián Contreras-Guerrero.

lumínico en los estípites precisamente, según desvela la descripción contemporánea de Parra y Cote, lo que no puede significar otra cosa que sugerir una impresión de ingravidez que ayudaba al sentido sobrenatural que se quiere otorgar al conjunto.

Obediente al cálculo visual, el tamaño de la decoración crece conforme se asciende y en general conforma una maraña perceptiva resuelta con una notable técnica de talla sobre una estructura en realidad sencilla pero que esta pantalla decorativa y los juegos de molduras quebradas y mixtilíneas se encargan de hacer flexible, compleja, como milagrosa. Todo ello conforma uno de los discursos del retablo que he denominado la presentación hiperbólica que pretende ser “remedo de la gloria” (Parra y Cote, 1759).

En paralelo se emprende un discurso iconográfico de contenido mariano que culmina la Purísima del ático sobre una calle central que se ha querido leer como un cirio encendido, pero que pienso más bien que figura un monumento triunfal como el vecino del Campo del Triunfo (Fig. 12). En las calles laterales, San Joaquín y Santa Ana se vinculan a la Virgen tanto como al manifestador y sagrario inferior, hacia el que se inclinan ligeramente en una suerte de esquema romboidal. Este discurso mariano veía anunciado en la bóveda de la nave con la Virgen en un carro triunfal, la Asunción y la Coronación. Esto explicaría la presencia de la paloma del Espíritu Santo en el guardapolvo del retablo como signo de la preexistencia de María Inmaculada en el plan divino de la salvación. Se une otro hilo discursivo, esta vez de carácter institucional, centrado obviamente en la presentación de las reliquias a través de la embocadura del camarín: la correspondencia con las pinturas de la vida del santo en el presbiterio y la figura de San Carlos Borromeo en el ático, benefactor de la orden y estímulo ejemplar de la misma por su obra asistencial en Milán al que, sin embargo, creo que se debe añadir otra lectura que lo vincularía a la propia persona del general Ortega con el que se identificaría personalmente.

Un último discurso teatraliza el retablo en la exposición de la Eucaristía en un manifestador cuyo interior queda oculto por un lienzo del Niño Jesús Buen Pastor que accionado por un mecanismo oculto desvelaba la custodia en una sorpresiva y milagrosa aparición. Si el retablo en su materialidad literal por sus dimensiones, riqueza y complejidad formal resultaba una imperativa llamada a los sentidos, el mecanismo teatral alcanza el halago de la seducción en lo

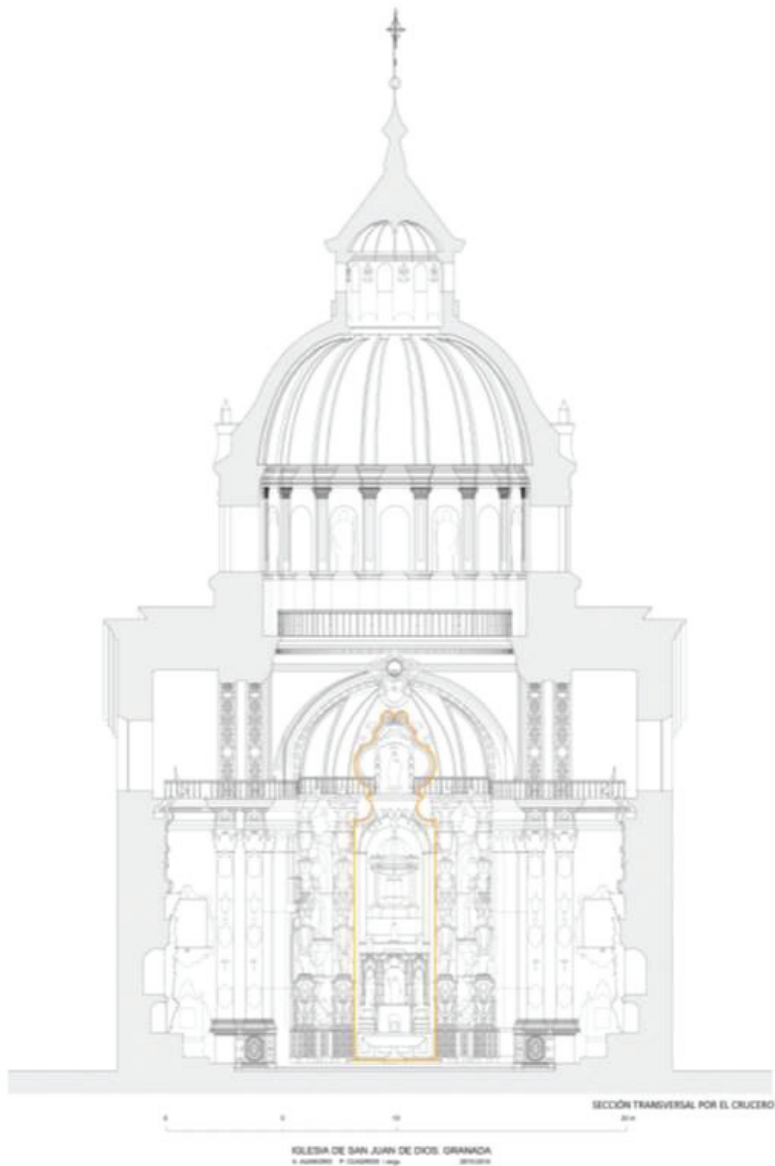


Fig. 12. Sección transversal del crucero de la basílica de San Juan de Dios (Granada), por Antonio Almagro y Paula Cuadros (2010-2014). Fuente: Colección de Arquitectura Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, AA-816_o8.

efectista, quizás exagerado, de su representación, para alcanzar el rango de lo sobrenatural y milagroso. Recuérdese que el sagrario fue renovado en la fase final de ejecución del retablo, con el añadido de unas gradas laterales y figuras angélicas, asumiendo la necesidad de poner más énfasis en el contenido eucarístico de la ensambladura, seguramente a instancias del propio padre Ortega.

El retablo se imbrica y prolonga de modo natural en el camarín. En realidad hay dos: el nicho ampliado de la Inmaculada en el ático del retablo, y este espacio posterior que conserva los restos de Juan Ciudad. El retablo se convierte en el frontispicio de un camarín-torre con valor ritual y funcional a un tiempo, ya que integra la sacristía en el piso bajo y el camarín propiamente dicho en el alto. En esta ventana trasera hacia el jardín posterior ejercería de transparente aunque difícilmente se advierte en la contemplación de la urna desde la nave de la iglesia, punto de vista preferente del espectador, pero sí para la Inmaculada que se ubica sobre la urna de san Feliciano mártir contemplada desde el propio camarín (Fig. 13).



Fig. 13. Francisco José Guerrero y taller. Poscamarín (1745-1759). Granada, basílica de San Juan de Dios. Foto: Adrián Contreras-Guerrero.

Presenta tribunas laterales de acceso, aunque la planta del camarín se encuentra ligeramente por debajo del nivel de aquellas. Estructuralmente presenta una división cuatripartita con dos antecamarines y un poscamarín en torno a la pieza central. Prolongando los juegos lumínicos del retablo, el camarín posee luz cenital merced a la media naranja que lo cubre mientras que en los antecamarines las cubiertas son bóvedas octogonales rebajadas.

En realidad no se aprecian líneas de tensión discursivas ni estructurales sino una asfixiante atmósfera de superficies afligranadas, de decoración menuda a base de espejos, relicarios, pequeños cobres al óleo y prolija decoración de talla dorada, todo ello labor preciosista ante la cual no es posible otra cosa que la admiración y el asombro (Fig. 14). Es una verdadera máscara decorativa que hermanaba el haz y el envés de un mismo conjunto, es decir, el retablo y el camarín, el cual supera a su par en preciosismo e intensidad decorativa. Su superficie vibrante y fragmentada parece prolongar el ritmo exterior de los monumentales estípites del retablo en una secuencia de soportes que constituyen el único elemento que da cierta organización al aspecto complejo y como vibrante de las superficies merced a un efecto semejante e irisado en múltiples brillos que, tanto con luz natural como a la luz de cirios, ofrecería un aspecto oscilante y en movimiento, cambiante en cada hora. Se privilegian el camarín y el poscamarín con esa máscara decorativa en oro frente a los antecamarines, de superficies lisas decoradas con pinturas al temple por el pintor zaragozano Tomás Ferrer con flores, pájaros y elementos arquitectónicos que fingen dilatadas perspectivas que visualmente anulan los límites físicos de la arquitectura en admirable trampantojo.

No existe correspondencia en planta entre el tabernáculo contenedor de la urna y su entorno murario; parece como si se emancipara del conjunto, probablemente porque es el resultado de afinar su proporción y forma desde la experiencia visual de su contemplación desde la nave y no desde el interior, y por el deseo de emancipar y dotar de preponderancia lo que en sí es la razón de ser de todo el conjunto, las reliquias del fundador y su rutilante exhibición. Tiene ocho columnas que estuvieron rematadas por esculturas de madera policromada, luego sustituidas por los apóstoles de plata de Bartolomé Baroni.



Fig. 14. Francisco José Guerrero y taller. Camarín (1745-1759). Granada, basílica de San Juan de Dios. Foto: Adrián Contreras-Guerrero.

Opina Rodríguez Gutiérrez de Ceballos que “ya para mediados del XVII, había concluido la época de las reliquias y los relicarios con que se habían enriquecido catedrales e iglesias y que, durante el Barroco se estaba expandiendo la de las imágenes como sustitutivo de las reliquias” (Rodríguez, 2021: 202). Sin embargo, el camarín de San Juan de Dios parece ir a contracorriente en su época, no se idea para una imagen de devoción sino para unas reliquias. En realidad el concepto es el de un camarín-relicario en el cual el discurso iconográfico pierde intensidad frente a la ponderación de las reliquias del fundador de los hospitalarios que resultan reforzadas en el contexto de un crecido número de reliquias de santos, la mayoría correspondientes a los primeros tiempos del cristianismo que vienen a representar la tradición de santidad de la Iglesia, de la que el “padre de los pobres” resulta eminente ejemplo. De hecho, sendos bustos relicarios sobre las dos puertas que horadan el banco del retablo anunciaban este aspecto en lo que es el frontispicio del camarín. De ahí también el fortalecimiento del programa iconográfico del retablo frente al

del camarín, relación disimétrica que no ocurre en los camarines de las Angustias y del Rosario, donde retablo y camarín interactúan en cuanto a discurso iconográfico.

En el camarín el elemento iconográfico más relevante es la Inmaculada que reintroduce en su interior la advocación titular del templo que a su vez culmina el retablo con intereses historicistas y de prestigio en relación a su entorno: el monasterio de San Jerónimo, el primero consagrado a la advocación de la Inmaculada en los albores de la Granada castellana cristiana, y el monumento al Triunfo de la Inmaculada, también el primer monumento de estas características.

5 | CONCLUSIÓN

Los ejemplos aducidos evidencian la redefinición del mapa espiritual de la *Christianópolis* que era Granada ya en el siglo XVIII. Tres polos devocionales en detrimento de las grandes fundaciones conventuales tradicionales –a excepción de la dominica– y del poblamiento de la ciudad alta, el más antiguo, catalizan ahora las principales energías de la ciudad. Esfuerzos paralelos en el tiempo en su mayor parte, compartiendo artífices en alguna medida y bastantes similares en lo estético, los tres conjuntos de retablo-camarín aquí estudiados se significan como sumativa de esfuerzos individuales en la consecución de los últimos programas del Barroco en Granada. En todos ellos se observa un factor común: la alianza entre proyección devocional y conmemoración institucional.

Se plasman en conjuntos donde se impone un Barroco apoteósico, sensorial, en el que incluso se introduce un punto de profanidad en el aspecto palaciego con que se presentan al espectador en su riqueza, en la presencia de tribunas, en la jerarquización de espacios, elementos más vinculados al concepto de majestad que al campo de lo teológico o devocional estrictamente. De la mano de poderosas personalidades individuales –Lizana, el general Ortega, Pascasio de Baños– y de un poderoso e interesado músculo institucional –dos hermandades y la Orden hospitalaria– se materializan en sintonía con los mismos argumentos ideológicos y estéticos desarrollados por la retórica barroca, basados en la eficacia persuasiva del lujo, la densidad decorativa, la

provocación cromática, el impacto lumínico y la pedagogía visual de sus discursos iconográficos. Lo individual y lo colectivo encontraron en estas empresas señas de identidad y elementos de prestigio y proyección social, tan codiciados y tan necesarios para asegurar su supervivencia. No en vano, las tres devociones acabaron alcanzando el patronazgo de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

- Camacho Martínez, R. (1991) “El espacio del milagro: el camarín en el Barroco español”, en L. Faria Dos Santos Abreu (dir.) *I Congreso Internacional do Barroco. Actas*, v. 1. Oporto: Universidade, pp. 185-212.
- Chica Benavides, A. de la, O.SS.T. (1764) *Gazetilla curiosa, o semanero granadino, noticioso y útil para el bien común*. Granada: Imp. de la Santísima Trinidad.
- Christian, W. A. (1990) *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV-XVI)*. Madrid: Nerea.
- Díaz Gómez, J. A. (2019) “El proyecto artístico de la Cartuja de Granada: revisión y nuevas aportaciones documentales en torno a su patrimonio y discurso iconográfico”, en M.^a A. Rodríguez Miranda *et alii* (coords.) *El legado inequívoco de una época: especial homenaje a Francisco Hurtado Izquierdo*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 76-136.
- García Rodríguez, S. & Tejada Vizueté, F. (1996) *El Camarín de Guadalupe*. Madrid: Guadalupe.
- Gila Medina, L. (1996) “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, pp. 73-83.
- Gómez Escribano, R. (2020) “Herrera Barnuevo en Atocha. Entre los Uffizi, la Academia y la Biblioteca Nacional”, *Goya. Revista de arte*, 373, pp. 290-309.

- Gómez Román, A. M.^a (2011) “Contribución al estudio de la escultura del siglo XVIII. Pedro Duque Cornejo y su estela en Granada”, en F. Serrano Estrella (coord.) *Docta Minerva: homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén: Universidad, pp. 83-94.
- Isla Mingorance, E. (1977) *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*. Granada: Diputación.
- Isla Mingorance, E. (1979) *Hospital y basílica de San Juan de Dios en Granada*. León: Everest.
- Isla Mingorance, E. (1990) *Camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario*. Granada: s.e.
- Kubler, G. (1985) “Camarines in the Golden Age”, en T. Reese (ed.) *Studies in Ancient and European Art. The collected Essays of George Kubler*. New Haven: Yale University Press, pp. 136-140.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2005) “La pervivencia del sentido triunfal de la catedral de Granada en el siglo XVIII”, en J. L. Betrán Moya *et alii* (coords.) *Religión y poder en la Edad Moderna*. Granada: Universidad, pp. 381-408.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2015) “Los mármoles policromos en el Barroco granadino. Novedades sobre el cantero Salvador de León”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 46, pp. 59-79.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2016) “La Virgen del Rosario del convento de Santa Cruz la Real en la Granada barroca”, *Revista de Humanidades*, 27, pp. 233-269.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2019) “La relación entre Hurtado Izquierdo y José de Mora. El monasterio de la Cartuja de Granada”, en M.^a A. Rodríguez Miranda *et alii* (coords.) *El legado inequívoco de una época: especial homenaje a Francisco Hurtado Izquierdo*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 56-75.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2020) *La nueva Jerusalén desprendida de las esferas. El retablo mayor de la basílica de San Juan de Dios de Granada*. Granada: Comares.
- López-Guadalupe Muñoz, M. L. & López-Guadalupe Muñoz, J. J. (1996) *Nuestra Señora de las Angustias y su Hermandad en la época moderna. Notas de historia y arte*. Granada: Comares.

- López-Guadalupe Muñoz, J. J. & López-Guadalupe Muñoz, M. L. (2017) *Iconografía de la Virgen de las Angustias de Granada*. Granada: Diputación.
- López-Muñoz Martínez, I. N. (2019a) *Martín de Ascargorta: el arzobispo mecenas de la Granada barroca*. Almería: Círculo Rojo.
- López-Muñoz Martínez, I. N. (2019b) “El arzobispo D. Martín de Ascargorta (1693-1719) y su mecenazgo al servicio del triunfo de la fe. El retablo de Santiago de la Catedral de Granada”, *Archivo Teológico Granadino*, 82, pp. 69-90.
- Martínez de Bustos, A. (1664) *Descripcion de la solemne y sumptuosa fiesta [...] que el Tribunal del Santo Oficio desta ciudad de Granada hizo en la celebracion de la beatificacion del [...] martir Pedro de Arbues*. Granada: Imp. Real de Baltasar de Bolívar.
- Palma Fernández, J. A. (2021) “Domingo Chavarito: un pintor en la estela de Risueño en el Camarín de la Virgen del Rosario de Granada. Nuevos datos e interpretaciones”, en J. J. López-Guadalupe Muñoz et alii (eds.) *Mecenazgo, ostentación, identidad: estudios sobre el Barroco hispánico*. Granada: Universidad, pp. 309-326.
- Parra y Cote, A. (1759) *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina, y relacion historico-panegyrica de las Fiestas de dedicacion del magnifico templo de la Purma. Concepcion de Nuestra Señora, del Sagrado Orden de Hospitalidad de N. P. San Juan de Dios de la [...] ciudad de Granada*. Madrid: Francisco Xavier García.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (1995) “El retablo en el marco de la liturgia, el culto y la ideología religiosa”, en AA. VV. *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Delegación de Cultura de la Comunidad de Madrid, pp. 13-27.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (2021) “Reliquias, peregrinaciones, santuarios y camarines en la base de la imagen de culto (1600-1750)”, en J. J. López-Guadalupe Muñoz et alii (eds.) *Mecenazgo, ostentación, identidad: estudios sobre el Barroco hispánico*. Granada: Universidad, pp. 197-219.
- Sánchez-Montes González, F. (2018) *El viaje de Felipe IV a Andalucía en 1624. Tiempo de recursos y consolidación de lealtades*. Granada: Universidad.