ocuparon la zona baja de la ciudad y buscaron los centros comerciales y económicos más importantes, sobre todo las órdenes mendicantes que se sostenían gracias a las limosnas que allegaban. Sus edificios son de extrema sencillez, sin que encontremos apenas una intencionalidad de ostentación urbana, salvo en la iglesia que será matizada con una portada y se volcará toda la preocupación estética en los programas iconográficos que decorarán sus altares y paredes del patio. Las variaciones de estas ornamentaciones están en relación con los gustos o exigencias de los comitentes que impondrán, en todo caso, el ritmo y momento de la edificación del convento y su ornato; por ello, en la mayoría de los casos, su edificación fue muy lenta y con sucesivas detenciones.

III.2.2 Patios-claustros y escaleras.

Dos elementos del convento sobresalen sobre la regularidad y sencillez del resto. En primer lugar el patio y su claustro, que indefectiblemente será el organismo esencial en la configuración artística y humana del convento o monasterio, cuyo ámbito constituye el espacio vital por excelencia, la micro plaza protagonista de las idas y venidas de los frailes al refectorio, iglesia o celdas; en ocasiones adquirirá una esencia procesional y festiva en las celebraciones sacrales, con motivo de las beatificaciones o canonizaciones de sus santos, o las celebraciones provinciales de la orden; en otras, sobre sus paredes se adosarán retablos y series hagiográficas en las que los religiosos tendrán un ejemplo continuo de sacrificio y abnegación. En todo caso, constituye el segundo lugar en importancia dentro del organismo conventual en lo arquitectónico y en lo simbólico.

El segundo organismo, complementario con el anterior, será la escalera que pone en comunicación los dos pisos del claustro, la cual se convierte en un prolongación del espacio celebracional y ritual, y en cuya bóveda se adosarán programas decorativos y emblemáticos. En esencia, la escalera conventual tiene un claro paralelismo con la civil y sobre todo la áulica, pero pasando a servir, en vez de para la

exaltación pomposa del noble o rey, como soporte de simbolismos y esencias sacras(1). Su presencia en los edificios granadinos, dada la sencillez de sus fábricas, no adquiere un nivel relevante en lo artístico pero algunas felices excepciones merecen ser destacadas.

Patios y claustros:

Dentro del patio, encontramos dos unidades de valoración estructural diferenciables: una superficie rectangular o cuadrada, normalmente ajardinada, y,cerrando su espacio, el claustro o galerías que rodean y limitan su extensión. Su tratamiento adquiere unos matices de fuerte contraste, apareciendo las galerías como elementos abstractos y de dominante lineal y el espacio encerrado como jardín exultante, que en gran parte se compara con el paraíso prometido y cuya fuente central era la proveedora de agua del convento y surtidor santífico. Incluso en los más pequeños, cuya reducida dimensión no permitía la organización del jardín, aparecerán sus solerías cuajadas de macetas que reverdecen y simulan su sentido esencial.

---

(1) El sentido espacial sacro, por la aparición de la cúpula decorada con yeserías a modo de camarín, la introducción de nichos con imágenes, la valoración de la luz, etc., han sido apuntadas por BONET CORREA, A.- Introducción a "las escaleras imperiales españolas". pag. 83.

Patios-claustros y escaleras

Igual que veíamos en los conventos unas variedades notables en cuanto a las morfologías, sus patios mostrarán asimismo diferencias apreciables. No obstante, se pueden apuntar algunas características que serán generales a casi todos ellos. En principio podemos distinguir dos etapas o estilos en los patios granadinos que en esencia corresponden a los siglos XVI y XVII.

En la primera mitad del quinientos son relativamente pocos los claustros que se construyen, preocupándose primeramente los religiosos de levantar sus iglesias y edificios de comunidad aunque en muchas ocasiones se dejara el hueco que más tarde ocuparía el patio. Menos son los que se conservan y la variedad de los que quedan es apreciable. Algunos de ellos, como los de la Encarnación o las carmelitas calzadas, serán patios de esencia mudéjar, con galerías soportadas por estilizadas columnas y paredes muy blanqueadas; los de San Jerónimo mostrarán el epigonismo gótico y las primeras esencias del clasicismo renaciente; otros como el de San Francisco (Casa Grande) o la Victoria, se han perdido.

Será en la segunda mitad del siglo cuando se inicie la construcción de los claustros en los conventos fundados muchos años antes. Entonces comienza a configurarse el claustro al modo de los palacios y construcciones civiles en los que tan fuerte será la influencia siloesca. Por ello en los

primeros, las galerías serán de arquerías superpuestas, con un tratamiento constructivo que tiende normalmente a igualar los dos pisos, mostrando una gran abertura y aplomo clasicista. Indefectiblemente será de arcos de medio punto o carpaneles que cabalgan sobre columnas toscanas o corintias y casi siempre de fuste liso(2). Ejemplos interesantes y casi desconocidos son el de Santa Catalina de Sena, con dobles galerías en sólo dos lados y abierto al paisaje; el de Santa Isabel la Real de arcos de medio punto abajo y carpaneles encima, sobre finas columnas; o el de la Piedad que en su origen fue patio de la mansión señorial de la duquesa de Sesa que la cedió después para convento. A finales de siglo se levanta el de la Trinidad (desaparecido) que mostraba un gran parecido con el del colegio de San Bartolomé y Santiago. Los dos más relevantes que se apartan del modelo señalado son el de la Cartuja, imponente estructura de exclusivo sentido contemplativo (3), desgraciadamente desaparecido, y el de Santa Cruz la Real, que constituye una buena excepción con su doble galería sobre pilares rectangulares y muestras de pilastras toscanas abajo y de mutilos ganchudos arriba; la solidez del soporte venía condicionado por la

---

(2) Solamente el claustro desaparecido de la Cartuja tenía las columnas estriadas.

(3) Sabido es que los cartujos tienen prohibido pisar el jardín-cementerio.

anchura y dimensiones de las galerías, siendo su sabor más bien castellano o, sobre todo, gallego.

Fuera de Granada son muy pocos los conventos que se han se han conservado del siglo XVI y menos sus patios. El de Santa Clara de Loja tiene un bonito patio gótico mudéjar muy desfigurado por las adiciones y por haberse cerrado sus galerías en época posterior (4).

La llegada del siglo XVII motiva la introducción de un tipo estructural diferente y desligado del anterior carácter palatino de los patios del XVI. Sus dos pisos adquieren un tratamiento contrastado. El inferior es porticado, con arcos sobre columnas y galería cubierta con bóvedas vaídas o de arista, separadas por arcos que marcan los cuatro lados de la base, y en cuyas claves aparecen ménsulas de adornos geométricos. En el segundo se acude a una superficie afenestrada que motiva una concepción más cerrada de su espacio. Los vanos del segundo piso aparecen con las chambranas acodadas, bien sobre superficies lisas o en tramos marcados

---

(4) Para este convento, anterior a nuestra cronología, puede verse ROSAL, R. y DERQUI, F.- Noticias históricas de la ciudad de Loja. CHUECA GOITIA, F.- Declaración de monumento histórico artístico del convento de Santa Clara de Loja (Granada). Efectivamente, como señala Chueca, el patio está constituido por una galería baja de finas columnas que descargan arcos de albañilería, y en las esquinas pilares de ladrillo; la galería superior es adintelada con pies derechos ochavados que soportan zapatas góticas, todo ello oculto actualmente.

por pilastras con mutilos como remate. Si tiene más de dos pisos, los siguientes quedan cerrados y con simples vanos rectangulares. La doble concepción espacial conlleva también una diferente técnica constructiva pues abajo se seguirá utilizando la cantería (aunque no siempre) pero arriba se hará de albañilería, introduciendo además el matiz cromático del ladrillo.

El primer patio en adoptar esta configuración fue el del Sacromonte, trazado por Pedro Sánchez en 1614, continuándolos los de la Merced, h. 1620-25, (muy parecido al anterior), Nuestra Srª de la Cabeza, h. 1622-25, (actual Ayuntamiento), San Antón, h. 1650, Colegio de San Pablo, 1638-42, y San Francisco de Baza. Esta especial configuración no supone la desaparición de los patios abiertos como fue el caso del convento de los Mártires, de doble galería abierta; el de San José (carmelitas descalzas) con arquería abajo y galería adintelada con cierres enmaderados y acristalados encima (5).

El origen e inspiración de esta morfología está en la zona sevillana, pues no en vano allí vela sus armas como proyectista Pedro Sánchez, allí aprende su oficio Díaz del Ribero, y por último, fue lugar de procedencia de muchos

---

(5) De todos ellos se hacen detalladas descripciones en sus estudios correspondientes.

religiosos que aparecen después en Granada (6) y que mostrarían su agrado por la estética sencilla pero colorista de su tierra de origen (7).

Un edificio que hubiera presentado una singular configuración, con gran ostentación de patios, nada menos que cinco, hubiera sido el Sacromonte según lo proyectó Pedro Sánchez. Por lo que se puede deducir del plano, cuatro de los patios habrían de llevar columnas, (como se puede observar en el unico que se hizo), y el otro con pilastras; uno de ellos tenía el exclusivo sentido de la articulación y relación con los demás ámbitos, con un marcado carácter ceremonial y procesional dada su comunicación con la iglesia a través de la sacristía, una portada lateral y el nártex o pórtico previo.

De su valoración como jardín y lugar de relajación visual y celebracional, tenemos noticias por la literatura de la época. El de Santa Cruz la Real, con unas dimensiones muy

---

(6) El claustrillo de la Cartuja fue realizado en su parte de carpintería por Juan Marín, natural de Ecija, pudiendo ser un dato significativo de la aportación de los legos y constructores de las órdenes en su arquitectura.

(7) Otro matiz "colorista" lo ofrecen las uralitas con que se cubren algunas terrazas, que producen un efecto ciertamente desagradable, por el fuerte contraste con la sencillez y autenticidad del resto.

amplias, debía ser impresionante. La fuente que lo centraba (8) tenía dos tazas, brotando por la superior agua del Darro y por la inferior del Genil (9). Alrededor se distribuían cuatro parterres, contorneados por setos de arrayán, plantados de limones y naranjos cuyas ramas curvadas en variadas formas alrededor del tronco formaban figuras de naves y flotillas diversas (10). Los del convento de carmelitas y el del Colegio de San Pablo fueron adornados de diversas formas en las celebraciones y canonizaciones de sus Santos y beatos (11); los de la Merced, San Agustín o la Trinidad también se decoran y constituyen los centros vitales con motivo de la celebración de los capítulos generales de las órdenes.

En la provincia son pocos los conventos que perduran en uso. El de Santa Clara de Loja, ya mencionado, es el más antiguo que se conserva. Los restantes conventos de Loja han desaparecido. El del Carmen de Alhama es uno de los pocos de

---

(8) Actualmente se encuentra en el paseo del Salón.

(9) Este doble surtidor manifestaba un matiz de sutileza y riqueza, pues las fuentes y surtidores de Granada eran contados y controlados por el Cabildo de la ciudad o por particulares que los costeaban y vendían los remanentes o sobrantes del agua a los demás ciudadanos.

(10) MEDICIS, Cosme de.- Viaje por España y Portugal pag. 207.

(11) En el de los carmelitas participó el jesuita Díaz del Ribero. En el catálogo hacemos un estudio específico de las celebraciones jesuíticas y aportamos la descripcion de la que tuvo lugar en 1671 con motivo de la canonización de San Francisco de Borja, con un valor de sumo interés.

cantería, muy tardío,ya de la segunda mitad del XVII, mostrando un claro desconocimiento de la arquitectura su maestro tracista, con pilastras que no llegan al entablamento y arcos escarzanos de raro efecto; el de los Mínimos de Motril era obra muy modesta, con doble arquería de ladrillo sobre columnas toscanas.

En la diocesis de Guadix-Baza han desaparecido la mayoría de los que hubo. Muy abierto y de finos soportes es el de la Concepción de Guadix; muy modificado,de doble galería sin interés el de San Francisco. En Baza, destaca el suntuoso patio del convento de Santo Domingo, de original estructura y adorno, de finales del XVII y el desaparecido de San Francisco pero del que conservamos imágenes gracias a unas providenciales fotografías realizadas poco antes de su destrucción (12). De los conventos de Huéscar, el de San Francisco carece de interés, el de Santo Domingo si lo tuvo ahora es un erial y cascajero, y el de las Dominicas es modesto y muy reformado, conservando una arquería que será lo primitivo.

---

(12) Dichas fotografías nos fueron facilitadas por Juan A. García Granados, que aportamos en el apéndice fotográfico. Después ha sido reconstruido en los jardines de la alcazaba pero perdiendo el piso superior que era afenestrado con pilastras rematadas en mutilos con galloncitos.

Escaleras:

La escalera es el segundo elemento en importancia, no ya monumental sino ritual, según se le confirió en el momento de su construcción. En un primer momento su desarrollo apenas destaca del resto del organismo, siendo una estructura exclusivamente funcional, con tramos que ascienden alrededor de la caja y normalmente cubiertas con armaduras (13). Solamente en los edificios notables de arquitectura civil, (Hospital Real, Chancillería) aparecen organismos con unas pretensiones que sobrepasa el exclusivo carácter utilitario, sobre todo la segunda, introduciendo en ella el elemento simbólico y emblemático. Muy parecida a ésta, en la forma de resolver los tramos sobre una bóveda que apoya solamente en la pared, era la del convento de la Victoria, construida también por Pedro Marín. Pero será con el desarrollo de las escaleras imperiales y toda la simbología que arrastran, hacia finales del siglo XVI, cuando en Granada aparezcan los primeros ejemplos de escaleras monumentales (14).

---

(13) Para las escaleras en la arquitectura civil del XVI, ver LOPEZ GUZMAN, R.- Tradición y clasicismo..., pags. 175-178.

(14) Para el análisis de las primeras escaleras hispanas ver WETHEY, H.E.- Escaleras del primer renacimiento español. Más amplio y abarcando los conceptos formales y simbólicos es el trabajo de BONET CORREA, A.- ob. cit. De las granadinas solamente menciona la del convento de Santa Cruz la Real, sin duda la mejor, y la del Hospital de San Juan de Dios.

No todos los conventos recurrieron a la aparatosidad de las escaleras ampulosas, pero las pocas que se hicieron merecen un puesto destacado en la arquitectura hispana. La primera y más importante es la del convento de Santa Cruz la Real, que obedece al esquema escurialense de un tramo que se bifurca en dos opuestos a partir de un rellano intermedio. Se ingresa a ella mediante una portada de corte serliano, aunque de vanos adintelados, y remata en otra portada de triple arco, todo ello de cantería; entre los adornos aparecen el apilastrado, moldurado obsesivo, mutilos geometrizantes y demás elementos propios de los finales del siglo; se concluyó en 1597. Digno complemento a esta escalera es la bóveda que cierra su espacio, uno de los programas decorativos mejor resueltos del protobarroco granadino por el equilibrio del ornato y color, no superado en obras posteriores (15). Un poco más tardía es la escalera del convento de la Merced, en este caso realizada con tres tramos rodeando la caja, con gruesos pasamanos de cantería gris, y cuya bóveda elipsoidal es ocupada por un ampuloso programa hagiográfico exaltador de la orden mercedaria.

Mención especial merece la escalera del Hospital de San Juan de Dios, contemporánea a las anteriores, de acentuada

---

(15) Un comentario extenso le dedicamos en el estudio concreto del convento y también nos referimos a ella en el apartado de las bóvedas.

verticalidad y complicación en sus tramos por ser la altura del patio bastante acentuada y la caja excesivamante estrecha; sube por dos tramos que entroncan en uno solo, y de nuevo se abre en dos para llegar al segundo piso. En este caso se cubre con una armadura de limas mohamares, toda ella dorada, una de las últimas de las decoradas en la arquitectura granadina con este tipo de cubiertas.

Anterior a todas ellas y de clara tradición renacentista es la del convento de la Piedad, de tramos ascendentes alrededor de la caja y cubierta con armadura ochavada y sobre cuyas paredes cuelgan interesantes pinturas de escuela granadina. Dicho edificio, antes de su conversión en convento, fue casa señorial de la Duquesa de Sesa lo cual indica la ambivalencia que existió entre escalera civil y religiosa, en las que era cuestión de cambiar los elementos heráldicos por los emblemáticos o sacrales. Más tardias fueron las escaleras del convento de San José (carmelitas descalzas) con sencilla escalera cubierta de bóveda deprimida con adornos de yeso y las barrocas de San Antón, que presenta unas finas columnas que soportan ligeros arcos en su arranque y bóveda decorada de yeso, y la desaparecida de La Trinidad. En el mismo convento de Santa Cruz la Real encontramos otra escalera, en la esquina junto a la cabecera de la iglesia, ya del XVIII, con bóveda de yesos muy abigarrada. Las que tuvieran los otros conventos o han desaparecido o han sido remodeladas en épocas posteriores al pasar a otros

destinos tras la exclaustración, como las del convento de Gracia, el Ayuntamiento, etc.

Fuera de Granada, el ejemplo más interesante es el del convento de la Concepción de Guadix, con escalera de tres tramos junto a la caja, buena baranda de balaustres y pilares esquineros con gruesas bolas y ancho pasamanos, que se cubre con una exquisita bóveda. Su anchura, no superior a los ocho metros, no le resta un ápice de monumentalidad por quedar todos los elementos perfectamente integrados a una escala muy pequeña.

En cuanto a la ubicación de las mismas, las monumentales de la Merced y Santa Cruz aparecen en el centro de uno de los laterales del claustro, sobresaliendo,en la segunda, el volumen exterior de la caja de la línea de fachada y en altura, mientras la primera queda integrada en la crujía; la del convento de la Concepción de Guadix arranca hacia un extremo para desembocar en el piso alto frente a la galería. La mayoría lo hacen de forma parecida aprovechando los rincones para introducirlas por estorbar menos a la distribución de las habitaciones en las crujías. La del Hospital de San Juan de Dios se ubica entre los dos patios formando esquina; de forma parecida se habían de colocar en el magno complejo del Sacromonte proyectado por Pedro Sánchez, cuyas escaleras no se hicieron hasta el siglo XVIII, en un estilo muy ampuloso pero carentes de equilibrio estético.

IV. EL RETABLO Y SU DESARROLLO ARQUITECTONICO.

IV. El retablo y su desarrollo arquitectónico.

Un aspecto de capital importancia en el análisis de la arquitectura lo constituye el retablo como soporte y término ritual de contenidos simbólicos. Su configuración y proceso de elaboración se encuentra a medio camino entre la escultura, la pintura y la arquitectura, pero en todo caso su esencia arquitectónica, en cuanto a ser una estructura que ha de acoger la iconografía pertinente, es indudable.

No será nuestra tarea trazar aquí exhaustivamente la tipología, proceso de elaboración, y contenido iconográfico del retablo granadino, pero sí queremos apuntar cuales fueron sus características estructurales y la evolución sufrida, en una transición muchos más homogénea que la de la arquitectura propiamente dicha. Como adelanto diremos que en líneas generales, la evolución del retablo granadino manifiesta las mismas directrices que la del resto de España, con simples matizaciones estilísticas según las aportaciones personales de los artistas.

Los calificativos que se han barajado para denominar las distintas etapas tropiezan con los mismos problemas que

conciernen al resto de la arquitectura y al arte en general. Contamos con dos buenos trabajos sobre el retablo en las provincias de Jaén y Sevilla, que abarcan el periodo de la transición, en parte o en todo, y que por la cercanía a lo granadino nos pueden servir como elemento de relación y punto de partida (1). Mª Luz Ulierte, en su estudio sobre los retablos giennenses, denomina como manieristas a los que se realizan entre 1580 y 1640, con la advertencia de que en ellos se aprecia una evolución "que lentamente va distorsionando los modelos clásicos, hasta el punto de que en las últimas décadas realmente ya no podemos hablar propiamente de manierismo sino de un Protobarroco que va incorporando nuevos elementos y estructurándolos con una sintaxis de vanguardia que dará paso al barroco pleno" (2). Por el contrario, Jesús Palomero plantea y engloba al retablo, en la

---

(1) Existen obviamente numerosos trabajos relativos a los retablos en el periodo por nosotros abarcado, pero pensamos que los dos que mencionamos a continuación representan las aportaciones de conjunto más válidas, cada uno con planteamientos expositivos distintos, de la retablística andaluza. Aparte, para el retablo cordobés es interesante RAYA RAYA, Mª A.- El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII. Sobre el retablo barroco en Granada existe la monografía, inédita, de RAMOS FAJARDO, Mª C.- Elementos y evolución del retablo barroco granadino., habiendo publicado algunas cuestiones parciales en Columnas y estípites en el retablo barroco granadino.

(2) ULIERTE VAZQUEZ, Mª L.- El retablo en Jaén (1580-1800). pags. 10-11.

misma etapa, como una evolución del renacentista, que él divide en plateresco (1560-1580), romanista (1581-1600) y purista (1601-1629)(3). Estas diferencias denominativas se establecen según las premisas previas, que en el primer caso se refieren a la evolución arquitectónica y en el segundo a la escultórica. Es pues, como en otros casos, una simple cuestión de adjetivación, pues la estética y el contenido son, en cualquier caso, similares o muy parecidos.

Nosotros, por aquilatar un poco más las diferencias que se producen en las distintas etapas, aun pensando que son denominaciones con un simple sentido operativo, seguiremos la división de Palomero por encajar mejor en los momentos y retablos que encontramos en Granada, que en suma se encuadrarían en el manierismo y el protobarroco arquitectónico propuestos por Ulierte.

En todos ellos planea desde un principio las imposiciones doctrinales que impelieron y quedaron refrendadas en Trento como principios dominantes. El retablo seguirá siendo en la contrarreforma el principal soporte plástico de la lección religiosa; soporte perenne y trascendente, completando e íntimamente relacionado con otro género que entonces adquiere una valoración esencial por su incidencia en la

---

(3) PALOMERO PARAMO, J.M.- El retablo sevillano del renacimiento.

mentalidad del fiel: nos referimos a los sermones, tanto en su práctica cotidiana como en la especial proliferación sufrida en el campo literario, que conoce una exaltación sin precedentes en la cultura del Barroco (4). Ambos géneros quedan "subordinados a las categorías de la poética aristotélica, basada, como sabemos, en la mimesis, la verosimilitud y la conmoción del espectador" (5).

La configuración del retablo sufrirá un proceso evolutivo, según el compromiso establecido entre la mera adaptación estética y el concepto básico de su esencia ritual, según la cual sus premisas serían orden y claridad, sin que ello implique una ausencia del factor emotivo o catártico, cada vez más acentuado por la sensualización del arte acentuadamente "sensitivo".

---

(4) Sin ser exhaustivo, buen ejemplo es el trabajo de DAVILA FERNANDEZ, Mª P.- Los sermones y el arte. Se engloba dentro de la denominación de "sermones" toda una amplia literatura religiosa que hace referencia a los sermones como discurso doctrinal, como a los relatos de celebraciones religiosas como beatificaciones, canonizaciones, fiestas religiosas de diverso tipo, desagravios, etc. En ellas el montaje de una estructura efímera era incomprensible sin la serie de actos, procesiones, confesiones, rosarios colectivos, etc. en donde la palabra tenía una gran eficacia.

(5) CHECA CREMADES, F.- La pintura y escultura del renacimiento en España 1450-1600. pag. 302.

Morfología del retablo:

Antes de pasar al análisis concreto de los distintos periodos y las obras concretas, vamos a exponer algunas características morfológicas que son comunes a todos ellos.

Materiales.- El retablo granadino fue en la mayoría de los casos realizado en madera. De los contratos y condiciones dadas para su realización podemos deducir que la más utilizada fue la de pino, siendo la única que hemos encontrado denominada, aunque en algunos retablos,como ei de San Jerónimo, para las esculturas se empleara madera de nogal en la parte más antigua (6). En los retablos trazados por Ambrosio de Vico y labrados por Miguel Cano, que son los mejor documentados, siempre se mandan hacer de pino tanto la estructura como la escultura. Así aparece mencionada para el retablo de Santa Ana: "toda la madera a de ser muy limpia sin nudos ni jenero de carcoma y sin brea y a de ser de pino" (7); en las esculturas del retablo de Albolote se exige "que la madera desta escultura ha de ser madera de pino limpia y enjuta sin genero de carcoma..." (8); en el sagrario

---

(6) GOMEZ-MORENO, M.- Guía de Granada. pag. 372.

(7) A.C.E.Gr. Reparos de iglesias, leg. s.c. (Tomado por Gómez- Moreno en I.G-M. Leg. CV, fols. 14-15. Ver apéndice Doc. III-13.

(8) A.C.E.Gr. Reparos de iglesias, leg. s.c., e I.G-M. Leg. CX, fol. 8. Ver apéndice Doc. VI-2.

de San Cristóbal, de 1642, se dice que había de hacerse "de buena madera del pinar del Duque" (9).

Un único retablo que encontramos hecho de piedra, pero no con el sentido que propugnaba Alonso Matías, con ricas y variadas piedras de pulimento (10), sino de piedra franca que después se enlució y doró al modo de los otros retablos de madera, es el mayor de la parroquial de La Zubia, trazado en 1614; igual que éste había de ser el de Santa María de la Alhambra pero no llegó a realizarse. Pese a lo opinado por el hermano Matías, el coste de la estructura fue de 500 ducados(11), justo el doble de lo que importaron otros retablos que por entonces se hacían en madera. Esta circunstancia debió inclinar a los promotores a continuar con el uso de la madera, que se mantendrá extensivamente hasta el siglo XVIII.

---

(9) A.C.E.Gr. Reparos de iglesias, leg. s.c. Ver apéndice Doc. III-24.

(10) El primero en recoger la defensa que hizo Matías del retablo en piedra fue LLAGUNO Y AMIROLA, E.- Noticias de los arquitectos..., To III, pags. 357-358. Mas profundo y exhaustivo es el estudio de RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.- Alonso Matías, precursor de Cano, pag. 171 y ss.

(11) La hechura del retablo fue subastada en 1615, bajando de una postura inicial de 10.000 reales (909 ducados) a los 560 ducados en que se remató. I.G-M. Iglesias de la Diócesis..., leg. s.c., fol. 153v. Noticias tomadas del A.C.E.Gr. Libro de Contaduría Mayor de 1615. Ver apéndice Doc. VI-111.

En la entrada del siglo XVII se difunde otra forma de hacer los pequeños retablos o altares de capillas, utilizando la albañilería como base estructural para después matizarla con labores de yeso tallado para definir su adorno, enmarcándose en el proceso generalizado del empleo del yeso como elemento ornamental. Ejemplos de este tipo los encontramos en un altar lateral de Santa Isabel la R[illegible], parroquial de Beas, (el más amplio de todos con tres nichos avenerados), en la ermita de San Sebastián de Granada, y uno desaparecido en la iglesia de San Andrés del que tenemos la tasación de su realización. "Domingo de la Corte a hecho un nicho con su encasamiento en el altar donde agora se a de poner la ymagen de Nuestra Señora del Buen Suçeso, y en el ornato del nicho hiço una venera dentro y por de fuera acompañado con sus pilastras quadradas con su cornisa y encima de la cornisa otro requadro con sus piramides todo a manera de retablo y enlucio todo el testero, concertose por la contaduria a toda costa en honçe ducados..." (12); muy parecido a este altar debía ser el que se encontraba en el claustro del convento de la Trinidad (13). También el uso de la albañilería y yeso se extendió a hornacinas y pequeños altares que aparecen profusamente en nuestros templos, con

---

(12) A.C.E.Gr. Libro de Contaduría Mayor de 1612. Ver apéndice Doc. III-17.

(13) Fue visto y dibujado someramente por Gómez Moreno, recogiéndose en el I.G-M. Leg. CVI, fol. 98.

motivos variados de guirnaldas, apilastrados, marcos acodados, etc. Unos muy interesantes con estípites antropomorfos los encontramos en la capilla de Araoz de la iglesia de San Pedro. El empleo de esta técnica para producir retablos se extendió durante todo el siglo XVII y en el siguiente, siendo una forma relativamente frecuente en obras modestas por su mayor economía. Buenos ejemplos son los que encontramos en los laterales del crucero del Carmen de Alhama o en la ermita de San Sebastián de Orgiva.

Plantas y alzados.- La organización más frecuente es la del retablo de planta lineal o plana en la que solamente se destacan los salientes de las cartelas o pedestales que soportan las columnas. En muchos de ellos, sobre todo los trazados por Vico, se observa una estructuración como colgada, arrancando desde la mesa de altar y sobresaliendo frontalmente el sagrario en el centro del banco. Esta planitud se va a ir rompiendo paulatinamente conforme avanza el siglo XVII pero sin perder la superficie lineal generadora; en todo caso como ocurre con el mayor de los jesuitas, el encasamiento central se rehunde para cobijar el sagrario móvil pero sin perder su superficie continua. Del tipo ochavado o poligonal tenemos un solo ejemplo y el más importante por sus dimensiones: el retablo de San Jerónimo.

De los del tipo de cascarón y curvo en la base, es el que se encuentra en las cavernas del Sacromonte, que se adapta a la superficie de un gran nicho, quedando definidos su márgenes por una semicircuferencia. Otro caso excepcional es el de los retablos relicarios de Alonso de Mena de la Capilla Real, en forma de armarios rectangulares, con unas puertas que se abren mostrando unos pequeños compartimentos con bustos, y rematados por frontones partidos y enrollados. Los tabernáculos exentos fueron poco frecuentes por exigir un espacio centralizado de la capilla en su concepción litúrgica. Por ello, solamente se realizó en la capilla mayor de la Catedral, diseñado por Siloée, que quitado en 1614 por ser demasiado ampuloso, se llevó a la iglesia de San Pedro, colocándose en la Catedral otro más reducido. Sin embargo, sin llegar a tener la envergadura de los retablos, para muchas iglesias parroquiales, en las que su testero se adornaba con un dosel de guadamecí (14), se colocaron grandes sagrarios con un doble cuerpo: el inferior para colocar el Santísimo y el superior para servir de manifestador o simplemente para colocar un crucifijo. En las grandes estructuras que preceden al barroco, como en la Colegiata de los jesuitas o en el convento de Gracia, el sagrario queda embutido en el primer cuerpo del retablo, cuyo efectismo visual

---

(14) Sobre los doseles de guadamecí que fueron los elementos devocionales más usuales en las iglesias rurales y aun en las de la capital hasta entrado el siglo XVII, damos más noticias en el capítulo I.2.2.

y funcional será motivado por la rotación del mismo pero sin romper la planitud superficial.

En cuanto a la iconografía que ofrecen, en pocas ocasiones marcará el sentido estructural del retablo, siendo las más de las veces un elemento distribuido a posteriori. En algunos casos lo más que impondrá será el dejar una hornacina en el centro, de un poco mayor relieve, para acoger alguna escultura previa (15). Siguiendo la división tipológica establecida por Martín González (16), casi todos los retablos podemos considerarlos del tipo fachada, aunque en muchos de ellos predomine el sentido iconográfico del tipo rosario, sin que en ninguno se lleguen a completar los misterios sino que se escogen aquellos más ligados con la Virgen, como son los gozosos (17) y el Calvario en el remate (18). La unidad iconográfica del retablo vendrá determinada por su rango y ubicación en el templo. Los colocados en las

---

(15) Fue el caso del retablo de Santa Teresa de la Catedral, que fue donada la escultura de la Santa por el convento de los carmelitas.

(16) Tipología e iconografía del retablo español del renacimiento.

(17) La mayor proliferación de los motivos y misterios marianos en los retablos está en íntima relación con la gran cantidad de iglesias que se encuentran bajo la advocación de la Virgen y sobre todo de la Encarnación, empezando por la Catedral.

(18) En muchos de ellos se repetirá indefectiblemente la Encarnación en el primer piso y el Calvario en el segundo, como términos iniciales y finales de la Redención.

capillas mayores recogen unos temas más unitarios que en su mayor parte representan pasajes hagiográficos según la advocación del templo (19). El más completo y complejo en su programa iconográfico, impuesto por el gran número de sus encasamientos, es el de San Jerónimo, con un desarrollo integrador de los tres misterios, San Jerónimo y la Inmaculada como centros devocionales, los Evangelistas, Doctores, Santos Monásticos, Santas Mártires, etc. (20).

En el alzado observamos igualmente una cierta homogeneidad, teniendo como punto de partida la ordenación clásica, de columnas y cajas o encasamientos entre ellas, con una superposición bien ordenada y compensada. Solamente el retablo de los Loaisas en el convento de las Carmelitas calzadas, hecho por Juan de Aragón, se limita a marcar unos encasamientos entre recuadros sin distinción de órdenes (21); otro caso es el de Illora, con igual configuración que obedeció a una drástica reducción del coste.

---

(19) San Benito en Acequias, San Bartolomé, San Cecilio, San Ildefonso, etc.

(20) El programa completo lo reproduce GOMEZ-MORENO, M.- Guía de Granada. pags. 369-370 y GALLEGO BURIN, A.- Granada: guía artística e histórica de la ciudad. pag. 293.

(21) ZAMORA, F.- El pintor Juan de Aragón y los Loaisas granadinos. Un retablo ignorado.

Pero lo normal fue el hacerlos con banco, uno o dos pisos y tres calles, la central más alta o rematada por un pequeño ático. En el segundo decenio del XVII se comienza a romper la compensación entre los distintos encasamientos, para acentuar el central que se hace más grande y profundo. En algunos casos se recurrirá a su única aparición acogiendo un gran cuadro entre dobles columnas, como en La Zubia y el lateral de Santa Isabel la Real, aunque normalmente este retablo se redujo su utilización para capillas o altares secundarios.

Soportes y adornos.- El soporte más utilizado será la columna como elemento de mayor extensividad para dividir los encasamientos, apareciendo en las partes altas, en el siglo XVII, pilastras que con el paso del tiempo serán las que más prontamente acojan las novedades ornamentales de mutilos, estípites, etc. (22).

---

(22) De gran interés para las denominaciones de los elementos del retablo es el trabajo de SAENZ DE LA CALZADA GOROSTIZA, C.- El retablo barroco español y su terminología artística. Sevilla. En gran medida la terminología de nuestros retablos coincide con la sevillana, aunque algunos términos no los encontremos entre nosotros como la denominación de caja que en los pocos retablos documentados se denominan encasamientos a los nichos y tableros a las superficies preparadas para colocar pinturas, o simplemente encasamiento a todo. La cartela y el mutilo son nombradas por Vico como elementos distintos, teniendo la cartela una volumetría mayor en arranques de columnas o pilastras de portadas, quedando el mutilo para remates de pilastrillas o sobrecolumnas, frisos, etc.

En el retablo plateresco el empleo de la columna es casi sistemático, apareciendo de diferentes formas: abalaustrada con el imoscapo o tercio inferior adornado de grutescos (Gabia Chica); estriada en los dos tercios superiores y el inferior tallado de grutescos (Ogíjar Bajo, Guadahortuna, etc.), con la típica guirnalda siloesca en la parte alta, o bien retallada con el grutesco abarcando todo el fuste (Montejícar, Colomera). Sus órdenes suelen ser jónico en el primer piso y corintio en el segundo; si hay uno sólo será normalmente corintio.

Con la implantación del retablo romanista, que se inicia con el de San Jerónimo, la columna se hace, bien estriada en los dos tercios y el imoscapo tallado con un grutesco más fino (San Jerónimo, Santa Isabel la Real) (23), o bien todo el fuste estriado (Virgen de la Rosa en Santa Ana, San

---

(23) Fundamentalmente el grutesco de Siloée era muy orgánico, con bichas, hojarasca, angelotes, todo ello de bastante corporeidad. La escuela de Machuca emplea un grutesco más fino y de mayor variedad temática, con drapeados, guirnaldas, animales fantásticos, blasones, etc., más fino de talla y menudo en su relieve. En torno a 1560-70 se van eliminando los animales fantásticos, para configurarse como una guirnalda vegetal con espirales zigzagueantes y en las columnas quedan los drapeados y niños de cuerpo entero. Algunas diferenciaciones sobre el grutesco de ambos maestros granadinos ofrece GOMEZ-MORENO MARTINEZ, M.- Las Aguilas del Renacimiento español. Más noticias sobre los grutescos pueden verse en LOPEZ GUZMAN, R.- Tradición y clasicismo..., pags. 135-141. Los trabajos más amplios sobre el tema son los elaborados por FERNANDEZ GOMEZ, M.- Los grutescos en la arquitectura española del protorrenacimiento y El lenguaje de los grutescos y Diego de Siloe, con abundantes referencias bibliográficas.

Jerónimo primer piso, Santiago de Baza, lateral de Ogíjar Alto); en el caso de ser estriadas pueden aparecer con el primer tercio abocelado. También entonces comienzan a emplearse unos estípites estriados que vienen a ser reducciones de pilastras con el arranque más estrecho que el remate (típico elemento serliano); así lo encontramos en el retablo de la Virgen de la Rosa (en el segundo cuerpo) o en los laterales de la iglesia del Carmen de Alhama y en la portada lateral de Santa María de Huéscar. A pesar de no haber muchos retablos de esta fase,se observa en los conservados una mayor tendencia al empleo del orden dórico ocupando el piso inferior.

En el retablo purista, representado fundamentalmente por Vico, las columnas serán estriadas, apareciendo en los cuerpos altos pilastras rematadas en mutilos en sustitución de los órdenes clásicos. Gaspar Guerrero y Mena introducen una mayor variedad y riqueza ornamental y algunas modificaciones del módulo; aparecen estípites-cariátides compuestos por elementos geométrico, vegetal y cabeza infantil o angelical, columnas entorchadas, o pilastras con imbricados en su caja, al tiempo que mutilos y cartelas marcan los remates y arranques de las mismas, y ocupan frisos, bancos y remates.

En el retablo protobarroco, en el que quedaría encuadrado fundamentalmente Díaz del Ribero, la columna corintia

sigue siendo el elemento esencial de soporte, acentuándose incluso su importancia con respecto a las variedades anteriores, pero sus fustes mostrarán tratamientos muy variados: estriados, lisos pintados de color oscuro, entorchados, o bien en su última etapa aparece el orden salomónico de fustes decorados con encintados geométricos de gran originalidad (24). El retablo de Chimeneas muestra unas columnas con los fustes decorados con pequeñas puntas de diamante y el imoscapo en zigzag que es un caso único en Granada.

* * *

En cuanto a los motivos decorativos, serán los que presenten una mayor variedad y evolución. En gran medida serán los elementos horizontales (entablamentos, cornisas, frisos), los enmarques de las cajas o encasamientos y los remates o sobrepuestos los que maticen el enriquecimiento plástico del retablo, permitiéndonos la delimitación en periodos estilísticos diferentes.

En el retablo plateresco será la labor de entallado de grutescos la base esencial de esa decoración, apareciendo

---

(24) Sobre el tema de los soportes, columnas y estípites, en el retablo del XVII y XVIII existe el estudio más exhaustivo de RAMOS FAJARDO, Mª C.- obs. cits.

toda la superficie dorada (Gabia Chica). En el retablo de Maeda este grutesco se va haciendo menos corpulento y tendente a una guirnalda esencialmente vegetal (Ogíjar Bajo, San Cristóbal). En el retablo romanista, su mayor severidad y limpieza estructural se ve compensada con la aparición de las cartelas y mutilos como novedades: más importante es la modificación de su estética del color, recibiendo las columnas, pilastras, frisos, marcos, etc., un tratamiento a pincel como si de una macroescultura se tratara, pasando a ser la policromía a base de estofado su base más expresiva(25). En el retablo purista aparecen los frontones partidos, pirámides como remates y demás motivos de gran movilidad, que marcarán en gran medida su riqueza ornamental, perdiéndose poco a poco la rica policromía y extendiéndose de nuevo el dorado bruñido para toda la superficie (26). En gran medida

---

(25) Para el estudio del color y su desarrollo en el retablo granadino es esencial SANCHEZ MESA, D.- Técnica de la escultura policromada granadina.

(26) Singular importancia tuvo la escuela de estofadores en Granada, destacando incluso por encima de la pintura de cuadros como fue el caso de Pedro de Raxis que en la pintura se muestra de un severo manierismo pero en la policromía de las imágenes de Rojas, Gaviria o Mena y en los retablos de Vico, manifiesta una riqueza y elegancia de color y dibujo que le hizo digno merecedor del sobrenombre del "padre de la estofa", siendo su pericia destacada ya por Pacheco. La escuela se inicia con Sebastián de Perea, Miguel Leonardo, Juan de Palenque y sobre todo Juan de Aragón, Ginés López, Juan de Orihuela y el mencionado Raxis, yerno del anterior. Coincidiendo con Raxis trabajan Juan García Corrales y Juan Bautista Albarado, que se alternarán con Raxis en la decoración de los retablos trazados por Vico para las parroquiales granadinas.

la evolución del retablo purista en Granada, vino marcada con el paso de ser diseñado por Vico, formado como arquitecto, a ser dibujado por Gaspar Guerrero o Alonso de Mena, formados como escultores fundamentalmente e igual ocurrirá con Díaz del Ribero que llegará a la arquitectura a través del ensamblado.

A pesar de que nosotros prestemos una mayor atención a la vertiente arquitectónica del retablo, ésta era la parte de menor costo pues su trabajo y elaboración era más mecánica. En el retablo plateresco, todavía con bastante labor de entallado, su precio debía estar más compensado, pero a partir del romanismo, en el que se va perdiendo el entallado y la obra fundamental es de ensamblaje, el costo de las escultura y pintura superaba con creces al de la arquitectura (27).

---

(27) Este aspecto es sobradamente conocido y ha sido remarcado entre otros por SANCHEZ MESA, D.- ob. cit., ULIERTE, Mª L.- ob. cit., etc.

IV.1 Los epígonos renacentistas.

El retablo renacentista, y sobre todo el plateresco, en Granada vino marcado fundamentalmente por la actividad del taller de Machuca y Esteban Sánchez que abastecieron a los principales templos de la diócesis que en aquellos años los tenían, que eran los menos (28). En la diócesis de Guadix-Baza son pocas las obras conocidas y menos las conservadas puesto que no nos ha llegado ni un solo retablo renacentista (29). El más antiguo conservado en Baza es uno lateral de la Colegiata, ya de mediados del siglo XVII; en la misma Colegiata hubo otro muy interesante con un encasamiento entre columnas retalladas de buenos grutescos con la Virgen del Pilar, del que se conservan testimonios gráficos, atribuible a Cristóbal Hernández, el único retablista conocido del renacimiento bastetano (30) que hizo otro retablo para el monasterio de San Jerónimo de la misma ciudad. Del interesante retablo de Santiago y de la familia Freyla haremos mención

---

(28) Los retablos realizados por Machuca para las iglesias granadinas los recoge GOMEZ-MORENO MARTINEZ, M.- Las Aguilas..., pag. 102.

(29) En el libro de Fábrica Menor de 1544 a 1559 del A.C.Gu. se citan algunas intervenciones en los retablos de Purullena y Beas, en 1554 y 1558 respectivamente, debiendo ser obras poco importantes a juzgar por los precios que se pagaron por su pintura y dorado. Reproduce las noticias ASENJO SEDANO, C.- La Catedral de Guadix. 1977, pag. 31.

(30) Las pocas noticias conocidas suyas las ofrece MAGAÑA VISBAL, L.- Baza Histórica. To II, pags. 455 y 474.

en el apartado siguiente. En Guadix se tiene constancia del realizado, según trazas de Siloée, para la iglesia de Santiago que ofrecía una estructura bien simple de marcos divididos por pilastras con relieves de una regular escultura (31).

Es pues la diócesis granadina la que nos ofrece más elementos de referencia, aunque igualmente sean bastante pocos los que han llegado hasta nosotros, bien por haber sido sustituidos por otros en años posteriores o por la destrucción de los moriscos y de la pasada guerra civil, que marcan los momentos cruciales de su existencia. Esta destrucción generalizada ha repercutido fundamentalmente en la pérdida de todos los retablos de Machuca, de los que solamente se conservan algunos restos de tablas de los de Víznar, Monachil, capilla de San Onofre, Descendimiento de la Capilla Real y otro de su escuela en Padul que nos parece difícilmente atribuible a Machuca. De la labor de ensamblaje y talla de la mayoría de estos retablos se encargó Esteban Sánchez(32). Aparte de Machuca y Sánchez, otros pintores, entalladores y ensambladores se encargaron de abastecer las

---

(31) GOMEZ-MORENO MARTINEZ, M.- Las Aguilas del Renacimiento..., pag. 91.

(32) Ver el estudio que le dedicamos en el capítulo de los maestros mayores y menores... II.2.

necesidades de las iglesias granadinas, realizándose entonces gran cantidad de obras.

En la década de 1560 todavía el retablo mostraba un fuerte apego a las estructuras anteriores, como manifiesta el de Gabia Chica que es un recompuesto de los restos que quedaron de otro mucho mayor que se encontraba en Gabia Grande. Fue realizado por Juan de Aragón y Juan de Palenque la labor de pintura. en 1565-67 (33), sin que sepamos quien realizó el ensamblaje que manifiesta un estilo cercano al arte de Machuca (34). Aun saliéndonos de nuestra materia, las pinturas que conservan, pintadas por Aragón y bien conservadas en óleo sobre tabla, es de lo mejor de la pintura renacentista granadina por su fuerza, dibujo y colorido.

No obstante, pese a la perduración de los esquemas platerescos en los retablos andaluces, (frente a una generalización del romanismo más temprana en Navarra o Castilla) (35), en Granada la introducción del romanismo se produce

---

(33) A.C.E.Gr. Libro de Contaduría Mayor de 1565. Tomado en extracto en el I.G-M. Leg. CX, fols. 41-42. Ver apéndice Doc. VI-31.

(34) Existe un estudio sobre el mismo aún inédito de GARCIA GRANADOS, J.A.- Inéditos de la pintura granadina del siglo XVI.

(35) Este "retraso" de los nuevos programas romanistas en el retablo andaluz ha sido indicado por HERNANDEZ DIAZ, J.- Imaginería hispalense del Bajo renacimiento. Así queda también reflejado en PALOMERO PARAMO, J.M.- ob. cit.

por un camino paralelo al norteño, como resultado de la depuración clasicista manifestada en el ámbito del diseño arquitectónico por el último Siloée y su discípulo Maeda, que se verá acentuada por los manieristas Velasco, Castillo y Hernández, con una lógica repercusión en la retablística.

Los pocos retablos de la etapa de 1560-70 cuya traza es cierta pertenecen a Juan de Maeda. El primero se realizó para la iglesia de San Cristóbal, conservándose del mismo su imagen central y restos de un basamento, pilastras, cornisas y dos columnas, elementos insuficientes como para recuperar su morfología original. Fue realizado por Baltasar de Arce la escultura y entallado, y Sebastián de Perea la pintura que fue acabada a su muerte por Juan de Aragón (36). Más importante y felizmente conservado es el de Ogíjar Bajo. En su realización intervienen Tomas Morales en el entallado y ensamblado, Diego de Pesquera la escultura, Juan de Palenque y Miguel Leonardo la pintura y dorado, y Miguel López el resto del dorado (37), realizándose en 1567-69. En su traza

---

(36) Noticias completas del retablo se recogen en el I.G-M. Leg. CV, fols. 49-52v. Ver apéndice Doc. III-22. Referencias a su estilo plástico ofrece SANCHEZ MESA, D.- ob. cit. pags. 86-87.

(37) Este retablo ha sido ya suficientemente estudiado por GOMEZ-MORENO MARTINEZ, M.- Diego de Pesquera, escultor. pags. 293-295 y GUZMAN PEREZ, Mª y LOPEZ GUZMAN, R.- La iglesia de Santa Ana... Toda la documentación la reproducimos en el apéndice Doc. VI-92. Ver el estudio concreto que le dedicamos en el catálogo.

Maeda se muestra más severo y con una mayor fuerza de la arquitectura como elemento conformador que en los retablos anteriores. Al mismo tiempo, la labor de talla se va reduciendo a los tercios bajos de las columnas y el friso pero eliminando la corporeidad del grutesco de Siloée. En lo específicamente estructural sería el precedente del retablo romanista y purista que veremos en Vico.

Tomás de Morales y Juan de Palenque hicieron para la iglesia de San Miguel un retablo por el cual se les pagaba en 1560-61, valorándose la labor de ensamblado y tallado en 200 ducados (38). Este dato indica que debía ser del tipo normal de dos pisos y tres calles por el precio que costó. Nada se conserva del mismo y otros retablos que se encontraban en la misma iglesia, de finales del siglo XVI, también han desaparecido, conservándose solamente una sagrario muy tosco de uno de ellos. El mismo Palenque trazó y realizó un retablito muy pequeño para la parroquial de Beas que importó 140 ducados, debiendo ser de pintura principalmente (39).

En 1566-68 se hace un retablo para la iglesia de Huétor Vega, labrado por Francisco Sánchez y Baltasar de Arce,

---

(38) A.C.E.Gr. Libro de Contaduría Mayor de 1560 e I.G-M. Iglesias, capillas..., fol. 92v. Ver apéndice Doc. III-37.

(39) A.C.E.Gr. Libro de Contaduría Mayor de 1567. Ver apéndice Doc. VI-18.

pintado por Miguel Leonardo y dorado por Miguel López. Constaba de un banco con pedestales de talla, un piso y ático con dos medallones (40), acogiendo pinturas con los temas del Calvario, La Encarnación, los dos Apóstoles (San Pedro y San Pablo) y los Santos Juanes; fue tasado por Juan de Orea, Juan de Aragón y Luis Machuca (41). Actualmente no existe y dudamos que se colocara en esta iglesia porque en la visita pastoral de 1643 solamente había un dosel de guadamecí.

Un retablo plateresco que coincide con la cronología de los anteriores pero con un carácter mucho más conservador en lo estructural es el de Colomera, esculpido por Pesquera y Francisco Sánchez y pintado por Aragón, el cual puso pleito en 1572 al no estar de acuerdo en lo tasado de su trabajo, por lo que en ese año o poco antes debió concluirse(42). Su estructura era de una gran monumentalidad, resaltando fuertemente su faceta arquitectónica, con columnas exentas que abarcaban los dos pisos y los fustes todos retallados de finos grutescos, rematadas con una ménsula en la que apoyaba el entablamento que sobresalía sobre las calles laterales;

---

(40) Suponemos esta estructura por el valor que se apreció a cada una de las pinturas y por ser parecido a los restos de los retablos de Monachil, Gabia, etc.

(41) A.C.E.Gr. Libro de Contaduría Mayor de 1566. Recoge las noticias extractadas Gómez-Moreno en el I.G-M. Leg. CX, fols. 36-37. Ver apéndice Doc. VI-53.

(42) Ofrece fotografías y noticias de este retablo GOMEZ-MORENO MARTINEZ, M.- Diego de Pesquera..., pag. 298.

en el centro, rompiendo el banco y ocupando el primer piso de la calle central, se abría un edículo que acogía un alto sagrario, con la caja para el Santísimo debajo y encima un segundo cuerpo para colocar la custodia o un crucifijo. Este amplio cuerpo remataba en un extraño ático organizado con dobles columnas-balaustres que descargaban un entablamento cuyo friso estaba ocupado por columnitas dobles que marcaban nichos en los que aparecían cabezas humanas; encima frontón triangular, y a los lados del ático dos robustas esculturas de la Fortaleza y la Fe. De todas formas, se observa una extraña mezcla de elementos arcaizantes en lo decorativo junto a una esencia compositiva de mayor modernidad, pareciéndonos más antigua la estructura que los relieves que quedaban mal acoplados en los encasamientos. La participación de Asensio de Maeda en la resolución del pleito planteado por Juan de Aragón quizá indique una participación suya en la traza del mismo.

Un retablo que tuvo una realización especialmente azarosa fue el de la iglesia de Guadahortuna. En el catálogo referimos su problemática ejecución. Contratado en 1558 por Luis Machuca y Francisco Sánchez, subcontratando Machuca su parte de escultura con Baltasar de Arce, se colocó en su sitio no sin algunas modificaciones en la segunda decena del

siglo XVII, terminándose en 1621 (43). Aquí solamente mencionaremos su estructura en la que aparecen las tres calles divididas por dobles columnas que dejaban libres unas entrecalles ocupadas por nichos para escultura. En 1588, estando aún sin terminar, Diego de Navas y Diego de Aranda firman un diseño para rematarlo, consistiendo en un nicho con las dobles columnas antes mencionadas y rematado por un medio círculo con una cartela encima. Así se pensaba que se había realizado, pero cuando Vico lo reconoce e informa lo que de él habia quedado depués de sacar algunas piezas para hacer dos retablos para las iglesias de Santiago y San Gil, dice que "encima de la cornija de esta segunda orden hay un frontispicio puntiagudo dentro del cual esta Dios Padre y encima del frontispicio dos virtudes asentadas"(44); así se encontraba antes de ser destruido en la pasada guerra, siendo seguramente cambiada la traza de Navas y Aranda por haber quedado trasnochado el remate circular proyectado por ellos.

Un retablo plateresco, perteneciente a la primera mitad del siglo XVI por lo tanto anterior a los hasta ahora mencionados, es el que se encontraba en la iglesia de San

---

(43) El primer estudio realizado sobre el retablo ha sido el de GARCIA GRANADOS, J.A.- La iglesia parroquial de Guadahortuna. pags. 133-134 que nosotros completamos con el conocimiento de los documentos, dibujos y la fotografía que aportamos.

(44) I.G-M. Leg. CIX, fol. 57. Ver apéndice Doc. VI-43 con la descripción completa.

Andrés y se restaura en 1605 para ser llevado a Huétor Santillán. Constaba de banco y dos pisos al que se le añadió un nuevo ático, según se aprecia claramente en la traza que se conserva. La parte antigua se organizaba con columnas corintias en el primer piso y unas bandas a modo de pilastras pero sin capiteles en el segundo con las cajas talladas en los dos tercios inferiores, con un extraño efecto. La parte superior es característica del retablo purista, con aletas que acogen un recuadro con pilastras que terminan en carteles y encima frontón rectangular; en los extremos se yerguen pirámides sobre urnas, todo muy al gusto de Ambrosio de Vico. Actualmente no existe, debiendo haberse perdido en el siglo XVIII pues los retablos que ahora posee la iglesia son de ese siglo.

Otro retablo, hasta ahora desapercibido para la historiografía y en muy mal estado de conservación, es el de la parroquial del Padul del que no entramos en su comentario por pertenecer a la etapa machuquista pero queremos desde aquí llamar la atención sobre su interés. Su estructura es sencilla y de reducidas dimensiones, con medias columnas que encuadran pinturas sobre tabla; dichas pinturas, muy al gusto de Machuca pero inferiores a las otras conocidas del maestro, pudieran ser de su hijo Luis Machuca del que no conocemos ninguna obra con la que pudiéramos compararlas.

Para terminar este periodo queremos mencionar otros retablos desaparecidos, hasta ahora ignorados, de los que solamente podemos mencionar su anterior existencia. En Otura hubo "un retablo en el altar mayor..., tiene quatro colunas doradas y en medio huna himagen de Nuestra Señora de la Paz y señor San Yldefonso, y en los lados las armas del señor don Pedro Guerrero", mencionado en el inventario de 1640 (45), desapareciendo posteriormente. En Alhendín debió haber un amplio retablo, parcialmente destruido por los moriscos en 1568, al que se hace referencia en los libros inventarios de los años siguientes. En 1589 fue reparado por Diego de Navas y Diego de Aranda y dorado por Ginés López y Gerónimo de Salas (46). En 1612 es citado en el inventario con "diez tableros de pincel con ocho columnas grandes y pequeñas" (47). Otro retablo es mencionado en Moclín en un inventario de 1591. Su traza se encargó a Diego de Siloée, mencionándose cuando el maestro burgalés acude a trazar su capilla mayor. Constaba de tres pisos y tres calles, en la central la Encarnación, San Juan Evangelista y por último el Calvario, todo ello en escultura; las calles laterales llevaban

---

(45) A.C.E.Gr. Libro inventario de la iglesia de Otura. Fábricas, leg. s.c.

(46) I.G-M. Iglesias de la Diócesis..., Ver apéndice Doc. VI-7.

(47) Archivo Parroquial de Alhendín. Libro 1º de Bautismos, fol. 111. En el fol. 113 y ss. se recoge el inventario de las imágenes, todas ellas desaparecidas.

pinturas y todo él estaba dorado y pintado con follaje y entallado, con columnas como elementos de soporte (48). Por estos datos deducimos que debía ser una obra interesante, en línea con los de Montejícar, Colomera o Guadahortuna, todos desaparecidos.

---

(48) A.C.E.Gr. Libro inventario de la iglesia de Moclín, leg. s.c.

IV.2 El retablo romanista.

El retablo romanista como concepción global se introduce en Granada con el magno conjunto de San Jerónimo, que supone un cambio esencial tanto en la estructura arquitectónica como en la escultura que acoge, suponiendo la introducción del naturalismo que tan buenos frutos reportaría a la escuela granadina (49). Su estructura es la más amplia y monumental de cuantas se hicieron en todo el siglo XVI en Granada, contrastando además, con la recesión artística que se produjo en los años siguientes a la rebelión y expulsión de los moriscos.

El primer contrato del mismo se realizó en 1570 con el pintor Juan de Aragón, el cual había de atenerse a unas determinadas trazas. Nada sabemos de ellas ni quien las firmaría, pero a los tres años se dieron otras más amplias por Lázaro de Velasco por resultar las primeras defectuosas. Se inician los trabajos y se le abonan cantidades a cuenta a Aragón en 1585, no sabiéndose nada más hasta que en 1603 se

---

(49) Sobre la importancia de su iconografía y las distintas participaciones en él pueden consultarse GOMEZ MORENO, M. Guía..., pags. 369-372, GALLEGO BURIN, A.- Granada..., pags. 291-293, AZCARATE, J.M.- Escultura del siglo XVI. pag. 337 y SANCHEZ MESA, D.- ob. cit. pags. 92-97.

concierta con su viuda la liquidación de un pleito planteado por el pintor, cobrando su viuda 1.100 ducados y una renta vitalicia. Para su definitiva colocación, se acordó una nueva modificación en su parte alta consistente en un cuerpo central y cuatro tableros a los lados más un ático y frontón partido, según una traza de Pedro de Orea; lo extraño es que Orea muere en 1592 y sin embargo la traza se menciona en 1605. Seguramente el retablo estuvo detenido bastantes años y se le encargaron las trazas a Orea pero no se acometió la obra hasta resolver el pleito con Aragón.

De esta forma, en la estructura del retablo aparecen dos partes claramente diferenciadas. La inferior, trazada por Velasco, está compuesta por sotobanco, banco y tres pisos con nueve calles todas ellas columnadas. El primer piso con columnas dóricas estriadas en todo el fuste y friso con triglifos clásicos; el segundo de orden jónico con columnas estriadas en los dos tercios y el imoscapo con motivos de grutescos, el friso con guirnalda vegetal y angelitos tenantes; el tercero es corintio con los fustes iguales a los jónicos pero el entablamento queda remetido en todas las calles, perdiéndose la línea zigzagueante que manifestaba en los dos pisos inferiores, de esta forma se aligera su peso y queda acentuada la verticalidad, encajando más armónicamente con el cuerpo que se le adosó posteriormente. El segundo cuerpo muestra las novedades del manierismo purista, alternando en sus calles la pilastra, en la calle central, con

columnas corintias de fustes lisos en los dos tercios superiores y una guirnalda de tipo siloesca, y el tercio inferior con torsos de niños que brotan de hojarasca y en otros angelitos; encima, el ático tiene tres calles marcadas por pequeños estípites estriados con mutilos curvo · remata en un frontón recto y partido que soporta las tres virtudes.

Factor importante en este retablo, que supone también la introducción de una práctica de fuerte arraigo y felices resultados en los años posteriores, es la buena policromía que decora no sólo las imágenes, sino toda la superficie y elementos estructurales, con guirnaldas, grutescos, orlas, etc., que produce unos efectos más variables que el continuo dorado anterior. Aunque en algunos retablos anteriores aparecían algunas matizaciones de color no llegaban a la variación y matizaciones de éste. Este tratamiento colorista abarca incluso las acanaladuras de las columnas, con cadenas geométricas entrelazadas, que solamente son observables muy de cerca pero desde lejos producen un efecto más logrado que el continuo dorado (50).

Atendiendo a la primera parte, tenemos en el polémico Velasco el renovador de una práctica arquitectónica de aquilatada difusión que, tomando aquellos elementos que eran

---

(50) Un análisis más profundo de su valoración pictórica en SANCHEZ MESA, D.- ob. cit.

esenciales a la labor retablística, los somete a un esquema más severo y de dominante arquitectónica, eliminando la profusa decoración anterior y reforzando las directrices estructurales. No sabemos qué contactos mantuvo Velasco con las distintas regiones españolas pero manifiesta una asimilación del clasicismo similar a la manifestada en Castilla y Andalucía Occidental por Becerra, Vázquez el Viejo, etc. (51) y más al norte los Anchieta, López de Gámiz y Larrea, por citar los más representativos (52). Contrastando con la severidad arquitectónica, en la distribución de los encasamientos y la movilidad de las calles se observa una bien resuelta euritmia, con una distribución que pudiéramos conceptuarla como de B-C-d-C-B-A-B-C-d-C-B, en los que B y d son edículos salientes (en la B con espacio intermedio para colocar una escultura y la d dobles columnas que marcan la bisagra del ochavo) que se alternan con los paneles A y C, remetidos.

---

(51) Véase al respecto HERNANDEZ DIAZ, J.- Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento, MARTIN GONZALEZ, J.J.- El Manierismo en la escultura española, AZCARATE, J.M.- ob. cit. y CAMON AZNAR, J.- La escultura y la rejería españolas del siglo XVI.

(52) Véase ANDRES ORDAX, S.- La escultura romanista en Alava, El escultor Pedro López de Gámiz. Sobre el manierismo en Navarra GARCIA GAINZA, C.- Navarra entre el Renacimiento y el Barroco. Un análisis general sobre las escuelas romanistas ofrece GARCIA GAINZA, C.- El Renacimiento. Escultura en "Historia del Arte Hispano" pags. 141 y ss.

El cuerpo trazado por Orea manifiesta la ultimas tendencias del manierismo arquitectónico que desembocarán con el arquitecto Ambrosio de Vico en el purismo postherreriano. Del mismo autor o inspirado en su traza debe ser el retablo del altar mayor de Santa Isabel la Real, que manifiesta la misma alternancia de pilastras y columnas con guirnaldas en el fuste y tercio inferior con relieves; el remate de mutilos y frontón es muy parecido y la escultura que encierra pertenece a la misma escuela de Rojas y Gaviria, aunque en este caso pensamos se debe a la mano de Martín de Aranda por el parecido que presenta el tratamiento de los rostros con el banco del retablo de Albolote (53).

Los entalladores y ensambladores más activos en estos años serán Diego de Navas y Diego de Aranda, que se encargaron de la terminación del retablo de San Jerónimo, del de Guadahortuna, el de la Antigua de la Catedral (desaparecido) y otros muchos (54). Del retablo desaparecido de la Virgen de la Antigua de la Catedral solamente se conservan algunas esculturas, por lo que no conociendo la traza ni las condiciones es imposible recuperar su morfología. Otros retablos pueden mencionarse pertenecientes a este periodo que por

---

(53) Esta atribución ha sido apuntada por SANCHEZ MESA, D.- ob. cit. pag. 99.

(54) Ver el estudio concreto de los maestros en el capítulo II.

coincidir con unos momentos de claros cambios y revisión de la escuela siloesca y machuquiana, manifestarán unas diferencias apreciables según el carácter, envergadura de la obra y los maestros ejecutores. De otro Diego de Aranda, sobrino del anterior, es el retablo del altar de la puerta de la Justicia, con pinturas de escaso mérito y simples encasamientos, realizado en 1588 (55).

En la iglesia de Santa Ana se encuentra el retablo de la Virgen de la Rosa, cuya sencilla estructura refleja la severa revision de final de siglo. Tiene dos pisos,

---

(55) Dicho retablo fue realizado a petición de los vecinos de la Alhambra, mandándose hacer según unas condiciones que transcribimos a continuación. "El retablo ha de ser conforme a una traza que para ello se le dara la cual ha de compartir y reducir en proporcion de suerte que el dicho retablo ocupe todo el espacio y hueco que tiene el arco donde se ha de poner, asi de ancho como de alto de suerte que quede todo en proporcion. Es condicion que tenga las cuatro pilastras questan encima de los pedestales del banco cuatro dedos de relievo y conforme a esto se ha de dar los relievos a todos los demas miembros de suerte que les correspondan en proporcion asi en los alquitrave, frisos y cornijas como en todo lo demas conforme lo muestra en la traza..., (más adelante dice) Iten es condicion que ha de hacer cuatro pilastras encima de los pedestales del banco ase de entender y es condicion que han de ser cuatro medias columnas de medio relievo con sus pilares". En la primera puja Diego de Navas lo puso en 25 ducados, rematándose después de otras pujas en 13 ducados en el mismo Diego de Navas". Para la realización de dicho retablo se pedía limosna por los vecinos, dando una orden el tesorero del arzobispado "prohibiendo a los soldados y otras personas que se hallen en la puerta de la guardia de la Alhambra, bajo pena de excomunion mayor y cuatro ducados, que en domingos y fiestas de guardar pidan para el retablo que alli pretenden hacer y dejen libremente pedir la demanda del Santisimo Sacramento de la iglesia de Santa María de la Alhambra; 13 de Enero de 1589". I.G-M. Leg. C, fol. 31.

sobresaliendo la calle central sobre pilastrillas, con medias columnas dóricas estriadas en el piso inferior y estípites serlianos en el superior; a los lados medallones rematados en bolas y pirámides (56).

Para la capilla mayor del convento de las carmelitas calzadas, Juan de Aragón trazó y pintó un retablo de una extraña estructura pues sus paneles, todos de pintura, estaban recogidos en unas bandas formando cuadrados, muy al estilo del retablo de Machuca en la Catedral de Jaén, que supone una conservación muy retardataria de los esquemas anteriores (57).

Otra retablo que podemos inscribir en este momento estilístico es uno pequeño que se encuentra en el lateral derecho, hacia los pies, de la iglesia de Ogíjar Alto. Se trata de un estructura de poco volumen, con un piso y ático, que porta columnas dóricas estriadas. El nicho central con imagen de San José moderna, presenta un mayor desarrollo vertical que los laterales en los que se ubican pequeñas esculturas sobre ménsulas salientes de San Pedro y San Pablo; encima, en el ático,que enlaza con el cuerpo inferior mediante

---

(56) Especial interés tienen las pinturas de este retablo, al que dedicamos un estudio más amplio en el catálogo.

(57) La traza y vicisitudes de la realización del retablo han sido estudiadas por ZAMORA, F.- Juan de Aragón y los Loaisas granadinos...

aletas, se encuentra un relieve de la Virgen, Santa Ana y el Niño; sobre los laterales dos medallones también con relieves de la Virgen y el Angel, uno a cada lado, componiendo la Encarnación. Sobre el nicho central aparecen dos figuras femeninas, con volados mantos que se enrollan en los extremos, portando una cartela. Un pequeño frontón partido y las minúsculas pirámides sobre la cornisa denuncian su tímida modernidad. Las esculturas recuerdan el estilo de Francisco Sánchez y Alonso Hernández, pero la sencillez del conjunto parece indicar una mano de taller menos experta aunque siguiendo sus directrices (58).

Un retablo de gran interés, desgraciadamente desaparecido, que mostraba un cierto parecido con el de San Jerónimo, era el de la iglesia de Santiago de Baza. Estaba estructurado en dos pisos y un amplio ático, marcados por columnas estriadas en los dos tercios superiores y abocelados los imoscapos; jónicas las inferiores y corintias las superiores; en el ático aparecían pilastras que arrancaban y remataban en mutilos ganchudos. Los entablamentos mostraban la planta oscilante de San Jerónimo pero encima de los edículos salientes aparecían frontones curvos, cerrados los inferiores y partidos los superiores. A los lados colgaban gruesas guirnaldas de frutas, como elemento de tradición anterior,

---

(58) Sánchez Mesa, según información oral, las considera como obra de Diego de Pesquera.

pero su modernidad se manifiesta en los remates de pirámides, aletas geométricas y frontón del remate recto con unos arranques curvos que terminan en roleos parecidos a los que usara Asensio de Maeda en las portadas hispalenses. Los recuadros estaban ocupados por tableros con relieves de Apóstoles y Mártires (59). Por la ausencia de obras similares en la diócesis es difícil atribuirlo a un maestro concreto. Por su estilo pertenece a los años finales del siglo XVI pues manifiesta una mayor modernidad que el de San Jerónimo que supone su punto de partida conceptual. Por los mismo años, en 1598, se contrató para la otra iglesia parroquial de Baza, la de San Juan, un retablo que habían de hacer Gabriel de Freyla y su hijo Pedro, ambos vecinos de Guadix. Dicho retablo, que se valoró su ejecución en 300 ducados, había de tener seis varas de ancho y nueve de alto "y que en los tableros que formarán las cuatro columnas que ha de llevar figuren las imágenes del Salvador y de los doce apóstoles, en medio relieve" (60): el parecido con el de la iglesia de Santiago es considerable aunque éste era más grande pero igualmente con figuras de relieve. Los mismos Freyla hicieron dos retablos para los colaterales del Monasterio de San Jerónimo, de la misma ciudad, igualmente desaparecidos (61).

---

(59) Ver el estudio concreto sobre este retablo en el catálogo.

(60) MAGAÑA VISBAL, L.- Baza Histórica. Tº II, pag. 452.

(61) Idem. Para más noticias de los Freyla ver el capítulo

Para terminar el presente apartado vamos a citar otro retablo, también desaparecido, cuya adscripción es más problemática por las escasas referencias que tenemos del mismo que parece estar a caballo entre el final de siglo y principios del siguiente. Se encontraba en un lateral de la iglesia de Iznalloz, en donde fue visto y esbozada su morfología en un dibujo por Gómez-Moreno (62). Su estructura era la tradicional de banco, dos pisos y tres calles, y ático. Las columnas estriadas en los dos tercios superiores y con baquetones en las inferiores, eran dóricas y jónicas; en el ático pilastrillas con mutilos, a los lados aletas y encima frontón triangular con pequeñas pirámides. Toda la estructura estaba dorada y los frisos con adornos de pinturas. La iconografía se representaba de escultura en el primer piso y pinturas en el resto.

II de los maestros y artistas.

(62) I.G-M. Leg. CIX, fol. 5.

IV.3 Ambrosio de Vico, Gaspar Guerrero y Alonso de Mena. El purismo y su renovación.

Dos figuras esencialmente marcan la evolución última del retablo renacentista, introduciéndonos en las últimas valoraciones decorativas y estéticas del manierismo, en cuanto a los rompimientos y dislocación de sus elementos estructurales y decorativos. El primero será Ambrosio de Vico que por su formación como arquitecto impondrá en sus retablos una severidad y rigidez arquitectónica muy en la línea de los retablos puristas que proliferaron tras el levantado por Herrera en el Escorial. El otro maestro será Gaspar Guerrero, artífice polifacético, con más pretensiones que posibilidades de desarrollar su arte, en el que los elementos decorativos intentan, aún sin conseguirlo, romper el rígido esquema arquitectónico que venía marcando la esencia estructural del retablo. De todas formas sus obras muestran una gran variedad de esquemas y módulos que en todo caso empiezan a romper el equilibrio entre los distintos cuerpos, acentuando el inferior a costa de quedar el superior como encogido. Aparte de estos dos maestros, hay que citar a Alonso de Mena del que apenas tenemos obras suyas documentadas en el campo de la retablística (solamente los relicarios de la Capilla Real) pero cuya personalidad y activo taller influyen considerablemente en los programas ornamentales del

protobarroco granadino, y a Juan de Alfaro cuya labor aún es bastante oscura.

Ambrosio de Vico:

La valoración y estudio de Vico como retablista ha de hacerse desde el exclusivo campo del diseño pues él no intervino directamente en la ejecución de los mismos. Su cargo como maestro mayor de las iglesias coincide en unos años en que se decide hacer gran número de ellos, pero cuyo coste se imponía lo más reducido posible para poder atender a las muchas necesidades pendientes.

Los retablos de Vico siguen la misma tendencia y características de estilo de sus demás obras, es decir, se desarrollan dentro de un manierismo geométrico de finales del XVI y principios del XVII. En ellos destaca fuertemente su limpia estructura arquitectónica, tendencia que se generaliza en España desde mediados del siglo XVI y que se vio acentuada con la aparición de la corriente esculiarense, la cual irá poco a poco imponiéndose aunque en Andalucía su penetración fuera más débil (63). La oposición andaluza a la

---

(63) Esta evolución iniciada con el romanismo y continuada en el retablo purista es común a toda España aunque con matizaciones estilísticas según la personalidad y tradición de cada taller. Ver IBAÑEZ PEREZ, A.- Retablos barrocos de

profundización de los modelos escurialenses fue bastante fuerte por la propia tradición de los talleres andaluces (64) y la aportación de soluciones propias que tienden en cuanto las disponibilidades económicas lo permiten al recargamiento y sensualización de las formas, aceptando mal las rigideces intelectuales de lo herreriano (65).

Así pues, la tendencia clasicista que recoge las experiencias y conceptos de la tratadística y ejecutiva italiana, en las cuales los elementos arquitectónicos se van destacando cada vez con mayor fuerza, marcan en el retablo una diferenciación cada vez más clara entre los elementos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos. Esta corriente diferenciadora en Vico se acentúa aún más debido a su personal formación y estilo. Sus retablos, conceptuados por Gallego Burín (66) como "secos de línea, desnudos y sin gracia" a nuestro entender, no son secos y fríos sino severos, con

---

la primera mitad del siglo XVII en Burgos, ANDRES ORDAX, A.- obs. cits., aparte del mismo El escultor Lope de Larrea, PALOMERO PARAMO, J.M.- ob. cit. En el "B.S.E.A.A." se publican numerosos trabajos sobre escultores y retablos de finales del siglo XVI y principios del XVII, en la zona castellano-leonesa, en los que se aprecia una evolución similar.

(64) CHUECA GOITIA, F. El protobarroco andaluz. Ha resaltado la personalidad de la escuela andaluza y lo escasa penetración de los modelos herrerianos.

(65) KUBLER, G.- Arquitectura española de los siglos XVII y XVIII. pag. 40.

(66) El Barroco granadino. pag. 13.

pocas concesiones a lo anecdótico, como muestra del humanismo místico del momento, la revisión clasicista y la escasez de medios. En la primera mitad del siglo XVII y hasta la construcción del realizado por Díaz del Ribero para la Colegiata de los jesuitas, no encontramos en Granada ningún retablo monumental realizado para una capilla mayor (67). Los de Vico serán retablos modestos, de bajo coste y en los que la valoración pictórica, como después matizaremos, era parte fundamental de su configuración plástica. El juicio que merece a Gallego Burín entra dentro del debate histórico entre los detractores y defensores del barroco como problema de buen o mal gusto, contrastando precisamente en ello con Gómez-Moreno (padre), poco amante de las libertades barrocas.

Dentro de esa concepción rígidamente arquitectónica y clasicista, Vico introduce algunos elementos de los repertorios del último manierismo, como son los frontones partidos, cartelas, mutilos, pirámides, etc., pero quedando todavía como meros adornos anecdóticos y sin romper el equilibrio estructural.

---

(67) Sin duda en algunos conventos (conocemos el dato del realizado en el convento de Nuestra Srª de la Cabeza), se levantarían retablos en sus capillas mayores pero ninguno se ha conservado.

Un papel importantísimo en el retablo de Vico lo representa la policromía. Si comparamos el retablo de la parroquial de Acequias con el de la iglesia de San Ildefonso, observamos que el segundo resulta oscuro, seco, demasiado sobrio e incluso pobre, sin embargo, el de Acequias tiene una mayor expresividad y calidad y ésto no es producto solamente de la diferencia de espacio donde están enclavados uno y otro (68) La policromía del retablo de San Ildefonso ha sido sustituida por una pintura plana de colores fríos, verde y gris moteado, imitando jaspeados. Esta pintura, sin resalte ni brillo, contrasta con el profuso dorado y estofado de Acequias y Albolote, donde la policromía es un elemento más de expresión del retablo. Esto no es de extrañar si observamos el coste de ejecución del retablo, siendo el dorado y estofado concertado en un precio superior a la propia estructura (69). El buen oficio de Raxis, García Corrales y Juan Bautista de Albarado queda patente en los conservados. Sin tener en cuenta su labor no es imposible comprender el verdadero valor del retablo, no ya de nuestra época sino de cualquier otra. En el retablo de Vico, la policromía, el dibujo minucioso y el detallismo del estofado, tienen un

---

(68) En Acequias ocupa el testero del altar mayor y el de San Ildefonso se instaló muy forzadamente en una capilla lateral.

(69) En el retablo de Albolote se graduó el coste de la estructura en 280 ducados; las pinturas de los cuatro tableros, estofado de las esculturas y estructura y dorado ascendió a 700 ducados.

carácter definitorio, superior a las superficies totalmente doradas o de piedras nobles del barroco.

En el retablo de Vico predominan los tableros para pintura sobre la escultura, la cual, a lo sumo, se destina al encasamiento central del primer piso para darle un carácter de mayor nobleza. Los pintores que intervienen en ellos son, como ya hemos dicho, Juan Bautista de Albarado, García Corrales y Pedro de Raxis, todos de formación manierista, con un marcado carácter narrativo más cercano, en la concepción del espacio y en lo lineal, al renacimiento que al barroco. En sus cuadros predomina lo lineal, de pequeñas figuras, colores fríos acentuados por el deterioro sufrido a través de los años, y poco originales. Entre estas pinturas hemos de destacar la Asunción de Pedro de Raxis para el retablo de la Zubia, en el cual ya se observa un carácter cromático y de luminosidad más cercano al naturalismo barroco.

En cuanto a la escultura, el maestro que interviene con una mayor asiduidad es Bernabé de Gaviria que realiza los grupos centrales de los retablos de Santa Ana, San Ildefonso e Illora. Junto a Pablo de Rojas, su maestro, y Martín de Aranda realizan las esculturas del de Albolote. Como hecho curioso hemos de destacar la ejecución de las figuras de Santa Escolástica y San Cecilio por parte de Miguel Cano, siendo las únicas noticias que conocemos de su actuación como escultor, habiendo desaparecido ambas. De todas las

esculturas reseñadas sólo se conservan las del retablo de Albolote, las cuales son bastante correctas, mostrando el particular estilo de Rojas, y el relieve del retablo de Santa Ana que muy deteriorado se conserva en la Capilla Real.

Si atendemos a la estructura de los retablos, podemos diferenciar dos tipos: al primero corresponden todos los de la capital más los de Albolote y Acequias, que se realizaron entre 1600 y 1610; al segundo corresponde el de la Zubia y otro muy parecido que iba destinado a Santa María de la Alhambra pero que no llegó a hacerse (70).

El primer tipo se caracteriza por tener dos pisos sobre un banco que apoya sobre el altar, dividido en tres calles, la central más alta que las laterales, sobre las que se colocan pequeños remates en forma trapezoidal o los escudos arzobispales. Salvo el de Albolote, que además es el último en erigirse, todos muestran un esquema muy similar, variando

---

(70) De todos estos retablos hacemos un estudio pormenorizado en el catálogo. En las condiciones del de La Zubia se dice "Ojo. Estas condiciones ha de guardar el maestro que se encargare de hacer el retablo de la iglesia del Alhambra eceto en la anchura del nicho y grosera de colunas que ha de ser conforme está señalado en la traza y sobre el frontispicio han de estar dos figuras de virtudes que tengan el escudo y en las otras dos manos las ensinias que les tocare conforme fueren virtudes. Las cuales figuras serán al natural y a contento de la contaduría como toda la demas obra del retablo". I.G-M. Iglesias de la Diócesis..., fol. 153v. Tomado del A.C.E.Gr. Libro de Contaduría Mayor de 1615. Ver apéndice Doc. VI-111.

casi exclusivamente la situación de los escudos de las armas arzobispales, en todos los casos del arzobispo Castro, y algunos detalles de los remates (71). Fueron proyectados entre 1600 y 1604 con destino a las iglesias de Santa Escolástica, San Cecilio, San Ildefonso, Santa Ana y San Bartolomé, en la capital, y Acequias en la provincia. Todos los de Granada se fueron arruinando o sustituyendo por otros barrocos, conservándose únicamente en su estado original el de Acequias. Se organizan colocando en el centro del banco el sagrario y a los lados los escudos arzobispales (Santa Escolástica, San Cecilio y San Ildefonso, y el de Acequias en la provincia). El encasamiento central del primer piso se hace hueco para recibir una escultura referida a la advocación de la iglesia, salvo el de San Bartolomé que llevaba otra pintura. Los demás tableros llevan pinturas, apareciendo siempre el Calvario en el centro del segundo piso.

Los órdenes utilizados por Vico son el jónico para el primer piso, con basa dórica, y el corintio, con basa jónica, en el segundo; este hecho de utilizar las basas más simples nos marca una vez más la sobriedad estructural de Vico. La columna aparece estriada en sus 2/3 superiores y boceles en el inferior, sin que nunca utilice otro tipo de columna.

---

(71) Los primeros llevaban los escudos en el banco, pero como no se vería bien, se manda en los últimos (Santa Ana, San Bartolomé y Albolote) que se coloquen encima de las calles laterales.

En el encasamiento central del segundo piso utiliza mutilos curvos para descargar el frontón.

En una zona tan alejada de lo granadino como Madrid, encontramos un retablo que presenta un parecido asombroso con los antes descritos. La traza, publicada por Virginia Tovar, muestra una misma idea compositiva y ornamental, aunque los de Vico tienen una tensión vertical más acusada (72).

Un carácter más ornamental, pero dentro del mismo estilo, tiene el retablo de Albolote, proyectado en 1605, sin duda el mejor de la serie, tanto por la traza en sí como por los maestros que intervienen en él. Su barroquismo es más acentuado, apareciendo cartelas, frontones partidos, pirámides, mutilos, etc. La profusa policromía, que incluso abarca a las estrías de las columnas con finos motivos de chórcholas, da vida a su estructura que, por contra, tiene escasa labor de talla.

---

(72) TOVAR MARTIN, V.- La familia Luján y sus construcciones en el Madrid del siglo XVII. pag. 128. La autora afirma del dibujo: "Diseño característico de los años de transición entre los dos siglos, dentro de la tendencia clásico-manierista, potenciada y difundida por un grupo importante de artistas que siguieron las directrices del Greco y de Juan Bautista Monegro sobre todo".

Antes hemos mencionado los escultores y pintores que intervinieron, nos restaría por decir que Miguel Cano, padre de Alonso, sería el encargado de ensamblarlos, siendo el retablista y ensamblador más activo en la primera quincena del siglo XVI.

El segundo tipo, que temporal y estilísticamente es posterior, lo constituye el retablo de la Zubia. En él se observa ya un canon completamente distinto: su estructuración en un solo y amplio tablero de medio punto, flanqueado por columnas pareadas a cada lado, y rematado por un frontón partido de poco avance; los grandes escudos que lo coronan; su monumentalidad y concepción como un gran nicho de altar, e incluso su estructura en piedra y enteramente dorado y bruñido, muestran ya una nueva concepción que entronca con los valores que venimos considerando como específicamente barrocos (73). La elección de la piedra para su estructura muestra la infiltración en Granada de las ideas del maestro Matías que preconizaba su uso como más moderno, seguro y barato, para el retablo de la Catedral de Córdoba y que nos

---

(73) En su esencia estructural muestra un cierto parecido con el realizado años más tarde para la iglesia de San Ignacio de Amberes, trazado por Huyssens sobre un diseño de Rubens de 1617-18. AYALA MAYORI, N.- El altar mayor de la iglesia de San Ignacio, en Amberes. pag. 3. En el belga se aprecia un mayor sentido barroco en el avance del cuerpo central y la mayor fortaleza del frontón.

recogen Llaguno y Rodriguez G. Ceballos (74). La configuración estructural tiene su origen en los múltiples grabados y dibujos que aparecen abundantemente en las portadas de libros, manifestándose como un fenómeno generalizador del diseño que abarca distintos niveles de los campos expresivos de la arquitectura y plástica de la cultura protobarroca.

La distancia en años entre la larga serie anterior y el que nos ocupa es palpable, pues, tanto en la estructura y material como en la pintura y dorado se aprecian sensibles cambios estéticos. Por su fábrica pétrea la labor de talla es casi nula, tan solo los escudos, capiteles corintios, la ménsula del arco que encuadra la pintura y unas guirnaldas de frutas que cuelgan de unas cabezas de león, a los lados, son obra de escultura (75). Además toda su superficie iba dorada y los festones con un dorado bruñido. Estaríamos por tanto, con esta obra, en los prolegómenos del retablo barroco granadino, en que poco a poco se va perdiendo la minuciosa labor de estofa, que tan ricamente había ornado la retablística anterior, para elaborar unas superficies en las que el color oro confunde y rompe definitivamente el espacio renacentista.

---

(74) Obs. cits.

(75) En los maestros que contrataron su ejecución se observa también su sentido tectónico, apareciendo tres canteros y el Martín de Aranda para la escultur

"El arte de los retablos..., conoce un nuevo incremento en el siglo XVII, si bien en esta fase, en lugar de los elementos anecdóticos, figurativamente representados para ser "leídos", predominan los aspectos de grandiosidad, el dinamismo de las líneas, los reflejos de oro, el dramatismo de los gestos, etc." (76). Esta afirmación de Maravall sobre la nueva tendencia retablística, encuadra perfectamente con el analizado por nosotros de La Zubia, que nos conduce al segundo momento de la evolución purista que enlazará con los programas protobarrocos de Díaz del Ribero.

Gaspar Guerrero y Alonso de Mena:

Dos artistas continúan la labor iniciada por Vico en el desmantelamiento del retablo renacentista, como estructura equilibrada entre las líneas horizontales y verticales, adosándoles nuevos adornos y un sentido de mayor inestabilidad.

El primero es Gaspar Guerrero, del que tenemos documentados cuatro retablos. "En todos ellos ya apunta la complacencia en quebrar las líneas y romper frontispicios, mover volutas, sustituir columnas y pilastras con ingenuas cariátides, animar el conjunto con angelotes que sostienen

---

(76) MARAVALL, J.A.- La cultura del barroco. Pág. 502.

escudos y soportar con monstruos las ménsulas que apoyan la obra, adornando, a su vez, el banco de algunos de ellos con movidas cartelas. Por sus fechas, constituyen estos retablos, especialmente el del Cristo de la Columna, gran novedad en medio de los conjuntos arquitectónicos de Vico, avivados, a lo sumo, con algún escudete, espejuelo o hiladas de serafines y grutescos en sus frisos y pilastras". Así definía Gallego Burín el estilo y la aportación de Guerrero a la retablística granadina (77). Estas afirmaciones de Gallego Burín conviene matizarlas, puesto que los cuatro retablos presentan unas diferencias importantes entre sí, apareciendo las novedades dichas pero sin un orden claro, como faltando en Guerrero un planteamiento o asimilación plena de los nuevos valores que comenzaban a imponerse fuera de nuestra fronteras.

"El retablo de Santa Ana inicia, en 1615, la serie de los debidos a Gaspar Guerrero (en la Catedral) que marcan un proceso de desarrollo hacia el barroco, bajo unos principios llenos todavía de sobriedad y con reminiscencias escurialenses. Una nota constante de los tres puede ser el mantenimiento de una composición ortogonal con pisos y calles que encierran pinturas y esculturas. En éste, los elementos del primer cuerpo se hallan separados por columnas adosadas. En

---

(77) El Barroco granadino. pag. 14.

el segundo, en cambio, se descubren insólitos estípites y anuncian un tema que con formas ultrarrecargadas imperaría en la primera mitad del siglo XVIII" (78). Estos estípites--cariátides aparecen con cierta frecuencia en los retablos granadinos de la primera mitad del XVII, posiblemente al ser retomados por Guerrero y otros seguidores de los tratadistas y artistas manieristas, pues su forma es tectónica en la mitad inferior para brotar encima un frondoso acanto y sobre él una cabeza angelical; nada tienen que ver con los estípites recortados y de perfiles escalonados del siglo XVIII (79).

En esencia, la novedad de Guerrero estriba en una mayor ornamentación del esquema previo típico del purismo; los estípites, las voluminosas cartelas, la mayor abundancia de frontones partidos no llegan a romper el modelo anterior. El cuerpo bajo del retablo de Santa Ana y el de Santa Teresa (de 1618) son transposiciones literales del retablo trazado por Vico para Albolote, y en él encontró Guerrero su fuente de inspiración, si no fue que el maestro siguió algunas

---

(78) PITA ANDRADE, J.M.- La Capilla Real y la Catedral de Granada. pags. 82-86.

(79) Sobre la presencia del estípite-cariátide o hermes en la tradición clasicista y el manierismo, véase MULLER PROFUMO, L.- El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600. pag. 259 y ss.

trazas previas de Vico, que no olvidemos en esos años era maestro mayor de la Catedral.

Mayor novedad supone el retablo del Cristo de la Columna, actualmente de Santa Lucía, de 1620-24. "Pese a conservar el aire clasicista de los anteriores retablos de Guerrero, aquí las columnas sogueadas y voladas sobre ménsulas, así como el rompimiento del frontón sobre el entablamento, acusan ya las huellas del barroquismo" (80). Ciertamente en este retablo se aprecia un nuevo ritmo y concepto de los elementos compositivos, reforzándose lo que decíamos del de La Zubia, en el sentido de dislocarse las proporciones entre elementos estructurales entre sí y en su relación con los decorativos. El encasamiento central se acentúa excesivamente a costa de las calles laterales; el entablamento adquiere un volumen muy acentuado y saliente que obliga a colocar un banco bajo el segundo cuerpo que queda de esta forma muy constreñido.

Un elemento verdaderamente exótico es la colocación de leones en los laterales del altar, soportando las cartelas en las que apoyan las columnas. Los utiliza en el retablo de

---

(80) Idem.

Santa Ana y en el de Santa Lucía; los primeros más fieros, los segundos como resignados a su trabajo (81).

El último retablo documentado es el del Hospital Real, realizado para la capilla del mismo. Su estructura es más sencilla, dividida en dos pisos con un solo y amplio encasamiento en cada uno. El inferior está ocupado en su mitad por el sagrario, lleva columnas dóricas y un recuadro con extraño acodo que invade el entablamento; el superior es un simple rectángulo que contiene una Virgen de pintura, entre pilastras con mutilos curvos y a los lados medallones para heráldica; remata en un frontón triangular partido por blasón; pequeñas pirámides asoman por los blasones y frontón. Fue realizado en 1624 pero estofado muchos años más tarde (82).

Gaspar Guerrero se limitó al ensamblaje y talla de los retablos. La pintura, escultura y policromía de los mismos fue realizada por otros maestros de los que la intervención de Raxis en el de Santa Ana es evidente tanto en las pinturas de los tableros como en el estofado de la estructura y los ángeles músicos que asoman sobre la pared del arco que cobija al retablo. El de Santa Teresa parece que fue pintado

---

(81) En el único retablo, aparte de éstos, que encontramos los mismos leones es en el de la ermita de Huéneja.

(82) FELEZ LUBELZA, C.- El Hospital Real. pags. 188-190.

por el carmelita hermano Adriano, y la escultura que lo centra fue cedida por el convento de los Mártires de carmelitas (83). El de Santa Lucía presenta esculturas colocadas posteriormente a su realización. Estos dos últimos retablos muestran ya una mayor abundancia de los oros que van ganando terreno a los ricos matices del estofado anterior.

Otro escultor importante en la transición hacia el barroco, cuyo taller fue el más activo en el segundo cuarto del siglo XVII, será Alonso de Mena (84). Sin embargo, solamente tenemos dos retablos documentados como suyos pese a que debieron ser bastantes más los por él realizados, en unos años en que comenzaban a proliferar los encargos de particulares para decorar sus capillas: se trata de los retablos relicarios de la Capilla Real. Son obras originales en su concepción y los únicos de este tipo que se conservan en Granada. Consisten en dos armarios rectangulares con puertas divididas en cuatro tableros y escudo real en el centro, que al abrirse dejan al descubierto numerosos nichos ocupados por bustos relicarios de Santos en los que de nuevo aparece el estípite ariátide explicado anteriormente. Sobre este cuerpo se ubica un frontón curvo y partido terminado en

---

(83) GOMEZ MORENO, M.- Guía..., pag. 273.

(84) Sobre su importancia y valoración de su vida y obra contamos con el trabajo de GALLEGO BURIN, A.- Un contemporáneo de Montañés. El escultor Alonso de Mena y Escalante.

voluminosos roleos y virtudes encima. En estas obras se aprecia una fundamental valoración de lo escultórico en lo conceptual, complementados por una rica policromía aplicada por el taller de los Raxis (85).

Otros retablos:

Son bastantes los retablos que podemos encuadrar en esta etapa sin que tengamos conocimiento de sus ejecutores. La adscripción a un maestro concreto no es fácil, precisamente por ser numerosos los escultores, pintores y ensambladores que trabajan en esos años, y ser obras normalmente encargadas por particulares, cofradías, hermandades, conventos, etc., mostrando una gran diversidad. No obstante, mantienen unas pautas estilísticas concretas relacionables con las normales en la primera mitad del XVII.

En Granada capital encontramos algunos retablos de los que simplemente indicaremos sus características más importantes. El primero de ellos es el desaparecido de la iglesia de Nuestra Srª de las Angustias. En realidad solamente tenemos las trazas dadas para la reparación y modificación de un

---

(85) Una exhaustiva información sobre la realización y maestros que intervienen en estos retablos-relicarios la da GALLEGO BURIN, A.- Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada. pags. 24-25 y 87-88.

retablo anterior, trabajo realizado en 1619. Su autor es desconocido pero tampoco tiene mayor interés pues su estructura era rígidamente clasicista, con dos pisos y tres calles divididas por columnas corintias de fustes estriados en los dos tercios y aboceladas en los inferiores que contenían, abajo, las esculturas de las Santas Ursula y Susana (ahora en el retablo de Santa María de la Alhambra) y en el centro la Virgen de las Angustias, y, encima, tres cuadros de pintura (86).

En la iglesia de Santo Domingo, en la capilla de Nuestra Srª de la Esperanza se encuentran dos retablos iguales, consistentes en un cuerpo con tres nichos avenerados conteniendo esculturas, (el central con la charnela arriba y las laterales abajo), y con fuertes entablamentos decorados en el friso con mutilos y frontón central y adornos de medallones, pirámides, cartelas, etc. Las columnas son jónicas, fustes estriados en los dos tercios, inferior abocelado, y toda la superficie está dorada. A pesar de ser obras de pequeño tamaño y lugar modesto, destacan por su corpulencia y fuerza de su esencia arquitectónica. Todo lo contrario podemos decir de los retablos de la capilla de Aracz de la

---

(86) GALLEGO BURIN, A.- La Capilla Real. pag. 180 atribuyó la traza a un tal Juan Sánchez, al leer erróneamente la firma que aparece en la misma que pertenece al contador del arzobispado Juan Sandín. Dicho dibujo se encuentra en el Archivo de la Capilla Real, leg. s.c.

iglesia de San Pedro y del de San Pantaleón de Santa Ana. El primero con sotobanco, banco, un piso con tres calles, ático y sobreático, rompiendo este último cuerpo el equilibrio y proporción del resto. Lleva encasamientos para pintura y sus órdenes son de columnas estriadas dóricas, pilastras escamosas y mutilos y pilastras con estriones y de nuevo mutilos, con aletas el ático y sobreático. Todo él dorado y con pinturas de desigual mérito y cronología. A los lados aparecen dos nichos decorados con yeso tallado con cariátides del estilo de Guerrero y del retablo que se encuentra en el Convento de la Concepción que después mencionaremos. El de San Pantaleón es más pequeño, también con tres calles de columnas dóricas y ático con mutilos; ambos deben ser de los años 1620-30.

Más interés presenta el retablo que se encuentra en los pies de la iglesia de la Concepción. Procede del desaparecido convento de San Antonio de franciscanos recoletos, que fue dedicado por el gremio de los zapateros a sus patrones San Crispín y San Crispiniano (87). Estilísticamente enlaza con los de Gaspar Guerrero, apareciendo los estípites idénticos a los de San Pedro y muy parecidos a los del retablo de Santa Ana de la Catedral y relicarios de la Capilla Real, por lo que su filiación artística parece clara. Consta de

---

(87) Noticias facilitadas por Javier Martínez de Medina.

banco con cartelas geométricas que soportan las columnas del cuerpo principal, de orden corintio, y tres encasamientos en donde estaban los santos citados y la Virgen en el centro. Encima aparece un nicho rectangular con las estípites mencionadas, rematado en frontón curvo partido que acoge a Dios Padre; a los lados del nicho arranques de frontón ondulados y terminados en roleos, sobre los que descansan figuras de la Fe y de la Esperanza. El estofado es de buenos colores que matizan las esculturas, frontones e incluso las acanaladuras. La configuración estructural y esta policromía nos hacen pensar en una ejecución más temprana de la que implicaría el ser realizado para el convento de San Antonio, que, fundado en 1636, nos daría una fecha no anterior a 1640; otra explicación posible es que se trate de una obra de algún artista retardatario.

En el Sacromonte, en la capilla de Pedro de Castro se encuentra un pequeño retablo de original estructura, con un encasamiento central, ahora vacío, que debió cobijar una escultura de la Virgen (88), y otros dos más pequeños a los lados con cartelas encima. Su forma es de medio círculo por alojarse en un nicho en la pared. Sus reducidas dimensiones hacen que todos sus elementos sean muy menudos, con columnas dóricas en el centro y bandas cajeadas que arrancan de

---

(88) Debajo se lee "Maria no toco el pecado primero".

mutilos marcando tres calles. Sobre toda la superficie aparecen bonitos motivos lauretanos a pincel y el fondo dorado, destacando dos grandes florones que flanquean el recuadro central. También merece destacarse el que se encuentra en la iglesia de Santa Isabel la Real, enterramiento particular del veinticuatro Pedro de la Calle, a modo de gran nicho de medio punto con pares de columnas, entablamento dórico y arranques de frontón que acogen una cartela alusiva al enterramiento. Su concepción es muy clasicista y está hecho de albañilería con una pintura más efectista que de calidad, a base de pámpanos que trepan por las columnas, guirnaldas en los intercolumnios, etc., todo dorado y blanco.

Otros retablos serían el de la ermita de San Sebastián, de ladrillo y yeso, con tres nichos avenerados y columnas estriadas; uno en la iglesia de San Ildefonso con un piso, tres calles y ático con pilastras pareadas y mutilos.; otros en las iglesias de San Matías y San Antón.

El poco conocido Juan de Alfaro trazó y labró para la iglesia de San Cristóbal, en 1642, un sagrario grande de madera para el retablo antes mencionado. Se había de hacer, y así aparece en el diseño, con "quatro colunas entorchadas por arista imitado a plata..., una urna en que carguen las

columnas agallonadas con sus trelifuos conforme a buen arte.... etc." (89).

En la provincia encontramos algunos retablos de la época de interés desigual. En Calicasas se encuentra uno pequeño, de poco relieve, con pilastrillas matizadas con imbricados, mutilos y demás elementos propios de la época, con un primer cuerpo dividido en tres calles y ático encima rematado en frontón triangular y aletas a los lados, de muy principio de siglo. Más tardío es uno de Albolote con extrañas columnas como con pequeños rehundidos en los fustes, siendo el remate del mismo tipo del anterior. Otros retablos, desaparecidos, son los realizados por Juan de Alfaro para Almuñécar y Bérchules; Juan Bautista Balfagón y Antonio de los Reyes para Salobreña. En la iglesia de San Miguel de Guadix había un pequeño retablo del primer tercio del siglo, con un primer cuerpo corintio con tres tableros y columnas; el segundo es de igual orden, con un encasamiento, frontón triangular y a los lados virtudes recostadas (90).

---

(89) A.C.E.Gr. Reparos de iglesias, leg. s.c. Ver apéndice Doc. III-24.

(90) Fue visto por los Gómez-Moreno en su visita a finales del siglo pasado. I.G-M. Leg. CXXVII, nº 2089.

IV.4 Los inicios del barroco. Díaz del Ribero.

Si algún artista se puede considerar como el introductor del barroco en Granada éste es Díaz del Ribero. Como hemos visto en su biografía, el gran mérito y la aportación principal de Ribero al campo de la retablística fue la acentuación de su efecto visual, del elemento sorpresa, la valoración de las ondulaciones vibrantes, la distorsión de las proporciones..., en suma,el asumir algunas de las premisas básicas de la cultura barroca como eran impresionar, conmover y sorprender al espectador, arropando las imágenes con estructuras que acentúan su dimensión divinal y trascendente.

Sus estructuras parten estrictamente de las que por aquellos años se realizaban en Sevilla y Córdoba por los maestros Alonso Matías y Alonso Cano (91). En sus primeras obras la mayor novedad que encontramos es esa tendencia a reforzar el tratamiento cromático a base de columnas muy variables (lisas, entorchadas, estriadas) y la repetitiva

---

(91) Para el conocimiento del retablo sevillano y en concreto de Matías y Cano pueden verse RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.- Alonso Matías..., PITA ANDRADE, J.M.- Problemas en torno a Cano arquitecto y PALOMERO PARAMO, J.M.- ob. cit. pag. 473 y ss.

ondulación que invade el banco, marcos, cornisas, etc. Al mismo tiempo acentúa el valor tectónico de los frontones y cornisas que dislocan las proporciones y la nitidez de los encuadres anteriores. Estos encuadres son acodados con un recuadro u oreja muy vertical, en los extremos superiores, como los encontramos en retablos de Andalucía Occidental y que a Granada llegan de la mano de Ribero. La compensada relación de elementos portantes, encasamientos y decoración, que encontramos en Vico y todavía se mantienen en Guerrero, con Ribero se van dislocando para ofrecer una más acentuada impresión de máquina: lo anecdótico del retablo (adorno, cartelas, mutilos, pirámides, frontones) adquiere un papel de mayor protagonismo.

No compete a nuestro trabajo el analizar la producción retablística de Ribero fuera de Granada pero en los primeros retablos (Jesuitas de Málaga, Andújar, Montilla) sus estructuras varían poco y el ascendiente purista aún es muy claro. Será en sus obras de madurez donde muestre unas mayores ambiciones y un más claro avance en el sentido que estamos hablando. La decoración de la cabecera de la Colegiata de los jesuitas de Granada será sin duda su actuación más importante, por intervenir Ribero como el gran organizador de su espacio ritual. En ella realiza cinco retablos (cuatro para el transepto y uno para la capilla mayor) que muestran el avance de su creatividad, en el camino y valoración antes

resaltada: el aspecto efectista pero sin romper con el esquema estructural clasicista.

De todos ellos el más importante, y el último en realizarse por las novedades que introduce y por la envergadura del proyecto es el que ocupa la capilla mayor. Su estructura es muy clara y bien definida con banco, dos pisos y tres calles, al modo tradicional. En el tamaño de las calles aparecen las modificaciones características de los maestros inspiradores, ganando espacio la central y sobre todo el piso superior en el que los tableros laterales quedan reducidos ostensiblemente; los frontones siguen siendo los partidos de fuerte complexión, que acogen la heráldica del patrocinador (Veneroso) y el anagrama de la orden (IHS). La mayor novedad estribará en la forma de tratar e integrar esos elementos. En el piso inferior la calle central se resalta hasta el nivel de las columnas, cerrándose con un gran arco que cobija el monumental sagrario-manifestador móvil que mediante un giro de 180º puede ofrecer dos caras distintas según las circunstancias o exigencias cultuales; este arco, afacetado u ondulado al modo característico en Ribero, presenta sobre el trasdós una moldura que enmarca las enjutas que en vez de someterse al marco ortodoxo, lo rebasa invadiendo el entablamento para acentuar el acodo del marco, con lo que el entablemento queda interrumpido en su horizontalidad. En el segundo piso, este cuerpo central ofrece arranques de frontón recto sobre el que descansa un tablero

rectangular con el Crucificado en el centro y dos relicarios a los lados, eliminando a las figuras habituales de San Juan y la Virgen; en el entablamento de nuevo novedades: el arquitrabe queda eliminado y el friso lleva mutilos y discos que cargan directamente sobre el marco del encasamiento.

Pero quizá la mayor novedad por su carácter precursor sean las columnas salomónicas, tenidas tradicionalmente como unas de las primeras de España y postergada su prioridad al retrasarse su fecha de ejecución en 20 años, como más adelante comentaremos. Dichas columnas, en el cuerpo inferior aparecen en la estructuración normal pero llevando como ornamento unos motivos geométricos de bandas entrelazadas, que expresan el influjo todavía manierista en el maestro jesuita; las superiores llevan ya el tallo vegetal pero éste circula por los vivos del fuste y no por las gargantas. Este elemento, junto con las hendiduras o escotaduras onduladas peculiares de Ribero, serán las principales concesiones a la inestabilidad del retablo, pues en lo cromático su base fundamental será el oro y negro que introduce unos efectos de mayor trascendencia y prestancia que los variados colores de la retablística anterior, imitando labores de retablos anteriores como el de la Catedral de Córdoba que supone su fuente más directa de inspiración junto con el de Lebrija (92).

---

(92) La inspiración cordobesa y el fingimiento en madera de los mármoles y bronces de obras anteriores en su policromía

Un hecho singular y definitorio de su ascendencia manierista es la aversión de Ribero al motivo vegetal. La profusa hojarasca que será motivo esencial del retablo y bóvedas barrocas en la segunda mitad del XVII, está ausente de su arquitectura con lo que la acentuación geométrica queda más patente (93).

Los demás retablos forman parejas Los frentes del transepto están ocupados por sendas estructuras de tres calles en un piso inferior y otra de gran desarrollo en el superior, con un tratamiento cromático y decorativo en línea con lo anterior pero con columnas de fustes lisos pintados de pincel con tallos de vid que imitan la columna salomónica pero sin atreverse a seguir su ondulación ascendente. Las ondulaciones, marcos acodados muy verticales que invaden los entablamentos, heráldica, pirámides picudas, frontones partidos, etc., completan el programa ornamental. En los laterales aparecen pequeños retablos de un solo encasamiento con profunda hornacina, en los que las columnas aparecen entorchadas.

---

fueron señalados por CHUECA GOITIA, F.- El protobarroco andaluz. pags. 148-149.

(93) Un comentario más completo sobre su creatividad y su actuación el la Colegiata, pueden consultarse en la biografía específica sobre este maestro y el estudio del Colegio de San Pablo.

En cuanto a su cronología, el primero en ejecutarse fue el de la Inmaculada, uno de los del transepto, inaugurado en 1640, y el último, el mayor, que se inicia su colocación en 1554, acabándose de dorar en 1664 y adosándole entonces el monumental expositor (94). A pesar de retrasarse su ejecución en 20 años no deja de suponer uno de los programas mejor resueltos y coherentes de nuestros templos barrocos, cuyo ejemplo se seguirá en obras posteriores, con una especial valoración de las cabeceras como centros de ostentación estética y simbólica, buscando en los retablos el apoyo de su eficacia visual que quedaban completados con las numerosas velas y antorchas que resaltaban en las ondulaciones, dorados y espejos de los mismos.

Otros retablos:

Sabemos que Ribero realizó otros retablos para distintos templos, en unos desconociéndose su intervención, en otros habiendo desaparecido (como fue el caso del mayor de la iglesia del convento de Nuestra Srª de la Cabeza de

---

(94) Esta revisión cronológica ha sido ofrecida por RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.- Bartolomé de Bustamante..., pag. 180, basándose en la segunda Historia del collegio de Granada, fol. 43. Efectivamente, en la descripción de las fiestas dedicadas por la congregación del Espíritu Santo en la iglesia de los jesuitas, el año 1653, no existía el retablo, decorándose su frente con una estructura que se recoge en Piadoso culto y publica solemnidad...

carmelitas). Una obra muy ligada a su creatividad, según la descripción que nos ha llegado del mismo es el del antiguo convento de Gracia, descrito exhaustivamente por fray Juan de la Natividad (95). Estaba estructurado en tres pisos, con columnas salomónicas, cobijando en el centro un sagrario "de dos hazes" que se volvía dando vuelta con un torno, pareciéndonos netamente inspirado y relacionado con el de la Colegiata. La única referencia a su autor es que fue estofado por Raxis, pero los años dados para su ejecución, 1662-67 (96), obliga a pensar en algún descendiente de Pedro de Raxis que después llegó a tener un patronato en dicho convento. Dicho retablo desapareció sin dejar rastro en el siglo pasado.

Un retablo que se le atribuye es el desaparecido de la iglesia de Santa María de Huéscar (97). Su estructura era de dos pisos y ático, con un gran sagrario fijo, en el que la

---

(95) NATIVIDAD, J.- Coronada historia..., de María Santísima de Gracia..., y Real convento de Granada. pag. 172-177. En el estudio del desaparecido convento describimos más ampliamente el retablo.

(96) Estas fechas para su ejecución las extraemos de las noticias aportadas por Natividad de las realizaciones de los padres priores del convento: fray Diego de la Madre de Dios, que gobernó el convento en el trienio de 1662-65, hizo "lo mas de el retablo y ayudó mucho para dorarlo"; el siguiente fray Francisco de los Angeles, trienio 1665-1667, "...doró todo el retablo de el Altar mayor, adorno el camarin antiguo..."; NATIVIDAD, J.- ob. cit. pags. 463 y 468.

(97) La atribución ha sido hecha por GONZALEZ BARBERAN, V.- Memoria histórica y técnica...

única conexión con lo de Ribero sería la aparición de columnas salomónicas, pero siendo éstas de una mayor "frondosidad" y de menor corporeidad (con 4 a 6 vueltas frente a las ocho de Ribero). Aparte la profusión de hojarasca carnosa, ausencia de ondulados, frontones, mutilos, todo ello tan típico del maestro jesuita nos hace dudar de cualquier relación con este retablo. Nosotros consideramos esta obra más tardía, de hacia principios del XVIII, y relacionado con el pequeño retablo de San Martín que se encuentra en la iglesia del convento de Zafra o con el de Santo Domingo, el desaparecido de Motril, etc., obras más netamente barrocas en el empleo y tratamiento de las estructuras y adornos.

Sin embargo, en la iglesia de Chimeneas se encuentra un retablo que sí pudiera tener alguna relación con Ribero o los maestros de la etapa final del purismo. Se trata de una recomposición con partes de otro retablo que debe proceder de algún convento suprimido, pues en el siglo XVIII no se hallaba en esta iglesia. Consta de un cuerpo sobre banco de gruesas cartelas, en cuyo frente se abre una amplia hornacina como de haber servido para un camarín, con marco ondulado al estilo de los de Ribero y sobrepuesto uno gallonado como los de Mena. Los encasamientos laterales llevan también marcos con acodos que rematan como si un frontón se tratara con virtudes recostadas; las columnas son corintias con el fuste dividido en dos partes, la inferior con molduras en zigzag y los dos tercios superiores con trama de rombos puntiagudos

como si fueran puntas de diamante. Sobre la hornacina central aparece un frontón partido, curvo y enrollado. El segundo cuerpo parece realizado a menor escala, como si faltara otro cuerpo intermedio, con pequeños edículos con frontones partidos y en el centro un gran frontón curvo que lleva en el centro otro pequeño frontón recto, todo ello poco ortodoxo y de rara complicación arquitectónica. Todo él aparece dorado y con esculturas modernas.

En la Colegiata de Baza encontramos el retablo más tardío de la serie, dedicado modernamente a la Virgen de Lourdes, con columnas salomónicas que encuadran una hornacina con la Virgen y entrecalles con guirnaldas pintadas; encima un ático también con las mismas columnas y en el centro un tondo ahora vacío, y a los lados unas gruesas serpientes coronadas que soportan un racimo de frutas en la boca. La desproporción entre los elementos portantes y entablamento, muestra una mano poco experta pero interesa al menos por su antigüedad.

Más al sur, en la localidad de Huéneja, se encuentra la bonita ermita de la Presentación, en cuyo altar mayor encontramos un mediano retablo de mediados del siglo XVII, con estructura bastante conservadora de dos pisos y tres calles separadas por columnas entorchadas pareadas que enmarcan cuatro hornacinas con esculturas, abriéndose en el centro un gran arco que comunica con el camarín dedicado a la Virgen.

Su configuración es muy nítida y bien diferenciadas sus distintas partes, como una tardía conservación del retablo purista del que toma también los arranques de frontón enrollado, pirámides, frontón triangular del remate, etc. A los lados del altar, debajo del banco, aparecen dos corpulentos leones como soportando el retablo, elemento faunístico que ya encontrábamos en los retablos de Gaspar Guerrero.

Fue realizado por Cecilio López escultor, en 1650, y pintado por Ildefonso Jiménez según reza un letrero sobre la cornisa del banco (98).

---

(98) Su estudio fur abordado por RIVAS HERNANDEZ, M.A.- En torno a la ermita de Nuestra Señora de la Presentación.

JOSE MANUEL GOMEZ-MORENO CALERA

LA TRANSICION DEL RENACIMIENTO AL BARROCO EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA GRANADINA (1560-1650). DIOCESIS DE GRANADA Y GUADIX-BAZA.

Tomo III

Tesis Doctoral dirigida por el prof. Dr. D. DOMINGO SANCHEZ-MESA MARTIN, Catedrático de Historia del Arte de la Univ. de Granada.

UNIVERSIDAD DE GRANADA
Facultad de Filosofía y Letras
1987

TOMO III

INDICE pag.

V Diócesis de Granada.

1. Granada capital..... 2

1.1. La continuación de la Catedral: frustración del ideal siloesco..... 5
- Maeda y la crisis sucesoria..... 6
- La maestría de Ambrosio de Vico..... 14
- La maestría de Miguel Guerrero..... 37

1.2. Las iglesias parroquiales. Renovación y complemento ornamental. Introducción.... 43
- Santa María de la Alhambra..... 47
- Santa Ana. (Torre y retablos)..... 62
- San Andrés. (Reparación de la torre, capillas y retablo)..... 72
- Nuestra Señora de las Angustias..... 77
- San Bartolomé. (Torre y retablo)..... 82
- San Cecilio. (Retablo)..... 88
- San Cristóbal. (Reparación, retablo y sagrario)..... 91
- Santa Escolástica. (Retablo)..... 96
- San Gil. (Portada)..... 98
- San Ildefonso. (Capillas y retablo)... 102
- Santa María Magdalena (desaparecida).. 105
- San Miguel. (Retablo)..... 119
- San Pedro y San Pablo..... 120
- El Salvador..... 134
- Santiago. (Portada y órgano)..... 143

1.3. Oratorios, capillas y ermitas. Simbolismo conmemorativo y celebracional..... 147

1.4. Arquitectura regular. Introducción..... 157
- Beaterio de Stª Mª Egipciaca (Recogidas). 166
- Colegio de San Pablo (jesuitas)..... 176
- Convento de San Agustín (agustinos calzados)..... 214
- Convento del Angel Custodio (franciscanas recoletas de Sta. Clara)..... 219
- Convento de San Antonio Abad (orden tercera de San Francisco) "San Antón". 221

TOMO III (continuación) pag.

(Arquitectura regular)
- Convento de San Antonio de Padua y San Diego (franciscanos descalzos de San Pedro de Alcántara..... 229
- Convento de Nª Srª de Belén (mercedario descalzos)..... 231
- Convento de Nª Srª de la Cabeza (carmelitas calzados)..... 233
- Convento de Santa Cruz la Real (dominicos)..... 239
- Convento de Nª Srª de Gracia (trinitarios descalzos)..... 253
- Convento de Santa Isabel la Real (franciscanas)..... 277
- Convento de San José (carmelitas descalzas)..... 284
- Convento de San Juan de la Penitencia (capuchinos)..... 294
- Convento de Nª Srª de Loreto (agustinos descalzos)..... 298
- Convento de los Mártires San Cosme y San Damián (carmelitas descalzos)..... 300
- Convento de Nª Srª de la Merced (mercedarios calzados)..... 308
- Convento de la Piedad (dominicas)..... 315
- Convento de Jesús y María (Presentación) (capuchinas)..... 318
- Convento de la Trinidad (trinitarios calzados)..... 324
- Convento de la Victoria (mínimos franciscanos)..... 332
- Monasterio de Nª Srª del Destierro (basilios)..... 335
- Monasterio de San Jerónimo (jerónimos) 339
- Monasterio de Nª Srª de la Asunción (cartujos)..... 342

1.5. El Sacromonte: el inicio de su espacio ideológico y arquitectónico..... 351
- Definición institucional..... 355
- Las primeras construcciones; el área de las cuevas..... 361
- El inicio de la Abadía; el primer proyecto de Vico..... 367
- Descripción..... 371
- El proyecto del jesuita Pedro Sánchez. 376

V. DIOCESIS DE GRANADA.

V.1. Granada capital.

El estudio de la arquitectura religiosa en Granada capital lo hemos dividido, según su condición jurídica y funcional, en cinco apartados o grupos fundamentales: 1º La Catedral como cabeza y edificio matriz de la diócesis; 2º las iglesias parroquiales, como centros administrativos en torno a las cuales se organizaba la collación o barrio; 3º los oratorios, ermitas, capillas, etc. que jalonaron el espacio urbano y litúrgico de la ciudad; 4º la arquitectura regular, la gran protagonista del periodo; y 5º el Sacromonte cuya definición y singularidad nos obliga a considerarla como un caso especial.

En cada edificio o grupo de edificios encontramos unas singularidades y problemática distintas, las cuales intentamos expresar en sus respectivas introducciones para un más completo análisis y más perfecta comprensión de las cuestiones principales que incidieron en su realización y mantenimiento.

Diócesis de Granada. Granada capital. Parroquias, conventos, monasterios, colegios y hospitales. siglos XVI-XVII.

Iglesias capitulares
Catedral*
Capilla Real
Colegiata del Salvador*
Sacromonte*

Parroquiales
El Sagrario
Santa Mª de la Alhambra*
San Cecilio*
Nª Srª de las Angustias*
San Matías
Santa Escolástica*
Santa Mª Magdalena*
San Justo y Pastor
San Ildefonso* >>> San Andrés*
Santiago (Serv. Domést.)*
San Gil*
Santa Ana*
San Pedro y San Pablo*
San Juan de los [illegible]ves
San José
San Miguel*
San Nicolás
El Salvador*
San Bartolomé*
San Cristóbal*
San Gregorio
San Luis
Santa Isabel de los Abades (suprimida en s XVII)

Conventos y monasterios masculinos

Colegio de San Pablo (jesuitas)*
Congregación de San Juan de Dios
Convento de San Agustín (agustinos calzados)*
Id. de San Antón (orden tercera)*
Id. de San Antonio y San Diego (franciscanos recoletos)*
Id. de Belén (mercedarios descalzos)*
Id. de Nª Srª de la Cabeza*
Id. de Santa Cruz la Real (dominicos)*
Id. de San Francisco de la Alhambra (franciscanos)
Id. de San Francisco Casa Grande (franciscanos observantes)
Id. de Nª Srª de Gracia (trinitarios descalzos)*
Id. de San Juan de la Penitencia (capuchinos)*
Id. de Nª Srª de Loreto (agustinos descalzos)*
Id. de los Mártires (carmelitas descalzos)*
Id. de la Merced (mercedarios calzados)*
Id. de la Trinidad (trinitarios calzados)*
Id. de la Victoria (mínimos franciscanos)*
Monasterio de Nª Srª de la Asunción "La Cartuja"*
Id. de Nª Srª del Destierro (basilios)*
Id. de San Jerónimo (jerónimos)*

(las que presentan asterisco /*/ han sido estudiadas por nosotros, bien total o parcialmente).

Conventos y monasterios femeninos

Beaterio de Recogidas*
Convento del Angel (franciscanas)*
Id. de Nª Srª de los Angeles (franciscanas)
Id. de Nª Srª del Carmen (carmelitas calzadas)
Id. de Santa Catalina de Sena (dominicas)
Id. de Santa Catalina de Zafra (dominicas)
Id. de Comendadoras de Santiago
Id. de la Concepción (terciarias franciscanas)
Id. de la Encarnación (franciscanas)
Id. de Santa Inés (franciscanas)
Id. de Santa Isabel la Real (franciscanas)*
Id. de Jesús y María (capuchinas)*
Id. de San José (carmelitas descalzas)*
Id. de la Magdalena (Corpus Christi) (agustinas)
Id. de la Piedad (dominicas)*
Id. de Sancti Spíritus (dominicas)
Id. de Santo Tomás de Villanueva (agustinas recoletas)
Monasterio de Santa Paula (jerónimas)

Colegios
La Imperial Universidad
Real de Santa Cruz
Real de Santa Catalina
Imperial de San Miguel
Real de San Cecilio
Real de Santiago
Real de San Fernando
San Dionisio Aeropagita (Sacromonte)
San Jerónimo
Niñas Nobles huérfanas (Inmaculada Concepción)
Colegio de San Pablo*

Hospitales
Hospital Real
H. de San Lázaro
H. de Santa Ana
H. de la Convalecencia
H. de la Santa Cruz
H. de Navas
H. de Peregrinos
H. del Corpus Christi
H. de la Caridad y del Refugio
H. de San Sebastián
H. del Arte de la Seda
H. de la Resurrección o General de los Moriscos
H. de San Juan de Dios
H. de Nª Srª de las Angustias
H. de Nª Srª del Pilar
H. de Sacerdotes

V.1.1 La continuación de la Catedral: frustración del ideal siloesco.

El edificio catedralicio ha sido, y todavía es, término simbólico del horizonte ideológico, urbano y artístico de Granada. Su proceso constructivo, decorativo e institucional es en gran medida la expresión de la vida de una ciudad, con una historia y vivencias plenas de dudas, altibajos, cambios socioeconómicos y alternativas artísticas que condicionaron su resultado.

No podemos, ni debemos, entrar aquí de nuevo en su análisis histórico y constructivo, ya suficientemente conocido (1). Por tanto nos limitaremos a resumir la actividad que

---

(1) Su conocimiento y estudio se inició, con un mínimo criterio científico y base documental, por GOMEZ-MORENO GONZALEZ. M.- Guía de Granada. pags. 254-280. Decisivo fue el análisis dedicado por su hijo GOMEZ-MORENO MARTINEZ, M.- Las Aguilas del Renacimiento español. pag. 60 y ss. que en su estudio sobre Diego de Siloée sentó las bases y descifró su originalidad e importancia en el horizonte artístico del dieciseis; más tarde realizó un resumen de lo anterior en Diego Siloe. Pero quedaba por realizar el estudio completo y exhaustivo de sus singularidades y esencia arquitectónica, hecho afrontado magistralmente por ROSENTHAL, E.- The Cathedral de Granada..., que no sólo realiza el estudio de su proceso constructivo sino que recupera el plan ideal siloesco, luego simplificado y modificado pór los maestros que le continuaron. Del mismo Rosenthal hay un pequeño pero jugoso resumen en Diego de Siloe arquitecto de la Catedral

se produce en los años previamente delimitados en nuestro marco cronológico que coincide con las maestrías de Juan de Maeda, Lázaro de Velasco, Juan de Orea, Ambrosio de Vico, (Ginés Martínez y Juan de Aranda electos pero sin ocupar el cargo) y Miguel Guerrero. Pese a la larga etapa que va desde la muerte de Siloée hasta la de Guerrero, casi noventa años, será relativamente poco lo que se construirá por los motivos que a continuación iremos desmenuzando.

Maeda y la crisis sucesoria:

En 1563 muere Siloée habiendo dejado la Catedral en el estado siguiente: estaba levantada la capilla mayor y girola con sus capillas absidales; el perimetro exterior hasta la torre estaba marcado pero apenas arrancaba de cimientos, en

---

de Granada. Luego han seguido otros trabajos sobre aspectos generales y puntuales de su edificio y obras que alberga, que permitan un suficiente conocimiento. Dos buenos resúmenes de su proceso constructivo y sentido simbólico son el de PITA ANDRADE, J.M. La Capilla Real y la Catedral, y el de HENARES CUELLAR, I.- Granada. To IV, pags. 1186-1198, 1240--1245. Más tradicionales y recopiladotres son los estudios de GALLEGO BURIN, A.- Granada, guía artística e histórica.., pags. 254-273. REYES MARTINEZ, M.- Guía de la Catedral de Granada. Citando algunos trabajos con dedicación a su estudio arquitectónico, y solamente con referencia a los más importantes, mencionar los de SANCHEZ MESA, D.- La portada de la Catedral de Granada como el gran retablo barroco de Alonso Cano; TAYLOR, R.- El arquitecto José Granados de la Barrera; BUSTAMANTE, A. y MARIAS, F.- La Catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento; GUARDIA OLMEDO, J. y otros.- Arte y deterioro en los monumentos granadinos.

él sobresalía el primer cuerpo de las portadas del Perdón y de San Jerónimo; aparte estaban señaladas las basas de algunos pilares del cuerpo de las naves; el lado sur estaba solucionado por la adición de la Capilla Real, en la parte superior, y la inferior se dejaba a la espera de construir el claustro que había de ocupar el solar de la mezquita, en el que después se levantó el sagrario.

Desde 1544 Juan de Maeda ejercía el cargo de aparejador de la obra, siendo el más estrecho y fiel colaborador del burgalés por lo que a su muerte es nombrado maestro mayor, encargándose de la continuación del proyecto siloesco.

La designación de Maeda como maestro mayor supone la vacante del cargo de aparejador. Celebrada una oposición entre Juan Martínez, Juan de Alcántara, Asteazu y otro innominado, es elegido el primero que moriría el mismo año que Maeda. Como veedor quedó un estrecho colaborador de Machuca y persona de entera confianza para el Cabildo como fue Esteban Sánchez, de profesión entallador (2).

Maeda se encarga de la construcción de la torre, labrando el primer cuerpo y los pedestales del segundo; continúa la portada de San Jerónimo y recrece los muros de la

---

(2) A.Cat.Gr. Actas Capitulares. Noticias tomadas en I.G-M. Leg. CII. Ver apéndice Docs. V-1 a 4.

parte norte para enlazar la cabecera con la torre, cerrando la primera capilla junto a ella. El proceso quedó interrumpido cuando el levantamiento morisco, que supone la más importante crisis económica y social que ha sufrido Granada en su historia y justo en el momento en que su prestigio y posición política en el marco nacional pasaba a un segundo plano. La coincidencia de factores, supone la detención de las obras en los años siguientes hasta que la ligera recuperación económica y la regularización de la vida administrativa permitieron reemprender los trabajos.

Maeda muere en 1575 cuando se levantaba el segundo cuerpo de la torre, habiéndose construido en su tiempo, pues, poca cosa. Lo más representativo es precisamente el arranque de la torre, que formaría pareja con otra que se había de construir en el otro extremo de la fachada según los planes de Siloée (3). En lo poco realizado por él apenas si se distorsiona el plan primigenio pero se introducen elementos de ornato que muestran la creatividad y propio estilo de Maeda, observable sobre todo en la portada de la sala capitular y las ventanas de la fachada norte, con triples vanos y grandes ménsulas que junto con el friso de la torre manifiestan el influjo de los modelos serlianos,

---

(3) Ver en ROSENTHAL, E.- The Cathedral..., la reconstrucción ideal de la fachada elaborada por Jiménez Barrera.

todavía interpretados con mesura. En ellos un manierismo incipiente hace acto de presencia, asumiendo los modelos y la singularidad de Machuca que lo había introducido treinta años antes en la acrópolis alhambrina. Como el propio Siloée lo manifestara en sus últimos proyectos, la arquitectura se depura y emancipa de su encubrimiento ornamental; la hojarasca, grutescos y demás menudencias, van dejando paso a los elementos netamente tectónicos, con una acentuación de soportes y cargas, e introduciendo los adornos de la nueva etapa: las cartelas, ménsulas alargadas, cueros recortados, triglifos curvados, la tendencia a la verticalidad, etc.

La muerte de Maeda supone el inicio de una crisis que habrá de durar casi ocho años en los que apenas se realiza nada en su edificio. Dado el buen resultado que iba dando el carácter continuista de los maestros anteriores y con el fin de preservar el proyecto inicial, se nombra al hijo de Juan de Maeda, Asensio, para sucederle, pero éste no acepta por estar ocupado en la maestría de la Catedral de Sevilla. No obstante, aconseja que para proveer el cargo se realice una oposición entre una terna de maestros, proponiendo para ello a Lázaro de Velasco, Juan de Orea y Francisco del Castillo.

El método seguido para la oposición fue peculiar y de una cierta habilidad, habiendo de exponer cada uno de los opositores tres dibujos: una montea o sección transversal de la Catedral, un plano de lo que faltaba por hacer y una

fachada, que después serían analizados y criticados por los oponentes. De esta manera se garantizaba que los defectos de cada uno fueran mirados con lupa y resaltados por el resto de los competidores (4). La exposición de Velasco fue, lógicamente, las más programática, con un exordio de autojustificación y defensa de la figura y talante que debía poseer el "architecto..., que es cabeça de maestros y es sobreestante de los que obran..." (5). Su plan era el más continuista, jugando la baza de seguir el proyecto siloesco el cual conocía perfectamente dada su relación con la Catedral desde años antes, a distintos niveles (6). Esta preservación del orden tradicional será denunciada por los opositores, sobre todo en lo que correspondía a la fachada, como desfasada y muy recargada "porque en architectura bien proporcionada ella de sí propia se tiene ornato sin que la adornen ni cubran con otros ornatos" (7).

---

(4) Todo el proceso se analiza en ROSENTHAL, E.- The Catedral..., pag. 28 y ss, documentos 137-174. Otras referencias y nuevos documentos olvidados por Rosenthal los reproducen LOPEZ GUZMAN, R.- La Iglesia Parroquial de Huelma y MORENO MENDOZA, A.- Francisco del Castillo...

(5) Para su "discurso" y defensa del arquitecto véase la magistral exposición de MARIAS, F.- La arquitectura del renacimiento en Toledo. Tº I, pag. 82 y ss.

(6) Desde 1550 aparece iluminando diferentes libros para sus servicios litúrgicos; era amigo personal de varios canónigos y de los Maeda, y posiblemente también lo fuera de Siloée.

(7) Esta objeción le fue puesta por Castillo, ROSENTHAL, E.- ob. cit. doc. 153., pag. 199.

Orea toma una postura intermedia. La fachada reproduce el esquema siloesco de la del Perdón y de la que él mismo había hecho en Almería, con grandes columnas pareadas, medias columnas y cuartos que ocupaban hasta los frentes de los estribos; la torre la resolvía de una forma escalonada, hecho que fue criticado por Velasco. Francisco del Castillo se inclina por introducir las novedades aprendidas en su estancia en Italia, manifestando en su proyecto la influencia de Serlio y Vignola. Critica a sus opositores por la poca luz que daban al templo y él introduce vanos más amplios; la fachada más bien "paresce que tira(ba) al modo rustico por la groseza y modo basto que en sí demuestra", la remataba con tres arcos que cobijaban las calles que en parte se siguió en el posterior proyecto de Cano; la torre la reducía a ochavo desde su tercer piso con lo que el carácter piramidal quedaba acentuado.

En el fondo las objeciones que se pusieron mutuamente los maestros no eran de peso sino más bien de gusto, a pesar de señalar algunas incorrecciones de medidas en los pilares, distancias de algunas partes y otros detalles de fácil solución.

Si la oposición trascurrió por los cauces normales, su desenlace fue sumamente polémico. En el cabildo celebrado el 9 de Julio de 1577 se realiza la votación quedando empatados Velasco y Orea a siete votos, por ninguno para Castillo. Se

decide posponer para otro dia la resolución de dicha votación. El día 12 de nuevo se procede a votar pero no resultando claro el proceso se plantea el pedir información a letrados o votar de nuevo; se decide votar de nuevo y se abstienen seis canónigos por considerar irregular el procedimiento y sale nombrado Velasco por ocho votos.

En el proceso y polémica que se sucedió quedó claro que parte del Cabildo y el propio Asensio de Maeda eran favorables a Velasco aunque sólo fuera por una cuestión de familiaridad y amistad con él.

Juan de Orea, enterado de las irregularidades habidas, impugna la segunda votación en un fogoso escrito en el que considera que la válida fue la primera y que la propuesta de Velasco que se sorteara el cargo entre los dos o que se pospusiera la votación, ninguna de las dos alternativas eran legales; que en la votación primera habían intervenido algunos canónigos que "debieron abstenerse porque no tenian voto legitimo, lo primero por la familiaridad sociedad y mesa comun que tuvieron por tiempo de mas de veinticinco años en vida del reverendisimo señor don Pedro Guerrero, lo otro porque publicamente han sobornado y hecho conventiculos en favor del Licenciado Velasco y contra mi..., (después dice que uno de los votos, al que también recusa, se abstuvo en principio y después a instancia de sus contrarios lo hizo y que a todos los tenía por odiosos y sospechosos y pidió que

en este negocio se les excluya)..., y yo soy canonicamente elegido por la mayor y mas sana parte... En Granada a 11 de Julio de 1577" (8).

Velasco por su parte también se mueve entre sus partidarios. En principio su postura es menos violenta que la de su opositor pero más sutil. Escribe al Cabildo una carta solicitando que se abra una información y se tome declaración a todos los que intervinieron en la votación porque "a nadie como a el interesa llevar a cabo esta información" (9). Paralelamente, dirige una carta al racionero Juan Benito pidiendo entre tanto que se le nombre veedor y que este canónigo interceda en su favor entre sus "amigos" (10). Orea se entera de estos manejos y continúa adelante con su impugnación hasta que Velasco renuncia al cargo apenas tres meses después de ser nombrado.

Ante la renuncia de Velasco es nombrado Orea definitivamente, poniendo rápidamente manos a la obra. Los trabajos a realizar eran múltiples y el problema era resolver cual era el más urgente. Se le encarga que trace una sacristía pero al cabo nada se hace, pues se decide que lo más urgente

---

(8) I.G-M. Leg. CXXIII, fols. 193v-194. Ver apéndice Doc. V-35.

(9) Idem. Ver apéndice Doc. V-36.

(10) Idem. Ver apéndice Doc. 37.

es continuar con la torre. Pese a que Rosenthal considera que fue Orea el definidor y tracista del segundo cuerpo de la torre, éste apenas experimenta variación en el tiempo de Orea pues en 22 de Marzo de 1580 es cuando se decide continuarlo (11).

Juan de Orea muere en diciembre de 1580 quedando vacante la plaza de maestro mayor que la ocupará interinamente Ambrosio de Vico, que desde 1575 era aparejador habiendo sucedido a Juan Martínez.

La maestría de Ambrosio de Vico:

Como maestro mayor de la Catedral, en funciones desde 1582 a 1588 y titular de 1588 a 1623, unido a que fue aparejador de la misma desde 1575 hasta 1614 (en que es sustituido por Miguel del Castillo), cabía pensar que la labor de Ambrosio de Vico en la construcción de la iglesia mayor fuese de más trascendencia. Sin embargo, en los 48 años que se ocupa de ella apenas se avanza en su construcción. En los años de actividad de Vico se realizan las siguientes obras: se cubre el cimborrio, se inicia la construcción del coro y su bóveda, se suben los pilares del crucero y se echan sus

---

(11) Idem. Ver apéndice Doc. V-8.

primeras bóvedas, cerrando sus paredes, se labra el segundo cuerpo de la portada del Perdón, se dora la capilla mayor, se cambia el tabernáculo del altar mayor y se coloca el apostolado de la capilla, se termina el segundo cuerpo de la torre y se levantan dos más aunque las grietas aparecidas hacen que se deje en el actual estado y se pasa a reforzarla, se derriba la torre Turpiana.

Esta escasa actividad constructiva es debida, sobretodo, a la amenaza de ruina de la torre que motivó una marcha atrás de las obras y la pérdida de una elevada suma de dinero y tiempo en reforzarla; agravado por una manifiesta dejadez en concluirla, sobre todo por parte del arzobispo Castro preocupado principalmente de las obras de "su" abadía y de la reconstrucción de las iglesias de la provincia, que muchas de ellas esperaban desde la rebelión morisca. Tan sólo en 1608 se interesa por continuar la obra y manda proseguir el crucero que se había quedado a medio construir en tiempos de Juan Méndez. Desde 1590 en que se nota la ruina de la torre hasta 1608, nada se hace de nuevo, tan solo algunas obras de carácter ornamental.

En 1582 el Cabildo decide la continuación de la obra, iniciándola por el crucero y coro, pero,careciendo la fábrica de fondos propios, deciden tomarlos a censo, de la Mesa Arzobispal y los propios canónigos, adquiriendo un

compromiso común en ello (12). También para allegar la mayor cantidad de dinero posible, se comunica a la Ciudad en su Cabildo lo acordado y se celebran distintas procesiones alrededor de la Catedral para pedir limosnas (13).

El interés en levantar el crucero estaba determinado por dos motivos principales, el primero el simple deseo por continuar la iglesia, largo tiempo detenida, y desahogar la capilla mayor, y el segundo, por afianzar y contrarrestar el empuje de la cabecera que hacia ese lado se mostraba abierta. Para emprender las obras se llama a Asensio de Maeda que acude desde Sevilla y junto a Lázaro de Velasco, Ambrosio de Vico y Juan de la Vega trazan el plan a seguir (14). En ello se seguía la práctica habitual en los templos metropolitanos andaluces de buscar la anuencia de varios maestros para asegurarse que las obras fueran lo más correctamente posible.

---

(12) I.G-M. Leg. CII, fol. 41. Ver apéndice Doc. V-9.

(13) Idem. Ver apéndice Doc. V-10. En 29 de Octubre "se acordo hacer procesion alrededor de la iglesia y obra con toda la clerecia de la ciudad sin velas y que se ponga un cepo grande con su titulo en el altar de Nuestra Señora de la Antigua y que diga "Aqui se recoge limosna para la obra de la iglesia". Tambien se dio cuenta de que la Ciudad nombraria caballeros para que pidieran limosna para la obra".

(14) ROSENTHAL, E.- ob. cit. docs. 183-185.

Catedral

La trabajos se emprenden, empleándose gran cantidad de dinero para ello (15) y creciendo los pilares del crucero con bastante rapidez. Una vez más estas intenciones se ven importunadas por atender otra necesidad más urgente. La torre Turpiana que hasta ese momento había servido como torre provisional de la Catedral, colocándole las campanas, reloj, escudos de armas, etc, empieza a mostrar señales de ruina, por la sobrecarga excesiva, y obliga a detener de nuevo el proyecto del coro y atender urgentemente a la conclusión de la torre nueva (16). Por ello se procede a concentrar los esfuerzos en la torre, estando bastante avanzado el trabajo en 1585, año en que se manda poner campanas (17).

En los años siguientes se termina la ornamentación de la torre, "Juan Arta escultor trabaja en hacer hojas de los capiteles corintios del tercer cuarto de la torre" (18), y

---

(15) En los años 1581-82 se gastan 2.365.513 maravedíes y en 1583-84 ascienden a 5.469.161 para el crucero y 892.230 para la torre, I.G-M. Leg. CIV, fols. 12-16.

(16) "20 de Marzo se acordo se siga la obra de la torre de las campanas a toda brevedad posible por el peligro que hay se caiga la torre vieja. I.G-M. Leg. CII, fol. 43. Ver apéndice Doc. V-11.

(17) I.G-M. Leg. CII, fol. 44. Ver apéndice Doc. V-12.

(18) I.G-M. Leg. CIV, fols. 12-16. Ver apéndice Doc. V-43. Trabajaron en la torre, el año 1588, los canteros Alonso Verdejo, asentador; oficiales Pedro de Arta, Mateo Sánchez, Juan López ripiador, Pedro de Bolívar, Miguel de Bolívar, Rivera, Harana, Serrano, Cristóbal Verdejo, Pedro Zardo, Juan Tolera, Agustín Bernardino, Mérida, Salvador Díaz, Bartolomé Díaz Cestona, Urquiza canteros; Leonis Granadino y

se hacen modelos para las letras que se han de poner en la torre, labrándose tan solo la cartela que da al sureste (19).

Concluido el tercer cuerpo se inicia el ochavo hasta que en 1590 se comienza a notar ruina en la torre. Al principio son unas leves grietas las que motivan que el Cabildo solicite información en la Alhambra, de cuando esperaban la visita de Minjares, era el mes de Marzo. En el de Mayo, ante el amenazador aspecto que iban tomando las rajas, se decide no demorar más el problema. Las obras se detienen y se convoca a maestros para opinar sobre las posibles soluciones. Acuden a Granada Juan de Minjares, maestro de las obras reales de Sevilla y de la Alhambra; Diego de Vergara maestro mayor del obispado de Málaga; Alonso Barba de las de Jaén; además de Vico, Juan de la Vega aparejador de la Alhambra, Pedro de Orea "arquitecto" y Martín Díaz de Navarrete, maestro de cantería (20).

Calvo carpinteros.
En 1589 aparecen los mismos más Aranda, Juan de Arta escultor que hace las hojas de los capiteles corintios del tercer cuerpo.

(19) En la cartela se lee ANNO DNI 1589.

(20) El dosier con los documentos originales se guardan en el A.C.E.Gr. Reparos de iglesias, leg. s.c. en un tomo suelto. Una copia de los mismos se mandó al Rey que son los que se encuentran en el A.G.Simancas publicados recientemente por GALLEGO ROCA, F.J.- Documentos relativos a la Torre de la Catedral de Granada.

Catedral

Se reúnen en 22 de mayo y entregan un memorial con su opinión respecto a las grietas aparecidas y su posible solución (3). Los maestros afirmaban que "la causa principal del sentimiento provenia de no estar los cimientos sobre firme sino sobre el limo y por tener delgados los muros donde más necesidad habia de resistencia". Las soluciones aportadas consistían en retirar la tierra bajo los cimientos y formar un lecho de piedra toba que uniera la roca firme con la base de la torre, dándose detalladas explicaciones para ello. Una vez hecho ésto, se reforzaría el primer cuerpo ensanchando el muro bajo los cuatro arcos; se unirían en diagonal las paredes con cadenas para evitar que se abrieran, haciéndose lo mismo con los restantes cuerpos; se cerrarían las paredes del segundo cuerpo y descargarían las bóvedas de la mezcla y ladrillo que tenían sustituyéndolas por madera; se desharía el ochavo y se haría un pozo en el suelo para evitar el efecto de los terremotos.

El 24 de mayo, solicitados por el Cabildo para determinar los gastos que ocasionaría la obra, se reúnen de nuevo y presupuestan el gasto en 319.071 reales, dando Vergara y Barba aparte otro parecer, reduciendo la obra que se necesitaba, sin que al final se hiciera caso de ellos. Otro maestro que es llamado para informar es el jesuita Martín de

Baseta aunque sus observaciones son bastante superficiales (21).

Todas estas vicisitudes eran conocidas hasta ahora pero en el dosier del Archivo diocesano descubrimos otro aspecto importante del problema. Las grietas y el peligro surgido en la torre no solamente incumbían al Cabildo de la Catedral, sino que una posible caída traería graves consecuencias a las casas que se encontraban a sus pies, entre otras a la del caballero Alonso Zayas. El corregidor, Mosén Rubí de Bracamonte, interviene exigiendo la máxima seguridad para que no se produzca ningún daño a los vecinos y sus casas. El problema se agudiza cuando Alonso Verdejo inicia los trabajos abriendo zanjas en torno al pilastrón oeste que parecía el de mayor peligro. Al remover los cimientos aparecen nuevas grietas y el corregidor ordena solucionar el problema de ese pilar antes de seguir abriendo más zanjas. El Cabildo, y Vico como asesor técnico, no hacen caso a las órdenes del

---

(21) A.C.E.Gr. Reparos de iglesias, leg. s.c. Ver apéndice Doc. V-39. En resumen opinaba que se debía zanjar o rellenar toda la superficie de las dos calles que cruzaban en la base con piedra de Alfacar, entrando incluso por debajo de las casas que había enfrente; "la terçera cosa que se me ofreçe es que yo no estoy satisfecho aunque se maçiçen los arcos del primero cuerpo que carga de una esquina a la otra y juntamente todos los vazios que tienen el primero cuerpo y segundo porque la esquina questa hazia la cara de don Alonso de Sayas con estar maçiça dende abaxo arriba esta muy hendida y muy maltratada y asi si no le ayudamos con una pared gruesa que sea como de muralla travandole fuertemente de manera que çiña y abrase todo el primer cuerpo no tengo por seguro otros qualquier remedio".

corregidor y siguen abriendo zanjas, siendo avisados Vico y Verdejo, como maestro encargado directamente en la obra, de no proseguir en los trabajos sin comunicárselo al corregidor y que si no obedecían se "les había de prender y echar en un cepo" y retener sus bienes. La Catedral replica a estas amenazas que la obra era eclesiástica y no civil por lo que el corregidor no tenía jurisdicción sobre ella, advirtiéndole que si interfería en sus obras sería excomulgado.

La cuestión no hubiera pasado a más si no se hubiera introducido el agua de una acequia que bajaba por la calle de la Cárcel en los cimientos abiertos, lo que motiva una nueva alarma entre el vecindario y una tensión entre las autoridades ciudadanas, que sería el motivo de la intervención real y el ser mandados las copias de los informes anteriormente mencionadas.

Por su parte, el corregidor no actuaba arbitrariamente pues acude a otra junta paralela de expertos en 9 de Julio de 1593, entre los que aparecen algunos de los intervinientes en la creada en la Catedral. La integraban Juan de Minjares, Juan de la Vega, Martín Díaz Navarrete "alarife de las obras del Audiençia Real desta çiudad y fortalezas de la costa", Melchor de Sançoles, Miguel Díaz de Navarrete "alarife deste año" y Juan de Torres "que lo fue el año pasado" y Blas García. Salvo Juan de la Vega, que no veía ningún peligro, informaron que antes de seguir abriendo zanjas

para hacer nuevos cimientos, se debía reforzar la esquina ya abierta que era la que daba a los colegios.

Una vez oídas las dos partes, el Rey resolvió que el corregidor no importunase las obras y que dejara hacer a la Catedral según su criterio. Las obras de consolidación duraron hasta 1602, quedando interrumpida toda actividad en el resto del edificio (22).

Antes de continuar hemos de señalar que en 1588 se había derribado la torre de la antigua mezquita, la famosa Turpiana, por su estado ruinoso, pensando destinar sus materiales para la construcción de la sacristía (23).

La intervención de Vico en los años en que se hace la torre, si bien le beneficiaron haciéndole adquirir fama y consideración ante el Cabildo, puesto que en 1588 le hacen titular de la maestría de la Catedral, al surgir la ruina también le arrastra en su responsabilidad. En un interesante

---

(22) GOMEZ MORENO, M.- Guía..., pag. 262.

(23) I.G-M. Leg. CII, fol. 44. Ver Apéndice Doc. V-12. De las pocas cosas que se hicieron aparte de la torre está la sacristía que se hizo de obra de albañilería por los oficiales Pedro y Salvador García. Aparte de los problemas de la torre, también el sagrario, antigua mezquita, presentaba problemas y hubo de repararse su claustro por estar en trance de caerse, Idem. Doc. V-15 y 16.

informe emitido por Alonso Verdejo (24) se da buena cuenta de cómo Vico intenta curarse en salud y evitar responsabilidades, buscando el apoyo de los maestros que acuden a dar soluciones. Verdejo afirmaba: "el maestro se arrima al parecer de Juan de Minjares y sus consortes porque le han guardado la honra de no quitar todo lo que el tiene agora hecho y no descubrieron muchas faltas suyas y de los pasados ..; el maestro me tiene mandado que no quite mas de las cuatro hiladas y la piedra que baya quitando de manera que no se entienda que se quita lo que el tiene fabricado...". Resulta patente que la primera medida tomada por Vico había sido deshacer un poco la parte alta mientras pensaba que solución darle al problema y esperar a la evolución de las grietas. Además, este documento da pie para afirmar algo que hasta el momento se desconocía: que, técnicamente al menos, los dos últimos cuerpos pertenecen a Ambrosio de Vico así como el ochavo que se deshizo.

El Cabildo, pese a la estrategia del maestro, no pasa por alto este "error" ya que en 1594 se solicita por un miembro del mismo su cese como maestro mayor y se busque uno nuevo. Esta posición se había ido empeorando en los años anteriores. En 1593 se le piden cuentas de materiales que ha vendido -que facilmente se deduce que debieron ser los que

---

(24) A.Cat.Gr. Leg. 304, pieza 12.

se iban quitando de la torre- y se le niega un aumento de salario, solicitado en un momento poco oportuno (25). Como ya vimos en su biografía, la providencial aparición y su intervención en el proceso de las reliquias del Sacromonte le salvaron del cese, aparte de la predisposición del Cabildo a no nombrar arquitecto y aparejador distintos, puesto que les resultaba fácil llamar a maestros cuando fuera necesario sin tener que mantenerlos todo el año.

* * *

Estilísticamente, la torre manifiesta la intervención de más de una mano en su traza. El cuerpo bajo se inicia según el proyecto original de Siloée, aunque Maeda introduciría puntuales modificaciones como la cartela sobre hornacina y el voluminoso friso. Pero en los dos cuerpos superiores se abandona el proyecto original según demuestra Rosenthal (26), el cual analiza su procedencia y simbolismo, estimando que el segundo cuerpo, por las similitudes que presenta con el Palacio de Carlos V, debió ser trazado por Juan de Orea(27). Indudablemente, este segundo cuerpo manifiesta

---

(25) I.G-M. Leg. CII, fol. 47. Ver apéndice Docs. V-18 y 19.

(26) Ob. cit. pag. 104.

(27) Esta misma opinión la manifiesta en A Sixteenth Century Drawing..., pag. 139.

una clara relación con el estilo machuquiano y sobre todo en la resolución de las esquinas, con doble pilastra jónica con hornacinas intermedias y las volutas muy esquemáticas como si fueran un simple enrollamiento metálico (28).

El problema estriba en que nosotros pensamos que el segundo cuerpo no se continúa hasta después de muerto Orea y la interpretación de los programas e influencias de Machuca en la generación postsiloesca y postmachuquiana es un fenómeno generalizado y que no atañe sólo a Orea (29).

Los motivos ornamentales de la torre denotan ya un estilo menos siloesco, siendo mas rígido y geométrico en su concepción y manifestando la influencia herreriana con las pirámides, ménsulas, etc., que seguramente proceden de la etapa de reforzamiento. El tercer cuerpo presenta una estructura bastante equilibrada y original, siguiendo la estructura tripartita que tanto utilizara Siloée y que Juan de Maeda introdujera en las ventanas del muro norte, pero dándole una nueva interpretación más acorde con el gusto de la época e interpretando las ménsulas a lo geométrico. Este

---

(28) Este parentesco también ha sido observado por GARCIA GRANADOS, J.A.- La iglesia parroquial de Guadahortuna, nota 42.

(29) Idem. Esta relación y asimilación de ambas escuelas a la muerte de los cabezas generadoras, queda perfectamente demostrado por García Granados.

mismo motivo lo utiliza Vico en las ventanas que diseña para Santa María de la Alhambra, lo que quizá sea indicio de la posible traza del cuerpo de la torre catedralicia, aunque nos inclinamos a pensar que sería trazado por Asensio de Maeda.

Lo que sí resulta patente en la observación de la torre es el carácter misceláneo y falto de orden de su estructuración; como prueba evidente de haber sido trazada por distintas manos. En el primer piso suben los pilastrones sin encapitelar, en el segundo son dobles pilastras lisas con hornacinas superpuestas las que enmarcan los lados y en el tercero se reduce a una media columna estriada; es decir, tan solo se corresponden en la superposición de los órdenes: abajo friso dórico, muy robusto, en medio orden jónico y entablamento de poco resalte, y arriba orden corintio.

Otro detalle hasta ahora inadvertido es que los muros que cobijan los arcos de los cuerpos primero y segundo fueron modificados cuando las obras de refuerzo. Tanto en las descripciones y pormenores de su reparación como en el plano enviado al Rey se observa cómo los pilastrones sobresalían bastante sobre los lados y cómo efectivamente el machón que se agrietó era excesivamente pequeño. Por ello se macizaron las paredes en el primer cuerpo que ahora quedan al mismo ras, y en el segundo también se macizo todo el hueco del arco que aparecería como en el tercer piso con el vano más

remetido y abierto. Los elementos de ornato empleados patentizan su modernidad con un tratamiento típico del último manierismo geometrizante muy relacionado con la estética de Vico.

Aunque una vez reforzada la torre quedara como hoy la vemos, en otras ocasiones se intentó terminarla. La primera vez fue en 1620 (1), aunque nada se hace. Hemos encontrado entre los papeles de Gómez-Moreno un dibujo, igual a otro que se conserva en el Museo de la Catedral pero con otra letra, en el cual se representa un proyecto para continuarla (30). Este dibujo, por el estilo "recargado" y el tipo de letra, pertenece al siglo XVIII y puede corresponder (o el del Museo) a uno que se manda hacer en 1793 en que "se da cuenta de no estar en el Archivo ni contaduría el diseño de la torre" (31).

Mientras se realizan los trabajos de consolidación de la torre, que importaron más de 36.000 ducados (32), poco se

---

(30) En la reedición de la Guía de Gallego Burín se ha reproducido, afirmando que es el proyecto de Siloée, cosa del todo imposible por meras cuestiones estilísticas y el "floreado" remate.

(31) I.G-M. Leg. CII, fol. 120v.

(32) Esta cifra es mencionada en un informe que se redacta en 1612, al que después haremos referencia más amplia. Se encuentra en el A.Cat.Gr. Leg. 314, pieza 1 y su copia en I.G-M. Leg. CII, fols. 154-157v. Ver apéndice Doc. V-41.

hace en la Catedral, estando el arzobispo más interesado en el Sacromonte y el proceso de las reliquias que en el edificio metropolitano. De todas maneras es interesante destacar el diseño que Vico hace para el sepulcro de Talavera en el Sagrario "con unas columnas y cartones al romano" (33) que se perdió al construir el sagrario actual. Se hace el año 1604.

En 1608, terminada ya la obra de la torre, el arzobispo Castro decide continuar la obra, pensándose en llamar a Antonio Mohedano, el maestro antequerano, pero debió acudirse de nuevo al versátil Vico pues al poco se manda darle de sueldo 60 ducados más (34). Se hacen algunos pilares y se interviene en cuestiones puntuales de la cubierta del cimborrio, pagándose a Blas Mateo y Juan Tolera, asentador, a cuenta de la piedra utilizada para ello. También se ponen las canales de plomo para los desagües del mismo (35).

Otra obra que corresponde a este periodo es la realización del segundo piso de la portada del Perdón pues en una cartela aparece la fecha de 1610. Si en la torre el

---

(33) I.G-M. Leg. XXV, nº 603.

(34) I.G-M. Leg. CII, fol. 49. Ver apéndice Doc. V-23.

(35) I.G-M. Leg. CIV, fol. 14. Ver apéndice Doc. V-43.

alejamiento de los modelos de Siloée ya aparecía patente, en este caso se respetó bastante la idea original aunque se aligeró de ornato.que por otra parte se desarrolla sin la fuerza y valor plástico del grutesco anterior, reduciéndolo a simples enrollamientos vegetales enlazados; se remató en cuerpo con frontones partidos con roleos. También las esculturas aparecen sin la soltura de las del maestro burgalés, así, las figuras de Isaías, Moisés y el Dios Padre resultan más envaradas y seguramente talladas por Martín de Aranda. Pero la organización arquitectónica repite el esquema inferior, con columnas corintias con guirnaldas que brotan de máscaras en los fustes, veneras con charnela arriba y el arco que repite un esquema muy anterior, de rosca con pequeñas ménsulas alternadas con puntas, que encontramos en la portadas de la iglesia de Santa Ana y en los altares del crucero de la misma Catedral.

* * *

El traslado a Sevilla de don Pedro de Castro motiva una breve interrupción de las obras. Con la llegada de don Pedro González de Mendoza se inicia una mayor actividad, recogiéndose en varias actas de Cabildos el interés mostrado por el arzobispo en la prosecución de las mismas. Una vez más, la forma de allegar fondos para ello era tomar el dinero a censo pero, enterado el Rey de estas intenciones, envia una

carta al Cabildo prohibiéndolo y censurando el excesivo gasto que habían tenido últimamente y como habían empleado el dinero en obras superfluas (36). La carta de contestación de don Pedro González es sumamente interesante pues en ella justifica la necesidad de los gastos, pero además hace una pequeña historia de los últimos años y lo que se había hecho hasta entonces en la Catedral (37). Corría el año 1612 y aún el crucero esperaba su conclusión.

---

(36) Se pensaban tomar 20.000 ducados, ROSENTHAL, E.- ob. cit. doc. 209.

(37) A.Cat.Gr. Leg. 314, pieza 1. Ver apéndice Doc. V-41. Resumimos algunos puntos."...en tiempos de Juan Mendez se acordo acabar el crucero para mudar el choro de donde esta y para este efecto se tomaron a censo veinte mil ducados con los cuales se sacaron de cimientos algunos pilares y se levanto un estribo para fortaleza de la cimbria de los arcos..., sucediendole Pedro de Castro el cual tomo por arbitrio ir redimiendo los censos..., surgio el problema de la torre en que se gastaron mas de treinta y ocho mil ducados..., y no se pudo continuar hasta que tres años antes de su promocion a Sevilla mando proseguir la dicha obra del crucero..." Además informa que se habían comprado ¡¡diez mil ducados de pinos reales!! en la Sierra de Segura porque entre los maderos largos venían otros cortos que se podían vender a buen prec por la escasez que había en Granada de buenas maderas. "Nuestro prelado..., para animar a que otros den (limosnas) ha hecho donacion de fabricar a su costa los santos que se han de colocar en la capilla mayor que se van haciendo y mucha parte estan ya hechos...", etc. Este último aspecto es interesante pues manifiesta como Pedro González de Mendoza, en vez de ayudar en la obra de construcción se "entretenía" en costear una obra de ornato. En el fondo se trataba de eliminar la intención, sugerida en 1603, de colocar en la capilla mayor los Santos Mártires sacromontanos, idea que lógicamente habría hecho feliz a Pedro de Castro.

Por fin, en 1613, se manda reunir maestros y que vean los papeles de Siloée para continuar y cubrir el crucero y el coro (38). La reunión no se realiza y se encarga Vico de cubrirlo de piedra, cerrándose la primera bóveda del crucero en 1614, sobre la portada de la Capilla Real, según reza la fecha sobre ella. Pero al parecer de algunos se iba errando por lo que, ahora sí, se llama a maestros que acudan informar sobre el proceder de Vico y su posible error (39).

Los maestros convocados fueron el jesuita Pedro Sánchez "maestro de obras de la Compañia de Jesus", Cristóbal de Vílchez "maestro del hospital de Juan", Diego de Vílchez hijo del anterior, Martín de Soto maestro de albañilería, Cristóbal Martínez asentador, Juan de Tolera asentador y Cristóbal Calvo maestro de carpintería. "El dean pregunto al dicho Cristoval Martinez si la obra iba conforme a la traza de Siloe y si iba duce y segura y fuerte y dijo que hasta el cornisamento va conforme a la traza de Siloe y desde alli

---

(38)"En 22 de Enero de 1613 se acordó..., y que los maestros de arte vean esta obra con Ambrosio de Vico y se vean los papeles de Siloe y se de cuenta del parecer de los maestros y del precio que costará". I.G-M. Leg. CII, fol. 50v.

(39) Dicho informe se encuentra en el A.Cat.Gr. Leg. 314, pieza 1, tomado en el I.G-M. leg. CII, fols. 204v-206v. Ver apéndice Doc. V-42. Rosenthal lo reproduce en su apéndice documental con el nº 214 pero no determina a quien corresponde cada una de las opiniones. También excluye los párrafos que nosotros subrayamos en los cuales aparece claramente que las bóvedas no estaban especificadas por Siloée aunque es probable que él las hubiera hecho "al romano".

pudo tomar el maestro el mejor y mas seguro camino, seguir lo moderno o lo romano, y que a su parecer no debio haber seguido lo moderno por ser cosa que no se usa..." pero que no había peligro de que se cayera. Pedro Sánchez a las mismas preguntas contestó que hasta las cornisas y arcos torales iba "conforme a la traza de Siloe y que desde este sitio pudo elegir lo romano o lo moderno en lo que erro y de aquí que la forma de la montea pudiera ser mas dulce el despojo de los terceletes y formas y cruceros de lo que va..." pero que no tenía peligro de caerse. Los maestros siguientes fueron más benévolos y justificaron el proceder de Vico. Juan de Tolera dijo que no sabía si iba conforme a la traza de Siloée porque no la había visto pero que la obra iba buena y fuerte y que la fealdad de los terceletes hasta que no se terminara no se podría apreciar "y no lo firmo por no saber". Por último comparecen Cristóbal y Diego de Vílchez los cuales dijeron que la obra estaba conforme a la traza de la iglesia, "con la diferencia de que los terceletes varian de los del crucero mayor, y que por esto al arrancar de la cruceria no va muy duce pero que en la prosecucion de la obra quedara buena y fuerte..., y que la obra va a lo moderno por no poder ir a lo romano por estar todos los cuatro arcos del crucero a nivel y esta es la razon porque no se puede cerrar a lo romano por ser prolongadas las capillas..."

En estos informes quedan claras dos cosas: que no había ningún peligro: la obra iba firme, y que el problema era no de fidelidad a las trazas de Siloé que hasta las cornisas estaban claras pero de las bóvedas nada se sabía, sino de fealdad y desfasadas. En este punto Rosenthal es tajante (40) y la evidencia parece confirmarlo pues incluso en el proyecto presentado por Lázaro de Velasco en la oposición de 1577 habla de hacer las capillas con bóvedas de horno. Nosotros no tenemos pruebas para confirmarlo ni rebatirlo. Solamente queremos señalar la imposibilidad que tuvieron los maestros de determinar como se debían de hacer según el proyecto original de Siloé. Además, los Vílchez, y con ello se manifestaba la opinión de los canteros más versados de aquel momento en Granada, afirmaban que no podía hacerse la bóveda de otra manera por ser la capilla alargada. El problema venía por tener que hacerse todo de cantería, lo cual obligaba a la resolución de problemas de estereotomía más complejos que si se hacía al modo de crucería. Por ello, los maestros que encontraban la bóveda trasnochada y fuera de lo que se llevaba en aquellos tiempos, al ser preguntados como se debían hacer en adelante las bóvedas, Martínez dijo que se podía hacer de ladrillo y liso todo el casco de cada capilla y después con unos compartimentos al romano, y Pedro Sánchez que se podrían cubrir de ladrillo y yeso al romano con

---

(40) Diego de Siloe..., pags. 12-13.

artesones y unas pechinas con escudos como se estaban haciendo en diferentes partes de España y Andalucía.

Al fin, en 22 de agosto del mismo año, se toma parecer a Vico y se acuerda que siga la obra como iba de piedra y que se buscara aparejador que le ayudara, nombrándose a Miguel Castillo (41). Desde este momento queda determinada la realización de todas las bóvedas en estilo gótico, con simples variaciones de decoración en los tramos siguientes, algunas con manifiestas deformidades en la articulación de las nervaduras.

En los años siguientes se prosigue la obra de cerrar las bóvedas del crucero, trabajo que habría de concluirse en 1637 ya en tiempos de Miguel Guerrero (42), y en 1618 se

---

(41) I.G-M. Leg. CII, fol. 50. Ver apéndice Doc. V-24.

(42) Se conserva la nómina de los oficiales y maestros que trabajaban en 1615 y su salario. Miguel Castillo aparejador; Juan Tolera, Cristóbal Martínez y Centurión asentadores, todos ellos cobraban 6 reales diarios; Portillo, Urquiza, Landeras, González, Gallego, Sagasteverri, Juanes, Leonardo, Rodríguez, Ruiz y Ochoa, canteros, a 4 reales diarios; Juan Fernández, Amador, Alcántara y Pablos de Ariza, fijadores, a 3'5 reales; Juan de Velasco, revocador, a 3'25 reales; Cristóbal Calvo, carpintero, a 4 reales diarios; Juan López, Calderón y Sebastián García, también carpinteros, a 5 reales diarios; por último aparecen "campaneros" u oficiales encargados de campanear o adornar los capiteles y cornisas de talla. Las ménsulas de acanto de las claves de los arcos y ventanas las hizo el escultor Martín de Aranda. A.Cat.Gr. Leg. 200, pieza 3. Ver apéndice Doc. V-43 y 44.

manda cerrar la del coro (43) pero al año siguiente todavía en enero se manda hacer "con los nervios de piedra que corresponda con el crucero" (44) y se hace en ese año. Como era tradicional en España, el coro se sitúa en la nave central junto al crucero y en el lado opuesto a la capilla mayor. Este coro era muy sencillo, de paredes lisas y con sólo un adorno de tres ventanas (45). Posteriormente sería completado con un trascoro más ornamental de José de Bada (46). Todo lo cual se cambió al ser quitado de este sitio el coro y trasladarse a la capilla mayor en 1926.

Como complemento de las obras de las bóvedas se cierran los muros altos y se labran las ventanas, siempre en la disposición tripartita que ya aparecía en la girola.

En 1622, quizá imbuidos de una euforia inusitada, incluso se trata en un cabildo de la posibilidad de continuar la torre y acabarla recabando información de maestros pero al cabo nada se haría.

---

(43) GOMEZ MORENO, M.- Guía..., pag. 259.

(44) I.G-M. Leg. CII, fol. 52. Ver apéndice Doc. V-27.

(45) Idem. Ver apéndice Doc. V-26.

(46) Para el coro barroco véase ISLA MINGORANCE, E.- José de Bada..., pag. 419 y ss.

Catedral

Al tiempo que se iba haciendo el crucero no se despreocupaban otras actuaciones, fundamentalmente de enriquecimiento y ornato de la capilla mayor. En 1614 se decide suprimir el tabernáculo trazado por Siloée por considerarse demasiado grande, siendo colocado otro más reducido (47) y el anterior es vendido a la iglesia de San Pedro. En 1620 se dora la capilla mayor que debía estar bastante deteriorada y habría perdido el oro original al estar expuesta a la intemperie tantos años. Realiza el dorado Pedro Molina (48). También la girola se comienza a adornar de retablos en sus capillas, habiéndose iniciado por el de la Virgen de la Antigua, obra en la que intervinieron Diego de Navas, Diego de Aranda, Pablo de Rojas y Pedro de Raxis (49). Años más tarde se labran por Gaspar Guerrero tres retablos: el de Santa Ana, en 1615, el de Santa Teresa, 1618-20, y el del Cristo a la Columna (actualmente de Santa Lucía), en 1620-23 (50).

---

(47) Recoge esta noticia HENRIQUEZ DE JORQUERA, F.- Anales..., pag. 587.

(48) I.G-M. Leg. CII, fol. 52.

(49) Para el estudio de las esculturas que decoraban este retablo que después se desmontó en el siglo XVIII al colocar el de Pedro Duque Cornejo, véase SANCHEZ MESA, D.- Técnica de la escultura policromada granadina. pag. 99. El maestro Diego de Aranda que interviene en este retablo no es el mismo discípulo de Siloé sino, presumiblemente, su hijo, asiduo colaborador de Navas en la hechura de retablos a fines del siglo XVI, ver su biografía.

(50) GALLEGO BURIN, A.- El barroco granadino. pag. 14 y apéndice I, 1, 2 y 3.

* * *

Hasta aquí, a grandes rasgos, la trayectoria catedralicia en los años en los que Vico es su maestro mayor. Si una consecuencia hemos de sacar, la primera que aparece claramente es que con él se rompe la línea homogénea, establecida por Siloée y continuada por Maeda, en cuanto al estilo. Después se habrá de continuar más o menos cerca del plan original, pero está claro que Vico distorsiona con sus diseños, a veces contradictorios, la trayectoria, hasta esos años coherente, de la construcción de la Catedral. La actitud de Vico es un reflejo de la ideología del momento, se ha perdido la seguridad en las propias posibilidades y se acude a buscar soluciones "tradicionales" de clara significación historicista. Positivamente, Vico sabía proyectar bóvedas vaídas pues de hecho las realiza en otros edificios como el convento de franciscanos de Alcalá la Real, en Santa María de la Alhambra, Almuñécar, etc. Sin embargo, en la iglesia mayor, quizá por miedo o por venirse considerando tradicionalmente como más fuerte la gótica, la utiliza de este tipo y además en su esquema más simple.

La maestría de Miguel Guerrero:

La muerte de Vico supone una larga interrupción en la obra ya que hasta 1637 no se nombra nuevo maestro mayor pues los primeros concertados Ginés Martínez y Juan de Aranda, que estuvo de 1633 a 1636, nada hicieron (51). En 1537 se nombra maestro mayor a Miguel Guerrero, experimentado cantero formado en obras de Granada y Guadix que se encargará, no sin problemas, de acabar el crucero y las capillas laterales del muro norte, que no se habían tocado desde tiempos de Juan de Maeda.

Los inicios de su maestría fueron bastante difíciles pues nada más tomar posesión del cargo pide aumento de sueldo y el Cabildo considera que se debía conformar con el dinero que se le había fijado, 300 ducados, mandándose poner edictos para nombrar otro maestro (52). Al final queda definitivamente Guerrero, aumentándosele a 400 ducados pero con la obligación de hacer la obra a destajo y corriendo ella por su cuenta, hecho que no se producía desde el inicio de la Catedral. Es decir, se le contrató para terminar las capillas y abovedarlas según la traza que él mismo había hecho. Esta obra la tenía terminada en 1638, pidiendo de nuevo ayuda de costa y casa donde vivir por haber tenido más trabajo del que en un principio se había ajustado.

---

(51) I.G-M. Leg. CII, fol. 54v. Ver apéndice Doc. V-29 y 30.

(52) I.G-M. Leg. CII, fol. 55. Ver apéndice Doc. V-31.

El trabajo pues de Guerrero se redujo a hacer como hemos referido las bóvedas del crucero y las de las capillas laterales del lado norte. En las del crucero siguió el mismo tipo de las de Vico y en las de las capillas elige un esquema muy clásico de casetones con rosetas de variados follajes en el centro, que resultan poco originales pero elegantes. En las ventanas exteriores repitió el modelo de vano empleado por Maeda en la primera capilla junto a la torre pero eliminando el grutesco. Otra intervención de Guerrero fue en el remate de la portada de San Jerónimo, con grandes grifos y cartela con la fecha, 1637, y en el hastial de la portada del Perdón en el que no respetó el ordenamiento inferior sino que lo resuelve concentrando los vanos, cegados en el centro, de forma tripartita y frontón triangular en el centro. De todas formas su intervención no desdice de lo anterior pues se redujo a obras de carácter menor. Habremos de esperar a la segunda mitad del siglo para que se introduzcan mayores novedades a partir de la portada principal y el segundo crucero que eran los dos organismos importantes que quedaban por resolver.

Una obra importante, pero de la que sólo quedan referencias literarias de Guerrero en la Catedral, fue el diseño del catafalco para las honras fúnebres por la reina Isabel

de Borbón (53). El ensamblaje y montaje corrió a cargo de Fernando Escudero, carpintero, y Francisco del Carpio "excelente pintor de dibujo y perspectiva" hizo la parte de pintura. Constaba de un zócalo o banco de sesenta y cuatro varas de perímetro, con treinta y cinco compartimentos, y tres varas y tercia de alto, decorado con jeroglíficos entre pilastras toscanas en cuyos fustes aparecían atlantes; remataba la cornisa de este banco en una baranda con pilastras en las esquinas.

El segundo cuerpo era dórico con una base de diez gradas de cuatro varas de longitud con pasamanos y unos trofeos de la muerte, sobre la que descansaban pilastras ochavadas y de fustes estriados, y entablamento con friso decorado con triglifos y metopas que ostentaban calaveras y huesos; dentro de este cuerpo aparecía un a modo de mesa con cojines, una corona y cruz; encima de la cornisa aparecían frontones partidos que albergaban escudos con las armas y divisas del Rey y la Reina; además portaba el cuerpo gran número de

---

(53) Fue pormenorizadamente descrito por SANCHEZ ESPEJO, A.- Relación historial de las Exequias, Tumulos y Pompa Funeral..., fol. 27 y ss, el cual seguimos en nuestra descripción. En el mismo libro se recogen las noticias del túmulo levantado para las mismas exequias por la Ciudad en la Capilla Real trazado por Luis de Orejuela y del que se conserva un grabado el cual es estudiado por MORENO GARRIDO, A.- El grabado en Granada durante el siglo XVII. La Calcografía. pags. 137-138, y más extenso en MORENO CUADRO, F.- Estructura simbólica del túmulo de Isabel de Borbón en la Capilla Real de Granada.

Para el túmulo de la Catedral véase JARAMILLO, M.-

hachas y luces y estaba pintado imitando jaspes y bronce en la estructura; la altura era de unas ocho varas.

Encima se superponía un tercer cuerpo de orden jónico de forma ochavada con siete varas y media de altura y dieciseis de diámetro; las columnas iban adosadas a traspilares que soportaban ocho arcos, con sus molduras marcando otros tantos nichos con inscripciones, y adornados con flores; remataban las columnas en el entablamento y encima medias pirámides con candeleros y una baranda con balaustres.

Más arriba aparecía un cuerpo corintio de planta circular, con seis varas y media de alto y cinco de diámetro; para que la cornisa del cuerpo inferior no cortara su esbeltez estaba recalzado con un banco de una vara de alto que soportaba ocho columnas estriadas con traspilares que formaban ocho nichos, en correspondencia con los del piso inferior, con las virtudes y un retrato de San Luys de Francia; todo ello con otros candeleros y hachas para iluminación "advirtiendo a la curiosidad una circunstancia digna de reparo, que todas las luzes que tuvo el Tumulo se encendieron con tal traza, y estavan puestas con tal arte, que sin verse el ministro que las avivava y encendia todas tubieron uniforme luzimiento".

Catedral

Encima se levantaba una media naranja sobre banco y una jarra de azucenas como remate alcanzando seis varas más de altura. En total midió el túmulo de altura cuarenta varas (33'5 metros) "cuya ponderación y alabança va embebida en la referida arquitectura y lo demuestra esta lamina con que me escuso de encarecer lo que por sí está tan encarecido". Desgraciadamente la lámina mencionada en el texto no llegó a imprimirse.

Vemos como su estructura era bastante monumental y como fue característico de Guerrero de corte clasicista y bien proporcionada, según repite constantemente el cronista.

V.1.2 Las iglesias parroquiales. Renovación y complemento ornamental.

Las parroquiales granadinas fueron erigidas en virtud de una bula otorgada por el papa Inocencio VIII, la cual fue aplicada para las iglesias de la capital en 1501 y para la provincia en 1505 (1). Los primeros edificios que sirvieron como templos y centros administrativos fueron las mezquitas mayores de los barrios que, una vez depuradas y bendecidas, se acondicionaron para iglesias. Poco a poco se vio la necesidad de renovar las estrechas, pequeñas y oscuras mezquitas por nuevos templos más acordes con los rituales cristianos, por lo que en los primeros decenios del siglo XVI se procede a construir la mayoría de sus iglesias de nueva fábrica. Las primeras en levantarse son las de San Cristóbal, San Nicolás y La Magdalena, con estructuras claramente góticas, en las que el sistema abovedado pudiera venir motivado por la escasez de madera en los momentos inmediatos a la reconquista debido a las continuas racias de los cristianos durante la

---

(1) Para el estudio de las parroquias y sus funcionamientos económicos y administrativos puede verse GARRIDO ARANDA, A.- Organización de la iglesia en el reino de Granada..., GARZON PAREJA, M.- Diezmos y tributos del clero de Granada, y un buen resumen en CORTES PEÑA. A y VINCENT, B.- La época moderna. pags. 27 y 177 y ss.

contienda (2). En la década de los años 1520-30, se acentúa el proceso constructivo pero abandonándose la técnica gótica para asimilar extensivamente la mudéjar sin que por ello queden excluidos elementos culturales de la tradición europea, sobre todo en lo que concierne a las portadas y demás elementos de ornamento (3).

En el año 1560, punto inicial de nuestro trabajo, se estaba iniciando la iglesia de San Pedro y faltaban por renovar únicamente las tres mezquitas mayores de la ciudad: la de El Salvador, obra emprendida en 1565, Santa Mª de la Alhambra, en 1576, y el Sagrario que habría de esperar hasta 1704 (4); la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias fue erigida como parroquia en 1610, acondicionándose para sus

---

(2) Esta es la opinión, bien factible, expresada oralmente por Christiane Kothe.

(3) Este aspecto ya ha sido tratado por GOMEZ-MORENO GONZALEZ, M.- Edificios mudéjares granadinos y Guía de Granada; HENARES CUELLAR, I.- Granada, Tº IV; HENARES CUELLAR, I. y LOPEZ GUZMAN, R.- El Albayzín en el siglo XVI. Estética y urbanismo; LOPEZ GUZMAN, R.- El Albaicín morisco y Arquitectura y urbanismo en el Albaicín del quinientos; GOMEZ-MORENO CALERA, J.M.- Introducción al estudio del Gótico y Mudéjar granadinos..., e Iglesias mudéjares granadinas.

(4) No sabemos si la tardía preservación de las mezquitas mayores de los tres centros principales de la ciudad, Alhambra, Albaicín y Medina, obedeció a un acto ideológico intencionado, por lo que pudiera significar de provocación a los ojos de la población morisca (opinión de Christiane Kothe), o simplemente se debió a que, precisamente por ser las mezquitas mayores, sus edificios pudieron adaptarse más fácilmente a iglesias y esperar una demora en su renovación que no admitían las demás.

servicios la primera ermita de la Virgen. Así pues, la mayoría de las iglesias parroquiales estaban ya levantadas a mediados del siglo, aunque algunas de ellas a falta de rematar puntuales elementos como fue el caso de las torres de Santa Ana y San Bartolomé, que constituyen el modelo más acabado y personal de las posibilidades expresivas de nuestros alarifes mudéjares.

Vemos por tanto que, al contrario de lo que ocurriera en numerosos templos de la provincia, los de la capital estaban la mayoría concluidos cuando la rebelión de los moriscos, repercutiendo sensiblemente la depresión económica y social en los que se emprendieron posteriormente, como fue el caso de El Salvador y Santa María de la Alhambra que vieron frustrados sus ambiciosos planes originales.

Nuestro estudio se centrará fundamentalmente en aquellos templos que se construyen en la etapa de 1560 a 1650, en los que observamos un primer momento de preservación de la técnica mudéjar (San Pedro y EL Salvador), para en los dos posteriores (Santa María y la Magdalena) recurrir a la nueva arquitectura contrarreformista que se impone como modelo alternativo pero manteniendo la austeridad técnica de sus fábricas; un segundo aspecto será la continuación de algunas de las iglesias iniciadas anteriormente y la reparación de otras que sufrieron los efectos de las inclemencias atmosféricas. Otro aspecto que abarcaremos será el de la

dotación ornamental en concepto de retablos, portadas, órganos y en general aquellos elementos relacionados con el campo del diseño arquitectónico

Santa María de la Alhambra

Historia de su construcción y análisis de los diversos proyectos:

Las múltiples vicisitudes, detenciones y cambios de trazas que sufrió la construcción de la parroquial alhambrina, como veremos, muestra claramente cuales eran las premisas económicas e ideológicas imperantes en el arzobispado granadino. Tras la rebelión de los moriscos y la destrucción de gran número de templos y ornamentos, imponen una política de máxima austeridad dadas las necesidades reconstructivas obligadas para proveer de lo más esencial a las iglesias afectadas. Si en parte, el estilo escurialense, y en este caso concreto las trazas de Juan de Herrera, no tuvieron buena acogida entre los comitentes y artistas granadinos, fue debido en primer lugar al elevado coste que suponía el levantar una fábrica de cantería, con amplios apilastrados, fachadas totalmente labradas, etc.; además la experimentada técnica del ladrillo y mampostería había sido la base habitual de nuestros templos y seguiría siéndolo en los siglos siguientes, salvo contadas excepciones.

De esta forma, las órdenes y directrices emanadas desde la corona a través de los arquitectos reales, primero Herrera y después Francisco de Mora, chocarán con la oposición de los maestros granadinos, en lo teórico y en lo técnico, y con el arzobispado en lo económico. La no obediencia venía además motivada porque se les imponía el modelo pero el coste de la obra corría a cargo de las arcas diocesanas, como al final se le recuerda al rey para que deje hacer a los granadinos a su antojo, con tal de que desocuparan la sala de la Justicia del Cuarto de los Leones como iglesia, lo cual estaba ocasionando graves daños (1).

Como Ignacio Henares señala, Santa María de la Alhambra "es una constatación del final político de los grandes programas cortesanos del Quinientos que en adelante iban a quedar convertidos en una referencia nostálgica, eso sí, constantemente aludidas en la ciudad que ha perdido su importancia política y se sume en la depresión económica" (2).

La historia de las trazas y sucesivas transformaciones fueron recogidas por primera vez por Gómez Moreno González (3) que conoció los distintos planos y dibujos que se

---

(1) A.G.S. Casas y S.R. Leg. 304, fol. 333. Ver apéndice Doc. III-7.

(2) HENARES CUELLAR, I.- Granada. Tº IV, pag. 1220.

(3) GOMEZ MORENO, M.- Guía de Granada. pags. 121-123.

hicieron para ello. Estos se conservan en el archivo de la Capilla Real por donación del mismo aunque algunos se han perdido posteriormente. De todas maneras, las noticias y fotos aportadas por Gómez-Moreno Martínez (4) son más que suficientes para seguir paso a paso la historia de la realización y frustraciones de la iglesia, que comienza en 1576 con la demolición de la antigua mezquita real (5) -habilitada como parroquia- sobre cuyos terrenos se pensaba construir el nuevo templo. En 1580 se compran casas para agrandar el solar y abrir una plaza delante de la iglesia y dejar libre su circuito.

Las primeras trazas son dadas por Juan de Herrera siguiendo, según él, un nuevo modo de hacer iglesias, en las cuales su mayor aportación era la molduración de las superficies tanto internas como externas y la estructuración espacial "romanizante". Especialmente se observa un gran desarrollo del crucero en contraposición con la corta nave, con una valoración plenamente barroca, repitiendo los modelos introducidos en el Escorial; los arcos torales apoyaban en pilastras cuyos ángulos formaban chaflán; por último, la

---

(4) GOMEZ-MORENO MARTINEZ, M.- Juan de Herrera y Francisco de Mora en Santa Mª de la Alhambra.

(5) Para el conocimiento de la mezquita mayor véase TORRES BALBAS, L.- La mezquita real de la Alhambra y el baño frontero. En este estudio se reproduce un plano con la extensión de la mezquita y la que había de ocupar la iglesia.

torre se ubicaba sobre la capilla mayor y el coro detrás del altar, lo cual será motivo de numerosas controversias.

El proyecto es rechazado desde el principio, introduciendo Juan de Orea algunas modificaciones que tendían a eliminar todo lo considerado como superfluo. Se pretende comenzar la iglesia según la nueva traza, eliminándose las pilastras exteriores e interiores de las capillas, la fachada monumental y el armonioso desarrollo del crucero, así como se reducía el grosor de los muros; como contrapartida se introduce la escalera de acceso a la torre "olvidada" por Herrera.

El maestro del Escorial, sabedor de lo que se fragua en Granada, se opone por vía regia a tales cambios, pero ello no impide que, en 1582, se den nuevas trazas por el veedor Pedro de Baseta (6) y se contrate su construcción con Juan de la Vega, según las pormenorizadas condiciones redactadas por dicho veedor (7). Según éstas, se recortaba aun más el proyecto inicial, quedando los muros lisos por dentro y por fuera aunque se respetaba la torre sobre la capilla mayor y la fábrica de cantería.

---

(6) Esta traza es la que aparece en GOMEZ MORENO, M.- Juan de Herrera..., lámina II, atribuida a Juan de Orea.

(7) A.C.E.Gr. Reparos de iglesias, leg. s.c. Ver apéndice Doc. III-3.

De nuevo protesta Herrera por la "limpieza" a que sometían su proyecto, por lo que Juan de la Vega reforma el plan de Orea y Baseta introduciéndole las muestras de pilares pero seguía sin tomarse en cuenta los planos originales herrerianos.

La férrea oposición que mostraba el arzobispo Juan Méndez, arguyendo su excesivo costo, desde un principio se apoyó en otros razonamientos de tipo teórico y técnico. Muestra del estado de opinión de los maestros diocesanos, respecto a las imposiciones regias, es el informe de Lázaro de Velasco, sin fecha, solicitado seguramente por el arzobispo para tener una apoyatura pericial en que basar su negativa. Gómez-Moreno Martínez, considerándolo indigestísimo y pedante, resume su contenido aunque para nosotros tiene un estimable valor, no sólo en lo que respecta al edificio parroquial sino a su manifestación de principios e ideología arquitectónica y artística (8). Algunas de sus afirmaciones son contradictorias con lo que cabría pensar de su formación intelectual y humanista.

No nos extenderemos aquí en sus criterios, ya anteriormente expresados en su biografía, pero señalaremos su premisa inicial en cuanto a la imposición de que la iglesia había

---

(8) Idem. Ver apéndice Doc. III-2. Nuevas referencias en el estudio biográfico de Velasco.

de respetar al palacio de Carlos V. Velasco afirma "que lo menos digno a de r spetar a lo mas digno, mas digno es un templo que es casa de Dios y oracion que una Casa Real que es casa de hombre y para negocios de mundo y las casas reales suelen hazer pasadizos y incorporarse con las yglesias..." Después pasa a atacar la delineación de estas fachadas y de soslayo critica la preparación de Orea considerándolo "que no fue architecto letrad ni amaestrado con la philosophia sino obrero y fundador que carecia de razones scientificas..."; como se ve Velasco no olvidaba su polémica en el asunto de la oposición a la maestría mayor de la Catedral. Lo que sigue en esencia es lo expresado por Gómez Moreno (9): la inconveniencia de la ubicación de la torre sobre la capilla mayor y el lugar del coro detrás del altar; para terminar afirmando, proféticamente, que si se seguía con las disquisiciones y disputas "en veinte años no se acabará"; no fueron veinte sino cuarenta los años que se tardaron en ver concluida la iglesia.

Las obras, entre tantos problemas y memoriales apenas avanzaban, estando fundados solamente los cimientos e iniciado el perímetro de los muros. Llegado el año 1590 Ambrosio de Vico manda un nuevo memorial al Rey en el que se incluía una copia del plano de Herrera, otro plano que

---

(9) Juan de Herrera..., pags. 10-11.

abarcaba todo el solar y parte de la Casa Real y un proyecto de enmienda de la cabecera; también se daba cuenta de como se había abandonado el plan inicial por mandato de Juan Méndez y que ya levantaba la iglesia cuatro pies y medio, con muros de piedra toba. Alude después al hecho de llevar en el proyecto primitivo la torre sobre la capilla-coro mayor, siendo esto perjudicial por un engrosamiento excesivo de los muros y una pérdida de espacio de la sacristía debido a las escaleras de acceso a ella; por tanto era más conveniente situarla al lado izquierdo de la cabecera, donde primitivamente iba una sacristía.

Este memorial es estudiado por Francisco de Mora discípulo de Herrera al cual sucede como arquitecto real. Se envían a Granada nuevos planos que en lo fundamental seguían las recomendaciones de Vico. Su alzado, sin embargo, difería bastante de las pretensiones del arzobispado, siendo su porte netamente escurialense con placados, frontones amplios, bolas, pirámides, chapiteles, huecos termales, bóvedas de cañón con lunetos, etc. Se comienza la obra siguiendo estas trazas encargándose de ello Juan de la Vega. Ambrosio de Vico mide todo lo hecho hasta 1605 que era todo el circuito de la iglesia y los pedestales de los pilares; seguía levantándose de sillería (10).

---

(10) I.G-M. Leg. CV, fol. 153. Ver apéndice Doc. III-6.

Otra vez en 1607 modifica Vico los planos y condiciones, dandose en ese año el definitivo impulso para su terminación (11). Las trazas diferían sobre todo en el alzado de las de Mora, apareciendo la ordenación de las capillas, pilares, crucero, torre, etc. definitivas "y en realidad no desmerece lo de Vico, antes al contrario, gana en esbeltez, no obstante rebajarse la cúpula" (12). En este proyecto se observa un gran parecido entre el diseño de la iglesia y la iglesia de Almuñécar, siendo ésta anterior a la de la Alhambra y ambas iniciadoras de la proyectiva contrarreformista en nuestra arquitectura diocesana, siendo Vico su responsable. También es interesante resaltar que la decoración de las ventanas de los laterales del crucero repetían el ordenamiento seguido en las de la Catedral que dan a la calle de la Cárcel y en el último cuerpo de la torre, estructura tripartita que también empleó, con las lógicas adaptaciones, en los retablos.

Siguiendo esta traza, se eliminaron las muestras de pilares, desbaratando los que estaban iniciados, y se retrajeron los pilares de la nave medio pie; se continuó el perímetro, asentando Juan de la Vega 312 varas de sillares que se encontraban desparramados en el cementerio de la

---

(11) A.C.E.Gr. Reparos de iglesias, leg. s.c. Ver mismo Doc.

(12) GOMEZ-MORENO, M.- Juan de Herrera..., pag. 15.

parroquia. A partir de esta base la obra había de continuarse de mampostería y ladrillo; todo ello fue tasado por Vico en 1608 (13). Vuelve a tasar la obra en 1610 estando ya más adelantada, trabajando en estos años junto a Juan de la Vega el albañil Martín de Soto. Al morir el primero en 1612 quedó el segundo con la obra hasta su terminación (14). Poco después se vuelve a hacer por Vico una pequeña modificación del adorno de las ventanas, siempre quitando elementos para abaratar costes y también proyecta una portada que no llegó a realizarse.

Nuevas tasaciones se suceden en 1617 y 1618 en que, en lo fundamental, queda terminada la iglesia. Las armaduras y demás obra de carpintería fueron encargadas a Agustín Durazno que comienza a trabajar en 1614 lo que indica lo avanzado de la obra en este año. La cúpula se termina en 1616 cuya fecha indica Gómez Moreno figuraba en la pechina derecha de la capilla mayor (15), sin embargo la que hoy aparece es la de 1617; desconocemos a qué obedece este cambio quizá producto de una restauración posterior. La torre se termina en

---

(13) I.G-M. Leg. cit. Ver mismo Doc.

(14) Idem. Juan de la Vega había sido relevado de la maestría de la iglesia en 1610, por su edad y porque al cambiarse la fábrica en ladrillo y mampostería ya era obra de albañilería y no de cantería.

(15) GOMEZ MORENO, M.- Guía..., pag. 119.

1617, apareciendo esta fecha en el lateral más ornamentado que es el que da a los jardines del Partal (16).

Gómez Moreno, al cual seguimos nuevamente, en su estudio sobre Juan de Herrera y Francisco de Mora, hace un resumen de los distintos proyectos y trazas dados por los sucesivos maestros. La de Herrera era "nueva invención de iglesia" aunque a él no le parece tanto a pesar de reconocer su originalidad, sin que representara ninguna ventaja la torre encima de la capilla mayor (17). El crucero con ochavas es de origen italiano, como en San Pedro del Vaticano, introduciéndolo Herrera en el Escorial. La traza de Orea acortaba y ensanchaba la iglesia, eliminaba las muestras de pilares e incorporaba las escaleras de la torre que había olvidado Herrera. La tercera es la de Pedro de Baseta (él afirma que es de Juan de la Vega) para introducir las muestras de pilares eliminados por el anterior. Reforma Vico estas traza siendo seguida por Francisco de Mora "siendo indudablemente acertada, pero echa por tierra lo único que del pensamiento

---

(16) Tasaciones y noticias en I.G-M. Leg. cit. tomado del A.C.E.Gr. Mismo Doc.

(17) No obstante, el colocar la torre sobre la capilla mayor tenía un precedente en Granada en la iglesia de la Encarnación de Alhama, aunque Herrera seguramente la desconocía. En Illora también la torre se adosa a la cabecera pero sólo penetra en ella el arco del testero preparado para alojar el retablo. En Huéscar, en el siglo siguiente, si se levantó la torre sobre la capilla mayor de la enigmática Colegiata de Santa Mª la Mayor.

herreriano se conservaba: coro y torre sobre la cabecera y altar exento". Las trazas de Mora no tienen mayor trascendencia aunque como documento tengan su valor referencial. Inspirándose en éste último proyecto, Vico lo mejora manteniendo la baratura de la fábrica "afinó el apilastrado y superpuso un rebanco al entablamento para mayor visualidad de las bóvedas, todas vaídas" (18).

Esta es la apretada crónica de la construcción de Santa María de la Alhambra, en la que aparecen notoriamente cuales eran los problemas que aquejaban a la arquitectura diocesana granadina: no era cuestión de falta de ideas o de gusto, es que no había un real para llevar las iglesias a cabo, si no era quitando de otro sitio; crisis que no parecía repercutir en la arquitectura regular, siendo el momento de iniciación y mejora de numerosos conventos, claustros y sus templos, que manifiesta el cambio de protagonismo pastoral y social experimentado en las ciudades españolas del seiscientos, no siendo Granada una excepción.

Descripción:

---

(18) GOMEZ-MORENO, M.- Juan de Herrera..., pags. 16-18.

Santa María de la Alhambra

La planta y ordenación de la iglesia está en clara relación con la de Almuñécar, como ya vimos, pero con un mayor desarrollo del crucero como último recuerdo del primer proyecto de Herrera. Consta de una nave con tres capillas laterales a cada lado; transepto amplio, abierto en sus laterales por tres vanos cuadrados en cada uno de los testeros; capilla mayor profunda y cuadrada; sacristía a la derecha y torre a la izquierda. Toda la nave y transepto son recorridos por una cornisa que se funde con los capiteles de las pilastras que van enmarcando las capillas y recogen los perpiaños de las bóvedas y cúpula del crucero. La nave se ilumina por vanos abiertos encima de la cornisa, en los arranques de las bóvedas que son vaídas. La cúpula del crucero es deprimida y ciega, decorada con bandas muy planas que a modo de radios, abiertos en sus arranques, segmentan la superficie, todo muy sencillo; en las pechinas aparecen jarros con azucenas como símbolo mariano, advocación de este templo. La capilla mayor lleva bóveda de cañón lisa.

La torre, bastante armoniosa tiene planta cuadrada. El primer cuerpo, muy alto, viene marcado por una cornisa que se continua en el alero del crucero, con ventanas decoradas las dos más altas con estructura toscana y finas columnas; en este primer cuerpo aparece la fecha de 1617. El siguiente es más reducido, a modo de banco con dobles vanos cuadrados, para sobreelevar el campanario. Todos los vanos y decoración mencionada se produce sólo en el lado norte. Encima se

levanta el campanario con dobles vanos arqueados en cada lado, decorados con dobles pilastras toscanas. Sobre él, un ochavo abierto con óculos y rematado por chapitel de pizarra; en los biseles del ochavo se colocan cuatro pirámides, uno de los escasos matices escurialenses junto con los remates de los contrafuertes de la nave. Este último cuerpo ha sufrido numerosas reparaciones, la última más intensa en el siglo pasado en que se rehizo el chapitel.

Se realizaron otra serie de obras que cubrían las necesidades litúrgicas del templo, como son el púlpito hecho por Martín de Aranda, órgano de Gaspar de Prado, escudos de armas reales y del arzobispo González de Mendoza, etc. De las trazas dadas para estas piezas se conservan las del órgano, las barandas del altar mayor -con el especial interés de que son las únicas concernientes a esta materia-, los escudos del arzobispo Tarsis y el dibujo de la portada (19).

Dicha portada fue trazada por Vico y era semejante a la del Hospital de San Juan de Dios, lo cual posiblemente indique que aquella también la trazara el mismo aunque fuera realizada por Vílchez. Para labrarla, el arzobispo solicita al rey la cesión de unas columnas de jaspe que había desechadas en la Casa Real. La conveniencia de hacerla, según la

---

(19) A.C.E.Gr. e I.G-M. Legajo citado. Mismo Doc.

solicitud, venía obligada por estar iglesia adjunta al Palacio, en la cual podían oír misa los monarcas cuando vinieran a visitar Granada, y además al hermosear la fachada principal del templo estaría en consonancia con la nobleza del recinto aulico (20). Desconocemos la contestación del Rey pero la realidad es que aun está cerrada la puerta de forma provisional y el arco de descarga queda como testimonio de esta pretensión. Igual suerte corrió el retablo que se pensaba labrar, similar al de la Zubia pero con la adición en los laterales de dos virtudes recostadas (21). Ambos proyectos se vieron frustrados por las limitaciones económicas de la parroquial y probablemente por la promoción del arzobispo Gonzalez de Mendoza a Zaragoza, siendo éste la persona que más empeño había mostrado en ornamentar la problemática iglesia.

Hacia fuera, la iglesia se encuentra casi exenta presentando un conjunto bastante armonioso a pesar de su austeridad. Destaca claramente su estructuración volumétrica con unos fuertes estribos, rematados por pirámides, que recogen el empuje de las bóvedas de la nave central y marcan los espacios de las capillas laterales. Salvo los escudos reales

---

(20) A.G.S. Casas y S.R. Leg. 326, fol. 601. Ver apéndice Doc. III-9.

(21) I.G-M. Iglesias de la Diócesis..., leg. s.c., fol. 153v. Ver apéndice Doc. VI-111, pag. 715.

y episcopales de la fachada las pirámides de los estribos y el campanario, el resto se cierra con la mayor sencillez, mostrándose los cajones de mampostería, cintas y rafas de ladrillo y los "limpios" vanos de nave y crucero.

Como es lógico, el templo ha sufrido una serie de incrementos y mermas de obras de arte que modifican su resultado estético. Aun así, se conserva el púlpito original, bien modesto, de madera con balaustres de hierro. El retablo procede de la iglesia de las Angustias, con interesantes esculturas de Alonso de Mena y el procesional y dramático grupo de la Piedad, obra representativa de Ruiz del Peral. El Crucificado, de Mena, se hizo para un retablo anterior del que desconocemos sus características, en 1624, siendo encarnada por Pedro de Villegas que cobró por ello 660 reales (22).

---

(22) En 1628 se le pagan a Pedro de Mezcua, carpintero, 1.000 reales "del concierto por lo que travaxo en el retablo de Santa Maria de la Alhambra" A.C.E.Gr. Cuarta decimal, leg. s.c. La referencia al Crucificado de Mena que ostenta el retablo actual procede de un recibo que se guarda en el A.C.E.Gr. Libro de Contaduría Mayor de 1634. Las puertas no se colocaron hasta 1632 en que hace los quicios Diego Landeras y las puertas Pedro de Mezcua; quizá se demoraran pensando en hacer las portadas.

Santa Ana

Torre:

La parroquial de Santa Ana constituye uno de los más felices exponentes de la peculiaridad y posibilidades creativas que el mudéjar granadino aporta al contexto cultural hispano. Al igual que en otras obras de similar raigambre, lo que nos impresiona y resulta más interesante no es en sí la perfección o riqueza de los materiales y elementos estructurales, sino su articulación, las proporciones y la riqueza expresiva de su arquitectura. Su torre tantas veces exaltada, analizada en sus partes constitutivas, no presenta grandes novedades ni supone un trabajo depurado, ni en el empleo del ladrillo ni en la azulejería, pero su conjunto resulta admirable y demostrativo de como la llamada artesanía y la albañilería puede instituirse en arte mayor, sin necesidad de forzar teorías o razonamientos. Ella es el objeto de nuestro estudio al construirse en los primeros años de la década de 1560-70, precediendo a la de San Bartolomé, y en el momento de mayor personalidad y riqueza de nuestro mudéjar, bruscamente truncado por la rebelión de 1568.

Santa Ana

La iglesia se construyó en los años 1540-60 procediéndose seguidamente a levantar la torre que se contrata en 1561 con el albañil Juan de Castellar. Desde el año 1561 al 1563, en que se termina, aparecen numerosas partidas de cal, arena, piedra, azulejos, tejas vidriadas, etc. y los nombres de los distintos proveedores y maestros que intervienen junto con Castellar. Andrés de Madrid hizo los canes de piedra de las esquinas del alero y la pila del bautismo; Esteban Falconete dio la piedra para el cimiento y esquinas; Sebastián de Lizana la columnita de mármol de la ventana geminada; Hernando Halmudén y García el Handón (moriscos, como casi todos los almadraveros) los ladrillos; Melchor Gutiérrez tuvo a su cargo la carpintería y armaduras; María de Robles los azulejos, olambres, tejas vidriadas, etc. del tejado, ventanas y suelo de la capilla del bautismo; Gabriel Gozón hizo la cruz de hierro, cerrojo de las puertas y rejas de las ventanas; Sebastián de Perea pintó y doró la cruz (1).

A pesar de que el peso de la obra y, sin duda, el responsable de su estética fue Juan de Castellar, es valorable la aportación de los demás maestros y patentiza, por una parte, la clara diferenciación productiva y gremial, y por otra, la colectivización del proceso constructivo, como

---

(1) A.C.E.Gr. Reparos de iglesias, leg. s.c. Ver apéndice Doc. III-11.

prolongación de esquemas medievales. Como medieval es su configuración, en la que aparecen, de forma recurrente, las albanegas polícromas muy extendidas en la segunda etapa del mudéjar granadino (1540-68), las finas pilastrillas sobre ménsulas y el partelUz de una de ellas. Espléndida novedad, sin continuación posterior, es la aparición de frisos de azulejo liso, azul y blanco, colocados al sesgo, así como el forrado en zig-zag del chapitel.

Insistimos que la torre más parece obra de marquetería, un producto de artesanía del ladrillo y el color, que obra de arquitectura. La esbeltez de su módulo y la manifestación frontal de la cara más estrecha, fueron relacionados por don Jesús Bermúdez con la cercana torre del Peinador de la Reina. Sea o no así, es manifestación eficaz de que la heterodoxia artística y el eclecticismo mudéjar, incluso en sus postreros momentos, podían ofrecer obras de novedad y frescura que a veces superan los modelos originales.

Se conserva casi en el mismo estado que cuando se construyó aunque ha perdido la cubierta de tejas vidriadas blancas y verdes, que documentalmente aparecen por primera vez en la torre de San Andrés y a pesar de haber desaparecido en casi todos los casos, debió ser práctica corriente en el siglo XVI y aun en el XVII sigue utilizándose como en la torre de Huéscar y en los cimborrios de las Agustinas (actual Magdalena), San Juan de Dios, etc.

También interiormente se interviene con elementos vidriados y coloristas en su capilla bautismal, forrando los zócalos y colocando en su suelo baldosas de barro con olambres. A este fin se destinaron los "dosçientos y çinco ladrillos bidriados y otras tantas holambres y setenta y dos çintillas..." que se le tasaron a Castellar.

Terminada la obra fue tasada la albañilería por Juan de Trujillo y Pedro de Solís en 103.607 maravedíes, lo cual supone la baja suma de poco más de 276 ducados.

Sagrario y retablos:

-Sagrario. Entre las obras de ornato con que se dotó al templo aparece un sagrario para su altar mayor, ejecutado en 1580 por Juan de Orea en su parte de talla, escultura y ensamblaje, y por Ginés López el estofado y pintura. Se dio el hecho singular en su tasación de que ésta fue encargada al propio Orea para "que declarase en Dios y en su conçiençia" lo que el dicho sagrario valía; es el único caso que nosotros hemos encontrado en que el autor de una obra sea su propio tasador. No obstante el tesorero, que no debía quedarse muy conforme con la forma de la valoración, declaró que dos maestros entalladores tasaron el mismo en 150 y otro

en 120 ducados, cifras bastante superiores a los 94 ducados en que lo valoró Orea,pagándole lo solicitado (2).

Desconocemos sus características estructurales pero debía ser parecido a los que se encontraban en Colomera y Montejícar, al modo de tabernáculos con columnas y hornacinas con esculturas. Al colocarse en el altar mayor el retablo que a continuación estudiamos, se llevó a la iglesia de Ogíjar Alto donde se perdería posteriormente.

-Retablo mayor (desaparecido). Dentro del programa emprendido por Pedro de Castro de dotar de retablos a las parroquiales que carecían de él, en 1603, se contrata el de esta parroquia. El modelo escogido es el mismo que Vico diera para San Cecilio, San Ildefonso, etc. que estudiamos en el capítulo correspondiente a la retablística. Afortunadamente se han conservado su traza y condiciones, habiendo corrido el retablo peor suerte al desaparecer en el siglo XVII, salvo el relieve central que se encuentra arrumbado y muy deteriorado en la Capilla Real.

En 12 de setiembre de 1603 se contrata su ejecución con Miguel Cano, habiendo de hacerlo de madera de pino, todo

---

(2) A.C.E.Gr. Libro de Contaduría Mayor de 1580. Ver apéndice Doc. III-12.

bien labrado, con la novedad respecto a los anteriores del cambio de los escudos arzobispales que pasaban a la parte alta de las calles laterales y la eliminación de algunos adornos en el banco del segundo piso; por el trabajo se le pagarían 240 ducados. En abril del año siguiente ya estaba terminado (3).

La pintura, dorado y estofado se concertó con Juan Bautista de Alvarado según las características comunes a estos retablos: todo dorado con matizaciones de color en frisos, recuadros, estrías de las columnas, etc. Se da la paradoja que en las condiciones del estofado se indica como las piedras del banco del segundo piso habían de ir de colores contrastados y en el friso irían serafines, siendo el caso que en la traza que dibuja Vico no aparecen estos dos elementos que eran precisamente los que desaparecían respecto al retablo de San Cecilio; lo mismo ocurre con el friso del primer cuerpo y los escudos. Sin duda debieron copiarse las condiciones del primer retablo sin reparar en las diferencias manifestadas en las trazas. Asimismo, debía pintar cinco tableros con el Calvario, el Abrazo ante la Puerta Dorada,

---

(3) A.C.E.Gr. Reparos de iglesias, leg. s.c. (Tomado por Gómez-Moreno González extractadamente en I.G-M. Leg. CV, fols. 14-15). Ver apéndice Doc. III-13.

la Natividad de la Virgen, la Visitación y la Presentación. Por todo ello se le habría de pagar 430 ducados (4).

En el encasamiento central se colocó un relieve tallado por Bernabé de Gaviria con la Sagrada Familia, San Joaquín y Santa Ana que se valoró en 65 ducados (5). Este relieve es lo único que se conserva (6), suponiendo una de las pocas obras documentadas de Gaviria que han llegado hasta nosotros, haciéndole flaco favor pues las figuras son bastante toscas e inexpresivas, con una excesiva rigidez, siendo mejor el plegado; aparte la policromía esta casi perdida con una intensa descamación.

-Retablo de la Virgen de la Rosa. Interesante por sus pinturas es este retablo, siendo además uno de los pocos conservados in situ del siglo XVI, perteneciente a capillas enterramiento de particulares. Es de pequeñas dimensiones, obligado por el reducido arco de la capilla, labrado en madera dorada y bruñida. Consta de fino y desornamentado banco en el que tan sólo aparecen cuatro mensulones estriados para soporte de las columnas. El primer piso consta de tres

---

(4) Idem. Ver apéndice Doc. III-14.

(5) Idem. Ver apéndice Doc. III-15.

(6) Actualmente se encuentra en la Capilla Real, en la capilla de los pies debajo del coro.

calles divididas las dos laterales en dobles encasamientos superpuestos y cuadrados que contienen pinturas sobre tabla de la Inmaculada (con una corona puesta de cualquier manera), la Anunciación, Nacimiento de la Virgen y Presentación; todas con mejor colorido que dibujo. El centro lo ocupa una preciosa Virgen que sostiene en la mano izquierda al Niño y en la derecha muestra una rosa. Su composición es más escultórica que pictórica simulando además estar en una hornacina, pero su plegado y, sobre todo, el rostro muestran el sereno humanismo y la belleza formal de las mejores obras siloescas; quizá le fuera impuesto al pintor un modelo en este sentido. Están separadas las calles por finas y altas columnas dóricas de estriado continuo.

En el segundo piso, están sus calles divididas por estípites serlianos con estriones y puntos arriba; el encasamiento central, de vuelta redonda, se sobreeleva mediante anchotas pilastras estriadas, remata en frontón triangular y a los lados tondos a modo de espejos. Las pinturas representan, a los lados, la Puerta Dorada y la Asunción y, en el centro, el Crucificado con María y San Juan en afectada postura, sobre un profundo horizonte crepuscular.

La estructura del retablo cabe inscribirla en la tendencia romanista de fines del siglo XVI, con una menor complicación en los soportes y una mayor claridad estructural, empleando sus elementos con la mayor sencillez, destacando

de entre ellos los estípites que serían de los primeros en aparecer. El estofado se nos antoja producto de una restauración posterior, todo dorado y con unas guirnaldas vegetales en los entablamentos de oro bruñido. Más valor presentan las pinturas, que debieron hacerse para un retablo anterior o por un maestro muy retardatario pues estilísticamente pertenecen a la escuela machuquiana. Dificulta su atribución las escasas obras conservadas y el haberse perdido todas las documentadas de algunos maestros, como es el caso de Luis Machuca, Juan de Orihuela o Sebastián de Perea. El Calvario y sobre todo la Virgen manifiestan ser obra de pintor experto y de buen gusto, siendo comparables tan sólo a lo conocido de Juan de Aragón; el resto es más de taller, mostrándose incluso más retrasado en la composición iconográfica.

-Retablo de San Pantaleón. En la cuarta capilla de la izquierda se levanta un modesto retablo cuya mayor riqueza es la portentosa escultura de San Pantaleón, obra de las postrimerías de José de Mora. El retablo se puede fechar en los años 1620-30, constando de piso y ático. El centro lo ocupa una hornacina rectangular abierta para cobijar la mencionada imagen y en los laterales, delimitadas por medias columnas dóricas sobre ménsulas ganchudas, hay sendas pinturas, posteriores, sobre repisas y en lo alto venera. El ático ocupa la calle central con columnas jónicas y grandes aletas, rematado en frontón partido y curvo. Está todo

dorado, con el banco y friso del ático con flores y guirnaldas al modo de la escuela de Raxis, policromados. Pertenece a la numerosa serie de retablos que se levantan en las capillas particulares de parroquias y conventuales, estando obligados los poseedores a labrar retablo, altar, reja y lámpara.

San Andrés

Reparación de la torre:

La iglesia de San Andrés es obra de la primera etapa constructiva de las parroquiales granadinas, de los años 1520-30, obra del maestro mayor Rodrigo Hernández. Su airosa torre es obra posterior, haciéndola de 1539 a 1542 el albañil maestre Alejo con una configuración que suponía una afortunada novedad: en su planta rectangular, albanegas vidriadas, remate remetido, tejado totalmente vidriado, etc. Con ella se inicia el ciclo más personal y fecundo de nuestras torres mudéjares que abría de culminar en las de Santa Ana y San Bartolomé.

Su remate, recientemente restaurado, sufrió una fuerte reconstrucción en 1585-88 por haber caído en él un rayo. Se conserva el expediente de reparación el cual, aparte de ofrecernos detalles técnicos de los materiales utilizados en este tipo de obras -ladrillos de rasilla, de labor, mazaríes, etc.- y forma de tasaciones, nos permite precisar como se encontraba y los maestros que intervinieron en su realización y supervisión.

San Andrés

Se reconstruyó todo el chapitel o sobrecuerpo del campanario con espejos o discos vidriados, canes de piedra en el alero y tejas vidriadas como hoy se ven; el borde iba recorrido por un antepecho y en las esquinas del tejado se levantaron cuatro pirámides picudas de cerámica vidriada, hoy desaparecidas. Hizo la obra de albañilería Juan Alonso que utilizó piedra para los canes de la desechada en el palacio de la Chancillería, la cual se pagó a Martín Díaz Navarrete. La carpintería la hizo Juan López de Paniagua el cual llegó a hacer tres armaduras distintas: la primera era igual a la de la torre de Santa Ana "con su almiçate apeinazado y atado con unos chaflanes..', la segunda también con almizate que no se le pagó por no habérsele mandado hacer, y la tercera, que fue la instalada, cuadrada por fuera y ochavada por dentro. Como remate llevaba una cruz sobre tres bolas que fueron doradas y pintadas por Pedro de Raxis.

Las tasaciones fueron efectuadas de forma diferenciada: la cantería por Juan de la Vega y Pedro de Orea, la carpintería por Juan López y la albañilería por Salvador Pareja y Francisco Gutiérrez. La supervisión de la obra corrió a cargo de Ambrosio de Vico y Juan de la Vega (1).

---

(1) A.C.E.Gr. Reparos de iglesias, leg. s.c. Ver apéndice Doc. III-16.

San Andrés

Interesante es el tratamiento estético y estructural otorgado a este remate que supone el término de una evolución arquitectónica de propia y feliz creatividad, donde los elementos clasicistas quedan integrados y tratados con formas de carácter "popular". El precedente de este tipo de remates lo tenemos en obras como la torre de San Jerónimo que pudo ser la fuente inspiradora. De manera simbiótica quedan homologadas pirámides, tejados vidriados, cornisas de ladrillo y cantería, espejos vidriados, etc.; incluso la cruz se coloca sobre tres bolas doradas que no es otra cosa que el tradicional yamur musulmán.

Capillas particulares y retablo en yeso:

En los años 1611 y 1612 se compran dos capillas en el cuerpo de la iglesia, siendo obligados sus dueños, como era preceptivo, a adecentarlas, enrejarlas y colocar un retablo. Una de ellas se limitaba a un simple "altar junto a la sacristía porque las demas capillas estaban compradas", a pesar de su sencillez el precio estimado fue de 200 ducados (2).

---

(2) A.C.E.Gr. Libros de Contaduría Mayor de 1611 y 1612. Ver apéndice III-17.

San Andrés

Para la otra, en donde se habia de colocar una imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso, se hizo un "nicho con una venera dentro y por de fuera acompañado con sus pilastras quadradas con su cornisa y ençima de la cornisa otro requadro con sus piramides todo a manera de retablo..." Este dato es importante pues son bastantes escasas las noticias que tenemos respecto a la utilización del yeso y albañilería en este tipo de obras, en concreto en cuanto a la retablística, que junto con las bóvedas los emplearán extensivamente a lo largo del siglo XVII y XVIII, siendo seguramente este uno de los primeros retablos en su género. La obra fue realizada, lo que nos hace pensar en que fue práctica normal, por el albañil Domingo Cortés (en otro momento denominado Domingo de la Corte) (3). Era pues entendida más como obra de albañilería que de escultura o entallado. Se le pagó por el trabajo 11 ducados, cifra sensiblemente inferior a si hubiera sido hecho de madera.

Una vez terminado se procedió a pintarlo y dorarlo con "todos los panes de oro que fuesen menester en todos los fondos y todo lo demas de blanco bruñido, ayudado con sombras en las partes que mas conbiniese y por de fuera del adorno, se a de hazer una guardasombra obscura..."; dicha ocupación corrió a cargo de Gregorio Aranda valorándose en

---

(3) Idem.

36 ducados (4). Como se puede observar, el tratamiento pictórico y la conceptualización estética era diferente del normal policromado y estofado de los retablos; a partir de estos años ambas soluciones caminarán juntas pero imponiéndose cada vez más el dorado sobre los matices de color contrastado, de tradición tardorrenaciente. También en la manera de blanquear la estructura con bruñidos y sombras, dorado, etc. tenemos la forma de policromar las bóvedas de las escaleras de conventos, cúpulas de iglesias, etc. que en este periodo habían de proliferar.

---

(4) Idem.

Nuestra Señora de las Angustias

El culto y devoción a la Virgen de las Angustias y su primera ermita tuvieron unos orígenes modestos, imponiéndose con el tiempo en el fervor granadino, sobre todo a partir del siglo XVII en que la renovación religiosa y social de la época y su erección como parroquial impulsaron su culto y veneración. Al principio la verdadera promotora y sostenedora del culto fue la Cofradía de las Angustias de Nuestra Señora y de las bienaventuradas Santa Susana y Santa Ursula vírgenes y mártires, fundada en 1545. En efecto, esta cofradía se establece en una antigua ermita de las Santas Mártires que ya existía en 1510, siendo entonces aneja a la parroquia de San Matías. Con la atención de los cofrades y los fieles fue creciendo la devoción popular, haciéndose un pequeño templo que se termina en 1585. Al mismo tiempo construyen un hospital para pobres con lo cual aúnan a la misión religiosa la asistencial.

Dada la existencia de bibliografía específica sobre la Virgen, evolución de su culto, cofradía, y ser el templo

actual obra de la segunda mitad del siglo XVII (1), nosotros nos limitaremos a exponer aquellos datos específicos de sus primeras construcciones y antiguo retablo.

La ermita continuó con dicha consideración hasta que en 1604 don Pedro de Castro la erige como anejo de la parroquia de la Magdalena por la gran cantidad de fieles que ésta soportaba, dado el crecimiento urbano y poblacional que iba experimentando Granada en la zona. Al mismo tiempo, la acción permitía poder controlar la ermita y cofradía que cada vez se reforzaba e independizaba más. Este hecho lo demuestra el que fuera denegada una petición del provisor Justino Antolínez para aceptar un clérigo que recogiera a niños y muchachos para adoctrinarlos (2). Por otra parte, en 1604, los agustinos pretendieron establecerse en ella y el arzobispo actuó rápidamente colocando el Santísimo la noche anterior al día que pensaban entrar los agustinos (3). La erección como ayuda parroquial suponía la dependencia directa de la Curia, dentro de la política impulsada por Castro de potenciación diocesana frente al clero regular, que después será abortada por su sucesor Pedro González de Mendoza, al liberalizar la implantación de nuevas órdenes religiosas.

---

(1) ANTEQUERA, M.- La Virgen de las Angustias...

(2) I.C-M. Iglesias de la Capital..., leg. s.c., fol. 20v.

(3) HEREDIA BARNUEVO, D.- Mystico ramillete..., pag. 54.
HENRIQUEZ DE JORQUERA, F.- Anales..., pags. 534-535.

Nuestra Señora de las Angustias

El templo que se inicia en la década de 1580-90 era un pequeño edificio sin mayores pretensiones, construido en unos terrenos cedidos por el Ayuntamiento. "Se le dieron fuera de la puerta del Rastro para la dicha ermita cien pies de largo por la parte del camino que va de la puerta del rastro a la puerta de Genil y de ancho lo que hay hasta el rio Darro que corre por las espaldas y en virtud de esta cedula (real) se labro la dicha ermita en lo mas esta labrado el cuerpo de la iglesia de cien pies de largo (28 metros) y de ancho competente y sobre la dicha iglesia se corre un cuarto de casa del mismo largo y ancho que sirve para juntas y servicios de la dicha cofradía y allende de esto hay algunos aposentos adherentes donde vive la persona que tiene cuidado de la ermita y de recaudar para la misa..." (4). Así pues, se trataba de una simple nave con techo plano de madera sin mayores complejidades artísticas.

Por fin, en 1610, es erigida como parroquial dotándola con este motivo de algunas obras de ornato y culto (ropas, orfebrería, etc.); las cajoneras para ornamentos las hizo Cristóbal Calvo; también se hace capilla de bautismo con pila y reja. El templo carecía de torre por lo que en 1615 Ambrosio de Vico da las trazas para levantarla, en las cuales sigue el estilo habitual en él, con dobles vanos entre

---

(4) I.G-M. Leg. cit., fol. 18v.

pilastras toscanas recuadradas, según se aprecia en el dibujo conservado (5). Fue realizada por el albañil Juan de Torres y el carpintero Cristóbal Calvo (6).

Las limitadas dimensiones del edifico hacen que resulte insuficiente para los actos litúrgicos propios de una parroquia que además crecía cada vez más, apareciendo entre sus nuevos parroquianos la familia Raxis que vivió en la actual calle de Puente de Castañeda (7). Por ello se amplía, seguramente añadiéndole una capilla mayor, en los años 1625-29, conociendo los maestros que intervienen pero no cual fue la obra realizada. De 1625 a 1628 trabajan Melchor y Juan Ruiz Callejón y en 1629 Cristóbal Ramírez y Francisco Barrientos (8), los mismos que hacían por los aquellos años la capilla mayor de la iglesia de la Magdalena.

Antes de esta ampliación, en 1619, el Arzobispo ordena reparar el retablo existente y ampliarlo según unas trazas firmadas por el contador Juan de Sandín aunque el dibujo lo

---

(5) Se conserva una fotografía en el Museo de Arte Hispanomusulmán. Hasta hace poco se guardaba el original en la Capilla Real, siendo citado por GALLEGO BURIN, A.- La Capilla Real. pag. 181.

(6) I.G-M. Leg. cit., fols. 21-22. Ver apéndice Doc. III-18.

(7) I.G-M. Leg. CXIV.

(8) I.G-M. Leg. cit., fol. 21 y A.C.E.Gr. Cuarta decimal, leg. s.c.

daría otro maestro (9). Su esquema es netamente clasicista con dos pisos y tres calles, la central más ancha, separadas por columnas estriadas en los dos tercios y boceles en el inferior, con encasamientos rectangulares; sus órdenes eran jónico ? (aparece borrado) y corintio. En los encasamientos laterales del piso bajo se colocaron las esculturas de las Santas Susana y Ursula y en el central del segundo piso una pintura de Dios Padre hecha por Juan Leandro de la Fuente. Fue policromado por Diego Ventura que dio de oro a las columnas con sus capiteles y basas, con matices de azul en las acanaladuras; a la cornisa alta y a la parte central de la baja y pintó tres querubines que estaban en ella (10).

Toda la iglesia fue cedida a la Hermandad (anterior Cofradía) junto con el hospital, en la segunda mitad del siglo XVII al construirse el templo actual (11), derribándose posteriormente. Del retablo se conservó hasta hace poco la pintura de Dios Padre.

---

(9) GALLEGHO BURIN, A.- ob. cit. lo atribuyó a un tal Juan Sánchez por leer erróneamente la firma de Juan de Sandín que era el contador del arzobispado en aquel año.

(10) A.C.E.Gr. Libro de Contaduría Mayor de 1619. Ver mismo Doc.

(11) I.G-M. Leg. CV, fol. 23.

SAN BARTOLOME

Torre:

En la iglesia parroquial de San Bartolomé contrasta la sencillez de la estructura del cuerpo de la iglesia, portada y armadura, con la belleza y armonía que manifiesta su torre, considerada por Gómez Moreno González, y con razón, como "la más bella obra de albañilería que en Granada existe" (1). Junto con la de Santa Ana, las dos construidas en la misma década, constituyen las soluciones más personales y felices de nuestro mudéjar, siendo además las que cierran el grupo de mayor personalidad de la etapa de madurez, truncada por el levantamiento morisco. En sus ventanas quedan manifestados a modo de resumen (seguramente fruto del subconsciente experimental del artista), los tres periodos esenciales del siglo XVI granadino: la bifora gótica con sus pilastras de ladrillo raspado, la etapa plateresca con los balaustres supliendo a columnas y el equilibrio purista de la estructura toscana; coronando todo ello los vanos del campanario con sus albanegas cerámicas y dobles discos vidriados.

---

(1) Guía..., pag. 495.

Representa, insistimos, la constatación de una experimentalidad acumulativa que de diversas fuentes y periodos estilísticos hace un arte de propia expresividad y validez contrastada. No ha de considerarse "obra de moros", ni siquiera de moriscos; es el fruto de una técnica asimilada por cristianos nuevos y viejos: una cuestión es la étnica, en continua confrontación, y otra la artística o productiva, de asidua colaboración. Dudamos que Juan Alonso, su artífice, fuera morisco sino que cualquier albañil para obtener el grado de maestro había de conocer las técnicas y procedimientos constructivos empleados entonces y no eran otras que los tradicionales mudéjares (2).

La iglesia fue trazada en primera instancia por Francisco Hernández de Móstoles en 1542 conservándose el plano original (3). Posteriormente fue sustancialmente modificado antes de construirse sin que sepamos el motivo exacto (4).

---

(2) Ver al respecto las Ordenanzas Gremiales de Granada bastante explícitas en este oficio o en el de carpintería de lo blanco.

(3) Se encuentra en el A.C.E.Gr. Reparos de iglesias, leg. s.c. Una copia imitando la textura y tinta azul en que está el original fue elaborado por Gómez Moreno y se encuentra en I.G-M. Iglesias de la Capital..., fol. 46.

(4) En esta primera traza el cuerpo de la iglesia quedaba alineado con la capilla mayor que quedaba ochavada, también llevaba una portada lateral y la torre se levantaba junto al arco toral dando a la nave: todo ello fue modificado después. La forma y el tamaño de la capilla mayor venía determinada por el que tenía la armadura de la iglesia de Santiago que se pensaba trasladar aquí.

La obra se inicia en el mismo año, concluyendo el cuerpo y capilla mayor en 1553, quedando por hacerse entonces la torre y capilla del bautismo (5).

En 1566 se encarga la ejecución de la torre a Juan Alonso, uno de los últimos buenos alarifes de tradición medieval, que la realiza desde ese año hasta 1570 en que se termina el grueso de la obra pero quedando por hacer los enlucidos, solerías, antepechos y otras cosas que se terminan en 1576. La carpintería de la torre y capilla del bautismo fueron hechas por Melchor Hernández.

La primera tasación de la albañilería la hicieron Bartolomé de Villegas y Pedro Solís importando 203.783 maravedíes; los enlucidos y enlosados, tasados por Juan de Ratia, se estimaron en 62.352 y los materiales comprados por Alonso en 16.505. En total el costo de la torre fue de 282.640 maravedíes (unos 753 ducados).

La cruz del tejado la hizo Gabriel Gozón y fue pintada y dorada por Miguel Leonardo en 1569. Los azulejos, olambres de los suelos y tejas vidriadas los dio Antonio Tenorio. Curiosamente no aparecen entre las piezas pagadas a Tenorio

---

(5) Los datos de maestros, contratos y partidas de dinero y materiales se encuentran en el A.C.E.Gr. Reparos de iglesias, leg. s.c.. En extracto se encuentran en el I. -M. Leg. cit.

los espejos o discos vidriados del cuerpo de campanas; no sabemos si se añadieron después o se compraron en un momento posterior, lo segundo es poco probable pues tampoco aparece en la tasación el pago a Alonso por este concepto (6).

Como ocurre con las otras torres mudéjares granadinas de este grupo, su estructura es totalmente de ladrillo dispuesto en hiladas alternas de frente y canto, recortándolos y raspándolos en las ventanas; incluso las ménsulas del alero son del mismo material con tres ladrillos pegados y tallados. Sin duda lo más estimable es el gusto artístico con que están integrados los elementos arquitectónicos y la decoración.

En las ventanas aparecen, como ya adelantamos, variadas soluciones. Primero arco de medio punto simple Encima arco moldurado con pilastras toscanas y entablamento clásico. Más arriba la más original y preciosista con un tratamiento claramente medieval de arco que engloba a otros dos con un parteluz cuyo pilar es rectangular (medios en los laterales) pero recorrido por baquetones que se arrollan en el fuste; el tímpano, enmarcado por cenefa azul, se decora con azulejos y baldosa de barro cuyo origen temático procede de las solerías. La ventana siguiente se abre en un segundo cuerpo

---

(6) Datos procedentes del A.C.E.Gr. Leg. cit. recogidos en el I.G-M. Leg. CV, fols. 37-39. Ver apéndice Doc. III-19.

más retraído y separado del anterior por una fina cornisa cuya original moldura imita una gruesa maroma; tiene vano semicircular impostado, flanqueado por dos balaustres que arrancan de dos tacos que soportan entablamento dórico. Este cuerpo remata en otra fina cornisa con pequeños triglifos. Por último el cuerpo de campanas tiene dobles y simples vanos lisos pero con albanegas de azulejos del tipo más extendido y habitual en Tenorio, de una estrella de ocho puntas en melado con motivos florales en verde sobre blanco; a los lados los dobles discos de cerámica en azul oscuro (con el vidriado se tornan violáceos).

Retablo mayor (desaparecido):

En 1604 se manda labrar un retablo para su altar mayor con las mismas características y tratamiento de los trazados por Vico en aquellos años. La parte de talla y ensamblaje la realiza Miguel Cano que había de hacerla igual al de Santa Ana pero con los escudos arzobispales en lo alto de las calles laterales; su precio se concertó en 240 ducados. Las pinturas de los encasamientos se contratan con Juan Bautista Alvarado. Habían de representar: el Calvario, dos pasajes de la vida de San Bartolomé y San Lorenzo, otros dos cuadros con sus martirios, debajo del Calvario los dos Santos con sus insignias; en el banco los cuatro Evangelistas y en el sagrario Cristo en el centro y a los lados San Pedro y San

Pablo. Todo ello se valoró en 170 ducados. El dorado y estofado lo había de hacer Ginés López por 260 ducados.

En 1608 Ginés López muere sin que el retablo estuviera aún terminado; además Juan Bautista se había trasladado a vivir a Jaén, por lo que Andrés de Villarroel mercader de paños, yerno de Ginés López, se comprometió a acabar la parte del dorado y Juan García Corrales la pintura. En octubre del mismo año estaba terminado según lo certificó Vico.

Actualmente no existe nada del retablo que se perdió hace ya tiempo (7).

---

(7) I.G-M. Leg. CV, fol. 40-41v e Iglesias, capillas..., leg. s.c. fol. 46. Ver apéndice Doc. III-20.

San Cecilio

Retablo mayor (desaparecido):

Dentro del plan de dotación retablística de principios del siglo XVII, el arzobispo Castro ordena, en 1602, la realización de un retablo para la capilla mayor de esta iglesia. El diseño es dado por Vico, que anteriormente había iniciado el ciclo con el de Santa Escolástica, el cual utiliza un esquema que repetirá con pocas variaciones estructurales, modificando en cada caso la iconografía del mismo según la advocación del templo.

La realización se contrata con Miguel Cano la parte de ensamblaje, entallado y una escultura del Santo patrón para el encasamiento central, todo ello por precio de 280 ducados. La pintura, dorado y estofado y tablas de pintura se conciertan con Pedro de Raxis pero este subcontrata la tarea de dorado y estofado con Ginés López. Por la labor de todo ello se le abonarían 600 ducados.

Su estructura y elementos se analizan en el capítulo correspondiente a la retablística junto a los de su serie, por lo que sólo reseñaremos los temas iconográficos

representados. Estos eran cinco: el Crucificado con San Juan y la Virgen, en el encasamiento central superior, y los otros cuatro con pasajes de la vida de San Cecilio; uno de ellos con el interesante motivo de Santiago dictando a San Cecilio, en el Sacromonte, y otros discípulos doblando libros y San Cecilio escondiendo uno en una cueva. Se trataría pues de legitimar iconograficamente la autenticidad histórica de los recientes hallazgos. Una vez terminado fue tasado por Vico en octubre de 1604, encontrándolo conforme a las condiciones (1).

Este retablo estuvo colocado en su sitio hasta principios del siglo XVIII, afirmándose en un inventario de 1726 que "en el altar maior habia un retablo nuevo" (2). Las pinturas antiguas se enmarcaron y distribuyeron por la iglesia y la escultura se colocó en el nuevo retablo que también desaparecería en 1812 (3).

En un incendio reciente, de los varios que ha sufrido la iglesia, se perdieron las últimas pinturas que se conservaban. También hace pocos años se ha perdido la traza

---

(1) I.G-M. Iglesias, capillas..., leg. s.c., fol. 51. Ver apéndice Doc. III-21.

(2) A.C.E.Gr. Libro inventario de la iglesia de San Cecilio 1726.

(3) I.G-M. Leg. CV. fol. 58.

original de Vico que se guardaba en la escalera de la Capilla Real (4). aunque afortunadamente queda constancia fotográfica de las mismas en el archivo el museo de arte hispanomusulmán.

---

(4) GALLEGO BURIN. A.- La Capilla Real. pag. 181.

San Cristóbal

Reparaciones:

La iglesia de San Cristóbal fue la primera parroquial que se levantó de nueva planta, para sustituir la anterior mezquita nazarí. La reducida nave cubierta, con bóveda de crucería cuyos arcos descargan en ménsulas, denuncia su antigüedad. A mediados de siglo quedó pequeña, añadiéndosele un tramo y capilla mayor, de 1540 a 1559, pero ya al modo normal del resto de las parroquiales, es decir, cubiertas de madera; también entonces se levantó su alta torre y por último, en 1562, la capilla del bautismo. El albañil de esta obra fue Juan el Baragelí, obviamente morisco (1).

En el año 1577 cayó un rayo en la torre destruyendo el cuerpo alto de la misma, parte de la capilla mayor y su armadura y la armadura del tramo añadido a mediados de siglo. Se

---

(1) Datos procedentes del A.C.E.Gr. Habices, leg. s.c., recogidos parcialmente por GOMEZ MORENO, M.- Guía..., pag. 496-497. En las partidas de dinero a los maestros que intervienen en la obra no aparece el carpintero; sí se nombra a Martín de Sanabria, seguramente padre del omónimo muy activo en el primer tercio del siglo XVII, que hace cajones, puertas, ventanas, púlpito, etc. y Arnao de Vergara que hace las vidrieras de las ventanas (perdidas), en 1553.

encargó de esta reparación Juan Alonso (2), experimentado alarife que también interviniera en la torre de San Bartolomé y San Andrés, realizándola de 1577 a 1579 y la carpintería corrió a cargo de Alonso López Zamudio, perteneciente a una familia de carpinteros muy activa en el cambio de siglo (3). En la tasación de la carpintería se afirma que Zamudio hizo para la capilla mayor "una armadura ochavada con su almizate de lazo de diez y seis y a las quebrantaduras unos sinos de ocho toda guarnecida de cintas y saetino y tabla acepillada y entablada al traves con cuatro pechinas las dos de artesones y las otras dos alfargiadas..." (4).

En una visita del veedor Cristóbal de Ayala en 1643 se afirma que se ocupó en ver esta iglesia y "de los reparos que tenia neçesidad y de las bobedas que estavan hundidas". Se trataba de la bóveda de la nave según se desprende de otro memorial de Miguel Guerrero en que afirma que "reparose San Cristoval de la cruçeria del cuerpo de la yglesia que se hundia" (5). La estructura de obra de tapial, usual en los

---

(2) GALLEGO BURIN, A.- Granada..., pag. 374, confunde a los maestros afirmando que Barageli fue el autor de esta reforma

(3) A.C.E.Gr. Habices, leg. s.c. Extractados se encuentran en I.G-M. Leg. CV, fols. 52-54v. Ver apéndice Doc. III-23.

(4) Idem.

(5) A.C.E.Gr. Libro de Contaduría Mayor de 1643. Ver apéndice Doc. II-39.

modestos templos góticos granadinos, como en San Nicolás, motivaría su ruina por los habituales recalos.

La torre actual no es la reconstruida por Alonso sino una torpe remodelación efectuada posteriormente a 1804, en que sufrió los efectos de un terremoto que obligó a una nueva reparación. Su forma original era mucho más airosa e interesante, del estilo de las de San Andrés, Santa Ana, etc., con andén sobre el cuerpo alto y chapitel; los arcos del cuerpo de campanas tenían las consabidas albanegas de azulejos. Su restauración en el estado primitivo no sería muy costosa y representaría una clara revalorización como hito urbanístico de fuerte impacto.

En el interior de la iglesia se conservan algunas muestras de la decoración cerámica habitual en los templos mudéjares en altares, gradas y sobre todo en las capillas bautismales a base de azulejos, cintas, olambres, etc.

Retablo mayor (desaparecido):

Especial interés manifiesta el retablo que ocupaba el altar mayor hasta el siglo XVIII en que se sustituyó por el que hoy existe. Dicho retablo fue trazado por Juan de Maeda en 1560 y realizado por el escultor Baltasar de Arce que se encargó de la talla, ensamblaje y escultura, y Sebastián de

Perea la pintura dorado y estofado, por cuya muerte lo terminó Juan de Aragón en 1565.

La estructura era la tradicional de banco dos pisos y tres calles, separados por medias columnas, rematado el centro en frontón; las calles laterales del primer piso tenían dobles pinturas superpuestas al modo del retablo de la Virgen de la Rosa de Santa Ana. Su tamaño era reducido, de 4'20 x 7 metros. La parte de escultura se ubicó en el encasamiento central, para donde se hizo el San Cristóbal, y los tableros de los Evangelistas del banco, todo ello relativamente bien conservado. También se encuentran en una capilla parte de la estructura: entablamento, pilastras, columnas, que permiten conocer la naturaleza y calidad del adorno, probando todo ello el buen arte de Arce como escultor que enlaza el clasicismo de Siloée con la expresividad manierista de Pesquera y Hernández.

El retablo fue tasado por los mejores maestros de la época: la labor de madera por Francisco Sánchez, Toribio de Liebana, Diego Pesquera y Antonio Leval siendo valorada en 170 ducados; la pintura la tasó Juan de Palenque en 290 ducados pero, al ser impugnado dicho precio por el siempre

disconforme Aragón, se volvió a tasar por Luis Machuca estimándose su precio en 350 ducados (6).

Para este retablo se hizo un sagrario de madera en 1642 según las trazas, condiciones y ejecución de Juan Alfaro. Afortunadamente se conserva el diseño original y las condiciones. En ellas se permite valorar el conservadurismo de su estructura, aún claramente clasicista aunque con la introducción de elementos ornamentales del protobarroco como los marcos de los tableros gallonados o las columnas entorchadas "por arista imitado a plata" (7).

---

(6) A.C.E.Gr. Reparos de iglesias, leg. s.c. Extractados en I.G-M. Leg. CV, fol. 49-52v. Ver apéndice Doc. III-22.

(7) A.C.E.Gr. Reparos de iglesias, leg. Ver apéndice Doc. III-24. La traza se guarda en el archivo de la Capilla Real, siendo meniconada por GALLEGO BURIN, A.- La Capilla Real pag. 181, pero sin citar el autor.

Santa Escolástica

Retablo mayor (desaparecido):

Para la desaparecida parroquia de Santa Escolástica se hace un retablo de 1600 a 1601, constituyendo el primero y modelo de una larga serie que en pocos años se realizarían para las iglesias granadinas. Fue trazado por Ambrosio de Vico con su característica estructura de banco, dos pisos y tres calles, la central sobreelevada con mutilos y frontón, separadas por columnas estriadas; todo ello dentro del más puro purismo retablístico. Su ejecución fue asumida por Miguel Cano ensamblador, Ginés López dorador y Juan García Corrales pintor, según las condiciones comunes a las de su serie estudiadas en el capítulo correspondiente a retablos. El encasamiento central había de llevar una figura de escultura la cual había de ir dorada y colorida "segun el habito lo cual ha de ser gravada con buenos brocados al romano"; los otros cuatro tableros "habia de ser de la historia de Santa Escolastica figuras al natural de pincel muy acabadas con toda perfeccion de maestro buen pintor y que fuesen sus obras reconocidas por tales porque importa mucho a la

magestad del retablo" (1). El retablo ha corrido igual suerte que la iglesia.

---

(1) I.G-M. Iglesias, capillas..., fols. 57-58v. Ver apéndice Doc. III-25. La traza puede observarse en la de San Cecilio que era igual a esta. El retablo ha corrido igual suerte que la iglesia.

San Gil

Portada principal (desaparecida):

En la parroquia de San Gil, demolida en el siglo pasado, realizó Juan de Maeda la portada principal según la traza y condiciones de Siloée dadas en 1555 (1). En ella tenemos una de las pocas intervenciones manuales documentadas del maestro, cuya labor creativa fue fundamentalmente pericial y supervisora, aunque como cantero que era de profesión habría de intervenir en otras obras aparte las conocidas. La portada supone una clara innovación en la arquitectura siloesca, sobre todo en lo que concierne a la articulación del piso alto y su notable simplificación del ornato, muestra palpable de la última evolución del maestro, comprobable en la Casa de los Miradores. Para el cuerpo bajo reutiliza un esquema similar al que encontramos en una portada del claustro de San Jerónimo, con la peculiar rosca del arco abocinada y dividida en casetones con motivos escultóricos en su interior.

---

(1) GOMEZ-MORENO MARTINEZ, M.- Las Aguilas..., pag. 85.