

# Ibercaja Camón Aznar

## **Boletín**

---

*Museo e Instituto Camón Aznar*

### **Separata**

Retablos y mármoles policromos del barroco tardío  
en la iglesia de Hospitalicos de Granada

por

Juan Manuel Barrios Rozúa



# Retablos y mármoles policromos del barroco tardío en la iglesia de Hospitalicos de Granada

---

Juan Manuel Barrios Rozúa

*Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada*

## Resumen

En Granada solo se ha conservado un templo edificado y decorado exclusivamente por una hermandad o cofradía, la iglesia de Hospitalicos. No obstante, su uso por jesuitas y agustinos recoletos ha alterado el programa iconográfico de sus retablos. En este trabajo se ofrece la reconstrucción del programa tardobarroco original, así como el análisis de los procesos de ejecución de cada uno de los retablos y de su cabecera, que conserva uno de los conjuntos de mármoles policromos más interesantes de Andalucía. Se documenta también la autoría de varias pinturas y esculturas, entre ellas una peana con tres ángeles de Alonso Cano, hoy en paradero desconocido.

## Palabras clave

Retablos, mármoles policromos, escultura, pintura, barroco, Andalucía.

## Abstract

*The church of Hospitalicos is the only temple built and decorated by a brotherhood that is conserved in Granada. However, its use by Jesuit and Augustinian Recollect has altered the iconographic program of its altarpieces. This paper provides the reconstruction of the original late Baroque program, and the analysis of the processes of implementation of each of the altarpiece and its head, who remains one of the sets of most interesting polychrome marble Andalusia. It also documents the ownership of several paintings and sculptures, including a base with three angels of Alonso Cano, now missing.*

## Keywords

*Altarpieces, polychrome marble, sculpture, painting, Baroque, Andalusia.*

## Introducción

La hermandad del Corpus Christi fue una de las más importantes de la Granada del Antiguo Régimen y tuvo la peculiaridad de contar a lo largo de su historia con numerosos artistas y artesanos entre sus miembros, pudiéndose citar a Diego de Siloe, Miguel Cano, Pedro de Mena o Juan Luis de Ortega. Esta hermandad fue fundada en Santa Fe, aunque sus estatutos no fueron aprobados hasta 1514<sup>1</sup>. En el año 1523 se estableció en la calle Elvira, en una casa-mesón estructurada en torno a un patio que fue objeto de diferentes reformas a lo largo de los años. Sin embargo, al mediar el siglo XVII la hermandad decidió construir una nueva iglesia de estilo netamente barroco. Por encargo del escultor y hermano mayor Pedro de Mena, en 1654 se puso la primera piedra del nuevo templo y se colocan los cimientos, todo siguiendo un proyecto de un desconocido arquitecto llamado Bernabé Martín, el cual es aprobado en una reunión por Alonso Cano, José de Rueda y otros artífices. Por falta de presupuesto la obra quedará paralizada durante varios años, hasta que bajo la dirección de Juan Luis de Ortega se dé un fuerte impulso a los trabajos. En 1668, un año después de la muerte de este discípulo de Cano, se cierra la cúpula. No obstante, el viejo templo y el hospital siguen funcionando. Lo más probable es que el traslado de las pinturas, esculturas y demás enseres de la antigua iglesia a la nueva no se materializara hasta 1678. Según un inventario de aquel año, los altares tienen advocaciones (Nuestra Señora de la Misericordia, San Cayetano, la Escala, Santo Cristo de la Columna) que no coinciden en algunos casos con las que tendrán los retablos del siglo XVIII<sup>2</sup>. Desde el punto de vista arquitectónico aún quedan muchas tareas pendientes, las cuales se abordarán entre 1685 y 1692, a saber, la construcción de la torre, la labra de la portada del templo, la colocación de tejados, el embellecimiento con yeserías y la construcción del hospital nuevo a espaldas de la iglesia. En esta fase de las obras destacaron como artífices el tallador de yeso José Sánchez y el cantero Francisco de Cárdenas.

El edificio, conocido en la ciudad como Hospitalicos, consta de una fachada de ladrillo y una torre decoradas con molduras y paneles que sustituyen al habitual lenguaje clásico. El piso principal está ocupado

<sup>1</sup> Sobre su fundación véase MÁRTIR ALARIO, M.J., *Historia de la cofradía y hospital del Corpus Christi de Misericordia y Animas Benditas del Purgatorio de la ciudad de Granada, durante el siglo XVI*, Granada, 1985 (memoria de licenciatura inédita), pp. 32-35.

<sup>2</sup> Inventario de 1680, en el Archivo de la Hermandad del Corpus Christi (en adelante AHCC), L-42.

por la sala de juntas de la hermandad y bajo su balcón se encuentra la portada del templo. Esta es una original composición en mármol gris y blanco trazada por Alonso Cano, decorada con caprichos vegetales y presidida por la imagen de la Caridad. Un hábil nártex ovalado orienta a los fieles hacia un templo oblicuo a la calle. Al entrar nos encontramos con que el primer tramo del templo es bajo, iluminado solo por una ventana ubicada en un ángulo –la ventana que hoy vemos a la izquierda es en realidad la segunda puerta del templo–, con bóvedas apoyadas en columnas de piedra gris. Pero ya desde este lugar percibimos un diáfano espacio cubierto por una cúpula y cuatro medias cúpulas que forman una irregular cruz griega, todo decorado con caprichos vegetales y hojarasca entrelazadas al gusto del pleno barroco. A los pies de la iglesia, una tribuna con forma de herradura permitía a los hermanos seguir las celebraciones desde la sala de juntas.

Al concluir el siglo XVII el edificio debía de presentar un agudo contraste entre su moderna arquitectura y el modesto conjunto de obras de arte distribuido bajo sus bóvedas. Los altares, tabernáculos, pinturas y esculturas que ornaban el templo componían un irregular conjunto de piezas que se habían ido reuniendo desde la fundación de la hermandad del Corpus Christi a principios del siglo XVI, unas por adquisición o encargo, otras donadas por los hermanos<sup>3</sup>. En un inventario de 1701 se pone de manifiesto el desorden ocasionado por tres lustros de trabajos arquitectónicos, pues se denuncia que en el «transcurso de tantos años han faltado muchas de las cosas que en dicho tiempo se reunían así para el culto como para las funciones de dicha hermandad». De los objetos «unos se han perdido sin saber donde paran, otros se han consumido por el transcurso del tiempo, y otros se les ha mudado su traza aplicándolos a otros fines distintos de aquellos en que servían [...] y otros están fuera en poder de distintos hermanos»<sup>4</sup>.

Así, el principal reto para la hermandad durante la primera mitad del siglo XVIII será dotar a su templo de retablos acordes con el gusto tardobarroco y hacer de la capilla mayor una de las más suntuosas de la ciudad. La hermandad logrará sus objetivos, al conseguir que su orato-

---

<sup>3</sup> Del primitivo templo del Corpus Christi se conservan varios inventarios; uno elaborado entre 1542 y 1549 del que he consultado la transcripción en MÁRTIR ALARIO, M.J., *op. cit.*, pp. 274-277. Hay otro inventario de 1592 en el Archivo de la Diputación Provincial de Granada, H/SJOD 1/43 y 44.

<sup>4</sup> Entre 1681 y 1701 no se elabora ningún inventario. AHCC, L-42-3.

rio esté a la altura del esplendor del culto requerido en su época. Sin embargo, el esfuerzo realizado no ha gozado de la fortuna crítica que merece. Si durante el siglo XIX fue víctima de todos los prejuicios contra el «estilo churrigueresco» y las guías más cualificadas lo menospreciaron, aún más grave es que todavía en 1956 Antonio Gallego Burín, pionero historiador del barroco granadino, cometiera el grave error al afirmar rotundo que «todos los retablos son modernos»<sup>5</sup>, sin darse cuenta de que eran dieciochescos. Posiblemente le desconcertaron los cambios introducidos en sus programas iconográficos por los jesuitas, usuarios del templo entre 1881 y 1898, y por los agustinos recoletos desde 1899. Estas órdenes religiosas emprendieron algunas reformas del edificio para adaptarlo al culto de su tiempo, pero, sobre todo, añadieron pinturas al fresco y pusieron bajo nuevas advocaciones los retablos para adecuarlos a sus devociones y necesidades pastorales.

En las siguientes páginas, cimentadas en un minucioso análisis del archivo que se conserva en el edificio, se tratará de determinar la fecha y la autoría de los retablos y de los mármoles policromos de la capilla mayor, a la vez que ofrecer una reconstrucción del programa iconográfico que tuvo el templo, prestando atención a algunas de sus esculturas y pinturas menos estudiadas.

## Retablo de la Escala

El primero de los altares que se labró expresamente para el templo barroco fue el llamado retablo de la Escala, el cual se menciona en un inventario de 1701 como el «altar nuevo de la capilla de la escala», que está si dorar y en la cual hay un crucificado de talla<sup>6</sup>. En un inventario de 1764 el retablo figura ya como negro y dorado, y sus pinturas y esculturas eran descritas así:

En el altar de la Santa Escala en el Arco de mano derecha de la subida dos láminas una sobre otra, una con la santa faz con moldura dorada, y otra de Nuestra Señora de las Angustias con moldura charolada y fletes dorados, y sobre el cepo de dicha Santa Escala un Niño Pastor en tabla toda dorada por haber servido en Puerta de un sagrario que se deshizo. [...]

---

<sup>5</sup> GALLEGO BURÍN, A., *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Madrid, Fundación Rodríguez-Acosta, 1961, p. 455.

<sup>6</sup> Inventario de 1701. AHCC, L-42.

[Hay también] un crucifijo grande de plomo con su Cruz.

En un nicho de dicha capilla un señor de la humildad de pasta muy bien adornado en un nicho con un adorno de talla dorado con su cristal, y el Señor con un mantelete de terciopelo morado con franjas de plata, muy bien adornado dicho nicho<sup>7</sup>.

A finales del siglo XIX tenemos la noticia de que en esta concurrida iglesia muchos fieles optaban por «subir la milagrosa Escala que en dicho templo existe»<sup>8</sup>. Para esas fechas la capilla había sido enriquecida por los jesuitas con unos frescos representando la Pasión<sup>9</sup> y se había colocado allí el famoso Cristo atado a la columna de Baltasar de Arce, que anteriormente había estado en otro retablo, como veremos más adelante. El retablo de la Escala fue destruido en 1970, momento en el que mereció este despectivo comentario:

En la Iglesia se ha quitado totalmente el altar del Señor de las Penas o de la Escalerilla, de construcción pobre, anticuado, antiestético, aburrido y olvidado se encontraba aquel «estorbo». De él salieron cuatro camiones de escombros. La preciosa imagen del Señor, atado a la columna, una verdadera joya del arte granadino, de talla [...] merecía un trono más adecuado a su gran valor artístico. Y así se ha colocado en altar contiguo, más cerca de los fieles para su devoción y más próximo a los turistas para su curiosidad. Con ello se ha dado a la Iglesia mayor amplitud en aquella zona de debajo del coro, amplitud que necesita como nosotros el respirar<sup>10</sup>.

A pesar de que el retablo fue desmantelado en fecha tan reciente, no he logrado encontrar ninguna imagen de él. La iglesia de Hospitalicos, cuyas ventanas ovaladas están casi cegadas en su totalidad, presenta grandes dificultades a los fotógrafos y lo cierto es que su interior ha sido rarísima vez fotografiado. Ninguna de las pocas imágenes anteriores a 1970 que he podido encontrar recoge ese rincón del templo y ninguno de los hermanos agustinos que hoy viven en el edificio residía en aquellos tiempos en él. Otras personas que he consultado recuerdan el reta-

---

<sup>7</sup> Inventario de 1764, AHCC, L-42.

<sup>8</sup> *El Defensor de Granada*, 18 y 19 de abril de 1886.

<sup>9</sup> Se trata de tres frescos que sin la menor duda habían sido ejecutados durante el período en el cual los jesuitas ocuparon el edificio. Inventario de 1899, AHCC, sin numeración.

<sup>10</sup> AHCC, Libro de Cosas Notables (1939-2007).

blo como una estructura «rara», sin poder entrar en más detalles. Todo ello nos impide poder aventurar una descripción detallada y, sobre todo, valorar cuál era su estado antes de su destrucción, pues sin duda había sufrido algunas transformaciones desde su creación al comienzo del siglo XVIII.

El retablo ocupaba un ángulo del edificio en el que hay una amplia ventana que alumbraba el angosto sotacoro. Si los artistas barrocos supieron sacar un partido escenográfico de esta iluminación es algo hoy por hoy imposible de saber. Su estructura combinaba albañilería y carpintería y culminaba en un nicho que aún se conserva, pero ocupado hoy por una escultura de la Dolorosa. También se conservan unas pinturas murales decimonónicas que representan escenas del martirio de Cristo.

## Retablos del Santo Cristo de la Columna y de la Concepción

A principios de 1713 se celebra por iniciativa de la hermandad una fiesta de toros cuyo producto se va a invertir en la inmediata elaboración de dos retablos para los brazos del crucero, para los cuales tiene ya una traza la hermandad. El primer retablo a ejecutar debía albergar el Santísimo Cristo de la Columna y el segundo a Nuestra Señora de la Concepción<sup>11</sup>.

El 18 de febrero de 1714 la iniciativa está paralizada, por lo que se celebra una reunión para tratar el asunto: «considerando que aunque esta empresa es tan dificultosa se deve mirar como una de las obligaciones mas preciosas de la hermandad, y que dicho altar no se puede quedar en el estado en que esta». En la reunión se ven y analizan las trazas que han presentado «muchos artífices» para que se hiciera elección de «la que pareciese mas conveniente». Los hermanos, entre los que hay ensambladores, arquitectos y carpinteros, estudian las distintas plantas presentadas, y sus diferentes estimaciones de costos, para celebrar a continuación una votación en la que resulta elegido el diseño del notable tracista Marcos Fernández de Raya<sup>12</sup>, siendo este el mismo que ya se había apro-

---

<sup>11</sup> AHCC, L-52, Libro de cabildos de la Hermandad del Santísimo Sacramento y Caridad de los años 1698 a 1724.

<sup>12</sup> A Marcos Fernández de Raya lo encontramos también como autor del retablo de Jesús Nazareno en la Catedral, el trono de la Virgen del Camarín del Rosario en la iglesia de Santo Domingo y se le atribuye el retablo principal de la iglesia de San Ildefonso (LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., *Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, pp. 209-212). Además, aparece como el principal tracista del retablo de mármoles de la capilla mayor de la Basílica de las Angustias (realizado entre 1729 y 1760), en el que también intervino José de Bada y que fue terminado por Blas Antonio Moreno (ISLA MINGORANCE, E., *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*, Granada, Diputación Provincial, 1977, pp. 432-436).



bado en una reunión años antes pero que, por falta de presupuesto, se había abandonado<sup>13</sup>.

El ensamblador y escultor Marcos Fernández de Raya, hijo de un modesto barbero, realiza en Hospitalicos una de sus primeras obras. Más adelante trabajó en el retablo de Jesús Nazareno de la Catedral y en el retablo mayor de la basílica de las Angustias. Tras una destacada trayectoria en la que contribuyó a definir el tipo de retablo dieciochesco granadino, parece que fue acusado de malversar fondos y se marchó a Madrid, donde posiblemente terminó sus días<sup>14</sup>.

En una reunión celebrada en marzo se trata sobre el dinero para «la ejecución de ambos retablos» –se calcula un costo de 5.550 reales por cada retablo–, y se llega a la conclusión de que los únicos recursos disponibles eran los que legó el difunto Andrés de Montesinos a la hermandad, pero cuya finalidad no era la construcción de retablos, sino dar misas por su alma... El asunto es polémico, porque dos años después se sigue discutiendo sobre la disposición de este legado, que finalmente parece que fue el que posibilitó la ejecución del retablo.

En el verano de 1716 se concluye el primer retablo, dedicado al Cristo de la Columna y sito en el brazo derecho de la iglesia, y se pretende hacer otro idéntico en el brazo izquierdo para dedicarlo a Nuestra Señora de la Concepción. El contratado es ahora Isidro Navarro, «artífice de ensamblador, tallador y escultor», que hará un retablo idéntico al de Marcos Fernández de Raya, además de unas molduras para unos lienzos situados a ambos lados del altar mayor, todo por 300 reales menos que costó el otro retablo<sup>15</sup>.

A las dificultades para encontrar los recursos para financiar los retablos se suma un temporal que en la primavera de 1717 daña las dos casas que la comunidad posee en diversos puntos de la ciudad. Como no hay dinero para repararlas, se acuerda vender una para arreglar la otra, pero es muy probable que el dinero de la venta de una de las casas también ayudara a comenzar la ejecución del retablo, porque en marzo del año siguiente se informa del «Retablo que se esta haziendo, [y] se ha de po-

---

<sup>13</sup> AHCC, L-52.

<sup>14</sup> ISLA MINGORANCE, E., «El retablo de Jesús Nazareno de la Catedral de Granada (1722-1730)», *Cuadernos de Arte*, XVII (1985-1986), 207-215, pp. 207-208.

<sup>15</sup> Reunión del 30 de agosto de 1716, AHCC, L-52. De Isidro Navarro sabemos que diseñó el solado del camarín de la Virgen de la Victoria en la iglesia de Santo Domingo en el año 1725. LÓPEZ GUZMÁN, R., *op. cit.*, pp. 117-118.

ner sobre el Banco que esta en el altar de Nuestra Señora»<sup>16</sup>. Dos meses después se pide al escultor que ponga el segundo cuerpo», y se le recuerda que está retrasado en el encargo. Sin embargo, la finalización de los retablos sigue demorándose y a finales de 1719 los hermanos se lamentan de que hace falta la capilla de Nuestra Señora por «el mucho reparo que los feligreses y devotos hazen por la retardacion»<sup>17</sup>. Los retablos quedaron terminados en 1720, faltos solo del dorado. Este tardará mucho en materializarse, porque todavía en un inventario de 1764 se indica que el retablo de Jesús de la Columna está «medio dorado» y el de Nuestra Señora de la Concepción está «en blanco».

Dado que los dos retablos eran idénticos, y lo siguen siendo salvo algunas modificaciones posteriores, hago solo la descripción del situado en el brazo izquierdo, ejecutado personalmente por Marcos Fernández de Raya. El retablo combina una composición muy dinámica y ornada, con una distribución clara y de indudable porte arquitectónico. La ornamentación consta de molduras, paneles recortados, algunos de ellos mixtilíneos, y sobre todo una gran proliferación de hojarascas que recorren pilastras, paneles y estípites, aunque en algunos lugares clave se agrupa formando caprichos vegetales muy voluminosos. Los adornos están dorados sobre un fondo blanco.

El basamento o sotabanco es de mármoles policromos de moderna ejecución imitando las composiciones que hay en otras partes de la iglesia<sup>18</sup>. El banco tiene en el centro un sagrario con la puerta pintada y la calle central sobresale con un gran nicho para albergar la escultura titular. Esta la flanquean dos estípites oblicuos, lo que da gran dinamismo a la composición, mientras que las calles laterales tienen esculturas sobre pedestales volados. Sobre una cornisa denticulada se eleva el ático, el cual se adapta a la curva de la bóveda con un medio círculo cuya moldura o cornisa de remate se rompe atrevidamente mostrando aristas oblicuas. En el centro hay un lienzo que está retranqueado respecto a la calle central inferior. A los lados unos cuartos de círculo acogen densas hojarascas. Comparado con el retablo de Jesús Nazareno de la Catedral –trazado por Marcos Fernández de Raya pero ejecutado por Félix

---

<sup>16</sup> Reunión de la hermandad del 6 de marzo de 1718. AHCC, L-52.

<sup>17</sup> Reunión del 21 de diciembre de 1719. AHCC, L-52.

<sup>18</sup> Sabemos que hubo unos frontales de piedra antiguos, aunque ignoramos por qué fueron reemplazados. Inventario de 1856, AHCC, L-80.

Rodríguez y José Narváez<sup>19</sup>, el de Hospitalicos resulta más arquitectónico y dinámico.

El retablo del Jesús de la Columna albergaba la famosa escultura de Baltasar de Arce. Las pinturas son descritas así en un inventario de 1764: en el ático «un lienzo de la Santísima Trinidad, de mano de Don Jph. Risueño, y a los dos lados del Jesús de la columna otros dos lienzos de medio punto, uno de la Virgen del traspaso y otro del llanto de San Pedro, y en el Sagrario de dicho altar» un niño pastor «de mano de Dn. Jph. Risueño»<sup>20</sup>. Con posterioridad se añadieron dos angelitos. Hacia 1924 los agustinos recoletos alteraron el programa iconográfico de este retablo. Las pinturas de las calles laterales fueron sustituidas por esculturas de San Rafael y de Santo Tomás. Del nicho central fue retirado el Jesús a la Columna –hoy está en una pequeña capilla en el ángulo izquierdo de los pies del templo– y en su lugar pusieron una Concepción del escultor Francisco Font<sup>21</sup>.

El gemelo retablo de Nuestra Señora de la Concepción tenía en el centro su imagen titular, a la que ahora me referiré. La escultura la flanqueaban «dos hechuras de vara y cuarta de alto de San Juan Bautista y San Juan Evangelista encarnados». En la puerta del sagrario hay un niño pastor de José Risueño, a quien se atribuye también la pintura del ático que representa a Nuestra Señora de la Asunción<sup>22</sup>.

La Inmaculada Concepción se ubicó en 1741 sobre un trono donado por la abadesa del vecino convento del Ángel Custodio. El trono o peana es dorado y tiene tres ángeles labrados por el racionero Cano<sup>23</sup>. La atribución la hace la abadesa y es verosímil, dado que Alonso Cano realizó importantes trabajos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos en

---

<sup>19</sup> Véase sobre este retablo ISLA MINGORANCE, E., «El retablo...», *op. cit.*, pp. 208-213.

<sup>20</sup> Inventario de 1764, AHCC, L-42. Los angelitos son citados por primera vez en un inventario de 1817, pero son de factura barroca. Una reciente guía atribuye los cuadros de los áticos de este retablo y el frontero a Luis Niño de Guevara (LÓPEZ GUZMÁN, R., *op. cit.*, p. 165). El niño pastor es identificado por Sánchez-Mesa como un San Juanito y destaca este autor la calidad de su ejecución. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*, Granada, Universidad, 1972, p. 266.

<sup>21</sup> *Boletín Oficial de la Provincia de Santo Tomás de Villanueva de Andalucía* (en adelante BOPSTVA), 1924.

<sup>22</sup> Inventario de 1764, AHCC, L-42.

<sup>23</sup> Los gastos por el arreglo del trono y de la Virgen son citados así en las cuentas de la hermandad: «el trono de la Virgen lo dio la madre abadesa del Angel, y los Angeles de dicho trono son del racionero Cano [...] de componer el trono, hazer tarima para componerlo y barandillas para adelante cincuenta reales [...] del Aderezo de la Imagen y Angeles del trono noventa reales [...] de aderezar y componer la corona de la Imagen y hechar la cruz veinticuatro reales», AHCC, L-60.

este convento hoy desaparecido<sup>24</sup>. Esta Inmaculada Concepción y su trono son citados en un inventario de 1764<sup>25</sup>, pero ya no son incluidos en los inventarios del siglo XIX, lo que hace sospechar que algún hermano se la llevó cuando la hermandad fue disuelta en 1800. Esta es la hipótesis que considero más factible después de haber analizado otras dos. La primera es que los angelitos de Cano fueran retirados del trono y colocados en alguno de los retablos, dado que estos carecían de ángeles inicialmente y los que tienen actualmente fueron colocados al menos en dos fases. La segunda es que los tres angelitos sean los que vemos hoy en la peana de una Inmaculada que se conserva en la capilla privada de los agustinos, peana que no se corresponde con la descripción del «trono dorado» realizada más arriba. Tanto por la falta de menciones en los inventarios decimonónicos como por cuestiones estilísticas, ninguna de estas dos opciones me ha resultado convincente y mi impresión final es que el trono dorado con sus tres ángeles canescos debe buscarse en otro lugar, si es que se conserva. Teniendo en cuenta que el catálogo escultórico de Alonso Cano es muy reducido<sup>26</sup>, hallarlos y confirmar la atribución de la abadesa, que puede ser incierta dado que la hizo ochenta años después de la desaparición del racionero<sup>27</sup>, sería importante.

<sup>24</sup> Las esculturas del convento del Ángel Custodio fueron realizadas entre 1653 y 1657, aunque aún estaban sin terminar cuando Cano hubo de marchar a Madrid. Pedro de Mena fue su colaborador en esas obras, en las cuales su propia personalidad se manifestó poco. La iglesia del Ángel Custodio se consagró el 12 de junio de 1661 (WETHEY, H.E., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 76-77). Fray Thomas de Montalvo señala que: «Administró los modelos [de las esculturas] el Licenciado Don Alonso Cano, y para la execucion dio los golpes el célebre Artífice Pedro de Mena, uno, y otros hijos de Granada» (MONTALVO, T. de, *Vida prodigiosa de la extatica Virgen, y venerable madre sor Beatriz María de Jesús, Abadesa, que fue del convento del Angel Custodio, de la Ciudad de Granada de Religiosas Franciscas Descalças de la mas estrecha observancia de la Primera Regla de Santa Clara: Chronica del mismo convento y memoria de otras Religiosas insignes en virtud*, Granada, Francisco Domínguez, Impresor del Illmo. Sr. Dean, y Cabildo de la Sta. Iglesia, 1719, p. 426).

<sup>25</sup> En el inventario de 1764 se menciona dos veces el trono de Cano, la primera así: «Una hechura de Imagen de la Concepción de poco más de vara que renovó el Señor Rector, sobre un trono dorado con Ángeles del Racionero Cano que también dio, y está en el otro colateral». Más adelante vuelve a ser citada la «peana o trono [...] dorado con tres Ángeles del racionero Cano para la Virgen de la Concepción». Y más adelante, al hablar de los ángeles del retablo se dice esta enigmática frase: hay «Seis Ángeles, tres mayores que los otros que están en el trono de la Concepción». Inventario de 1764, AHCC, L-42.

<sup>26</sup> El catálogo escultórico de Cano varía según los autores, pero siempre es reducido: M.E. Gómez-Moreno atribuye 27, Martínez Cumillas cataloga 29, Wethey acepta 24 obras seguras y Domingo Sánchez-Mesa también reduce el catálogo a 24. Datos recogidos en URREA FERNÁNDEZ, J., «Alonso Cano, escultor: su catálogo», en *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Visor, 1999, 237-250, pp. 244-247.

<sup>27</sup> Para comprobar la ligereza con la que las monjas del convento del Ángel Custodio atribuían a Alonso Cano las esculturas de su templo sirva la anécdota que narra en 1798 el conde de Maule en su *Viage de España*: «El dicho Mena trabajó la estatuita de la Concepción de una vara de alto que está colocada en el coro en el altar donde están depositadas las sagradas formas de Alhama:

El programa iconográfico sufrió sucesivas modificaciones. En un inventario de 1817 las tres esculturas de las calles habían cambiado. En el centro había una imagen de tamaño natural que representaba a Nuestra Señora de los Dolores<sup>28</sup> y en las calles se habían colocado esculturas de la Concepción y de San José con el niño agarrado de la mano. ¿Qué había ocurrido con las esculturas antiguas, incluida la peana con tres ángeles de Alonso Cano? No consta que el templo sufriera violencias durante la Guerra de la Independencia, por lo que cabe imaginar que las imágenes se las llevaron en 1800, cuando la hermandad fue disuelta por las leyes de Godoy.

Hoy, sin embargo, el programa iconográfico está mucho más alterado. En las calles laterales los dos lienzos circulares que la flanqueaban fueron sustituidos por esculturas que representan a Santa Mónica y San Antonio. La imagen central fue reemplazada en 1907 por un San Agustín, obra neobarroca de José Navas Parejo sobre la cual el pintor e historiador Manuel Gómez-Moreno González hizo una valoración muy expresiva de su fascinación por la escultura del Siglo de Oro:

En el desempeño de esta obra el artista ha pretendido huir de las corrientes del arte religioso mercantil de nuestros días, en el que, con raras excepciones, se sigue esa escuela extranjera tan amanerada e insulsa, en que la falta de espíritu y sentimiento religioso verdadero, se procura suplir con caras bonitas y rebuscadas posturas, resultando por lo general afeminadas las figuras del Salvador y de los santos, y tan distintas de aquellas hermosas esculturas que nos legaron Berruguete, Hernández, Montañés, Cano y sus discípulos. La estatua de San Agustín, por su actitud enérgica y por el fuego que parece darle vida, está inspirada en esa antigua y castiza escuela española, tan diversa de la que domina en esas fábricas productoras de sinnumero de imágenes amaneradas y sosas que invaden las iglesias y casas particulares<sup>29</sup>.

---

tiene a los pies un grupo de ángeles. Se creía de su maestro Cano, pero con motivo de repararla se le encontró en el centro del pedestal una cédula que declaraba por autor a Mena» (PITA ANDRADE, J.M., y otros, *Corpus Alonso Cano: documentos y Textos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, p. 554). La escultura de Mena tenía cuatro ángeles, aunque hoy quedan sólo tres. Actualmente está en el oratorio privado del arzobispo de Granada, según MARTÍNEZ, María José, y SÁNCHEZ-MESA, Domingo (VV.AA., *Pedro de Mena, 1628-1688*, Málaga, Junta de Andalucía, 1989, pp. 156-157).

<sup>28</sup> Inventario de 1817, AHCC, L-80.

<sup>29</sup> Extractos del artículo publicado el 22 de agosto de 1907 en la revista *Santa Rita y el pueblo cristiano*, recogido en el BOPSTVA, 1924.

## Retablos de San José y de San Juan Nepomuceno

En 1733, cuando se estaba acometiendo una obra para solucionar unos graves problemas estructurales que padecía la iglesia, un hermano recordó la necesidad de decorar dos capillas, las conocidas como antecolaterales, o sea, las que se ubican en el tramo del templo anterior al crucero. La hermandad le respondió que ahora no podía abordarse tal tarea, pues los gastos derivados de las obras arquitectónicas eran muy elevados. En cualquier caso la petición puso de manifiesto la insatisfacción que había en la hermandad por la modestia de esos dos altares<sup>30</sup>.

Muchos años después encontramos un recibo firmado el 27 de abril de 1751 en el que Francisco Márquez de Prado, vecino de Granada, recibía el último pago por la obra del retablo de San José que acababa de terminar. En la tasación que se hace al año siguiente se indica que el retablo está dorado, tiene ángeles y unos vidrios, seguramente para proteger la imagen de San José. También se mencionan las tareas de dorado acometidas en el frontero retablo de San Juan Nepomuceno<sup>31</sup>.

Los dos retablos que ejecutó y seguramente trazó Francisco Márquez de Prado son de pequeñas dimensiones e idéntica traza<sup>32</sup>. Cada retablo consta de una mesa de altar de mármoles policromos sobre la que se eleva un pequeño sotabanco ricamente ornamentado y sin sagrario. La calle central albergaba originalmente un gran lienzo dentro de un prominente nicho enmarcado por molduras mixtilíneas y rematado con paneles recortados superpuestos, grandes volutas y pequeños óvalos pintados y rematados por coronas. Las calles laterales lucían pinturas flanqueadas por pequeños estípites de complicada traza. Estos retablos tienen muy poca altura, por lo que carecen de ático y el espacio que queda entre las calles y el arco de la bóveda se completa con hojarascas y volutas. Los adornos están dorados sobre un fondo pintado de blanco<sup>33</sup>. El programa original de cada uno de ellos lo conocemos por un inventario de 1764:

En el Altar de San Juan Nepomuceno el lienzo de dicho Santo, de más de dos varas de alto, y vara y media de ancho y a los lados

<sup>30</sup> Reunión del 29 de junio de 1733. AHCC, L-61.

<sup>31</sup> Conservamos un recibo de 1751 y una tasación del costo del retablo del año siguiente. AHCC, L-56 y L-75.

<sup>32</sup> En 1787 se indica que ambos retablos están dorados, aunque en 1817 se especifica que combinan dorado y blanco. AHCC, L-42. Francisco Márquez era oriundo de Pórtugos y en 1710 realizó una armadura en la iglesia parroquial de Timar (GILA MEDINA, L., «Maestros granadinos de la edificación [albañiles, conteras y carpinteros], según los protocolos notariales del Archivo Histórico del Arzobispado de Granada», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 39, 2008, pp. 267-283).

<sup>33</sup> Estos figuran ya en el inventario de 1764, AHCC, L-42.

dos liencecicos de vara de alto con las imágenes de San Miguel y San Ráphael, y en el óvalo de lo alto, una Paloma representando a el Spiritu Santo en otro liencecico redondo [...].

En el altar de enfrente un lienzo grande de San Joseph copia de uno del Racionero Cano, y a los dos lados dos láminas grandes de San Nicolas y San Francisco Xavier originales de Juan de Sevilla, y en lo alto un óvalo con la Santa Faz, y pintura de Roma<sup>34</sup>.

Con posterioridad a esta fecha se le añadieron a cada retablo seis angelitos, los cuales delatan en su factura que son de diferentes épocas y autores<sup>35</sup>. Pero estos añadidos no alteraban el programa iconográfico, que sí fue modificado en 1903. El retablo de San Juan Nepomuceno vio cómo la imagen titular era reemplazada por Santa Rita de Casia, vestida con traje bordado, mientras que las pinturas laterales eran sustituidas por Santa Margarita y Santa Clara de Montefalco. El retablo de San José conserva su advocación original, aunque la gran pintura central ha sido sustituida por una gran escultura adquirida al taller valenciano de Tena<sup>36</sup>.

## La capilla mayor y los mármoles policromos

### *Procedencia de las piedras y cronología*

Pese a las modestas dimensiones de la iglesia del Corpus Christi, esta conserva uno de los conjuntos de piedras policromas más interesantes de Andalucía, una región muy influida por una tradición ornamental desarrollada fundamentalmente en Italia durante el Renacimiento<sup>37</sup>. Más allá de la importación a Andalucía de mármoles procedentes de este país, en particular de Génova, lo más destacado es que ya desde el tardío renacimiento se fue gestando una tradición autóctona. Francisco del

---

<sup>34</sup> Inventario de 1764, AHCC, L-42.

<sup>35</sup> En el inventario de 1817 se dice que hay «dos angelitos de talla» en cada uno de los retablos. Posteriormente se añadieron los otros cuatro. En cualquier caso algo es evidente, los retablos antecolaterales fueron concebidos sin angelitos y los seis que tiene cada uno de ellos se fueron incorporando con el paso del tiempo. A simple vista puede comprobarse que los ángeles son de diferentes autores, tanto por los rasgos como por la policromía. Los inventarios de 1817 y 1856 coinciden totalmente en la ubicación de los angelitos. AHCC, L-80.

<sup>36</sup> BOPSTVA, 1924.

<sup>37</sup> Declara Jesús Rivas que en ese país: «existía una tradición secular e ininterrumpida que vinculaba el mármol al ornato de los templos, de suerte que era utilizado para pavimentaciones, revestimientos de muros, columnas, púlpitos, sepulcros, altares y templetos. Dicha costumbre comenzará a difundirse a otras naciones, en particular, desde el Renacimiento». RIVAS CARMONA, J., *Arquitectura y policromía: los mármoles del Barroco andaluz*, introducido por R. Taylor, Córdoba, Diputación Provincial, 1990, p. 26.

Castillo el joven, formado en Italia junto a Vignola y Ammanati, realizó obras pioneras tan relevantes como la Fuente del Rey en Priego de Córdoba y la fachada de la Real Chancillería de Granada. Sin embargo, como señala Jesús Rivas, «es a partir de 1670 cuando se inicia el auténtico desarrollo de las construcciones ejecutadas en tan finas piedras. En lo que resta de centuria se conoce una etapa esplendorosa bajo el signo del triunfante barroco»<sup>38</sup>.

En muchos de los trabajos que hacen referencia a los mármoles policromos de Granada se indica con frecuencia que algunas de las piedras proceden de sierras ubicadas en Lucena, Cabra o Macael. Sin embargo, las cuentas de obras de Hospitalicos y el análisis de otras fuentes demuestran que las piedras policromas utilizadas procedían de sierras de la provincia granadina. De la diversidad y riqueza de las piedras que se podían encontrar y se utilizaban en la arquitectura y retablos da un completo testimonio el erudito Francisco Fernández Navarrete en 1732<sup>39</sup>, así como los diccionarios geográficos de Tomás López (1766) y Pascual Madoz (1845). Por ejemplo, el mármol rojizo o rosa no procede de Cabra, sino con total seguridad de la sierra de Alfacar, como dejan claras las noticias referentes a las bolas que coronan la balaustrada de hierro de la tribuna de Hospitalicos<sup>40</sup>. Además es posible que otras piedras procedieran de esta sierra, como puede verse en esta descripción de Tomás López:

Tiene varias canteras de piedra tosca, de que se surten la ciudad de Granada y pueblos circunvecinos para sus obras; también produce dicha sierra mármoles de varios colores y calidades, el más abundante melado, pero ni uno ni otro cantera formal, sólo vetas que por varios sitios de la sierra se encuentran<sup>41</sup>.

Pascual Madoz indica con más precisión que en Alfacar se obtiene «piedra fina negra y acaramelada», que es posiblemente la empleada en la capilla mayor de Hospitalicos<sup>42</sup>. En cuanto a la piedra verde o serpen-

---

<sup>38</sup> RIVAS CARMONA, J., *op. cit.*, p. 57.

<sup>39</sup> FERNÁNDEZ NAVARRETE, F., *Cielo y suelo granadino (1732)*, Almería-Barcelona, GBC, 1997, pp. 415-421.

<sup>40</sup> Estas bolas las colocó en 1692 el cantero Francisco de Cárdenas, oriundo de Alfacar, y se indica con toda claridad que la piedra procede de su sierra. AHCC, L-56.

<sup>41</sup> LÓPEZ, T., *Diccionario Geográfico de Andalucía: Granada*, Madrid, Editorial Don Quijote, 1990, p. 18.

<sup>42</sup> Madoz también habla de la existencia de otros tipos de piedras. MADUZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Granada*, Madrid, 1845-1850 (ed. facs. Ámbito Ediciones, 1987), p. 17.



tina, procede bien de Lanjarón, localidad en la que también hay alabastro y otros jaspes como nos dice el mismo autor<sup>43</sup>, o del barranco de San Juan en Sierra Nevada<sup>44</sup>. En cuanto a la piedra o mármol gris que se utiliza en las portadas de Hospitalicos, procede de las canteras de la Sierra de Elvira. Por lo tanto, queda claro que en localidades próximas a Granada hay diversos mármoles policromos, pero en cantidades modestas –excepción hecha de la Sierra de Elvira–, razón por la cual no obtuvieron la fama de la que gozaron algunas canteras andaluzas a las que con demasiada facilidad se atribuyen todos los mármoles empleados.

De un lacónico inventario se obtiene la impresión de que en 1701 todavía no se ha ornamentado con piedras policromas la capilla mayor, dado que solo se menciona un tabernáculo dorado viejo. En 1710 se termina de poner una solería de piedra negra azulada y blanca a la iglesia<sup>45</sup>, se colocan unos escalones de piedra de Elvira y, las noticias no son muy claras, se habla de unos ajustes en la «enchapadura», sin que quede claro si se refiere al ábside o a la solería. En esas mismas fechas se concluye el púlpito con la colocación de unos elementos dorados y una escalera, y se reubican unos altares<sup>46</sup>.

No tenemos más datos sobre las fechas de los trabajos en mármol, pues desgraciadamente entre 1701 y 1764 no se elabora ningún inventario y las noticias sobre obras y mejoras en el templo son poco frecuentes en las actas de la hermandad. Entre 1714 y 1720 se hicieron los retablos del crucero; entre 1727 y 1735 los recursos de la hermandad fueron absorbidos por unos costosos arreglos estructurales; en 1743 sabemos que se colocan o arreglan los ángeles custodios que hay en los nichos de la capilla mayor; en 1754 se hace mención precisa a la «enchapadura de jaspes», y en el inventario de 1764 todos los elementos de mármoles policromos quedan claramente recogidos. Así pues, todo lo que puede apuntarse es que esos mármoles debieron realizarse en los períodos 1701-1714 o 1735-1743, aunque la traza podía ser de los últimos años del siglo XVII,

---

<sup>43</sup> «A cada paso se encuentran piedras preciosas y canteras de los mejores mármoles [...], variedad de matizados jaspes, abundante alabastro [...] y por último la más apreciada serpentina o verde de Granada». MADRIZ, P., *op. cit.*, p. 226.

<sup>44</sup> FERNÁNDEZ NAVARRETE, F., *op. cit.*, p. 416.

<sup>45</sup> En 1707 se informa de la labra de la solería de la iglesia, sin que se aclare a qué parte del templo se refiere y si este suelo reemplaza a otro o sólo a esteras. En ella trabaja voluntariamente Pedro López, que es maestro de albañilería (AHCC, L-76). En 1710 se está concluyendo ya la solería (AHCC, L-52).

<sup>46</sup> Noticia fechada el 17 de febrero de 1710. AHCC, L-42.

momento en el que se termina de construir el templo y la hermandad debió de plantearse cómo podía embellecer la capilla mayor. Lo más probable es que primero se hiciera la enchapadura y más adelante el tabernáculo<sup>47</sup>.

### *La enchapadura con nichos y los ángeles custodios*

Las paredes del ábside están ricamente ornamentadas con una enchapadura compuesta por un elevado zócalo en el que hay hornacinas con esculturas de ángeles custodios. Las hornacinas están separadas por pilastrillas cuyos capiteles son paneles recortados en forma de T. Sobre ellos un entablamento con sencillos paneles cuadrados o rectangulares. El material principal es piedra roja, los paneles y plintos volados son de piedra negra.

Los ángeles custodios, que hoy vemos toscamente embadurnados para simular mármol pero que son esculturas estofadas, se colocaron a mediados del siglo XVIII<sup>48</sup>. Sin embargo, la primera noticia que tenemos de la presencia de un grupo de esculturas representando ángeles data de un inventario de 1678 en el que se nos dice que nueve ángeles custodios acompañaban a la imagen de Cristo atado a la Columna, ubicado en la capilla con más devoción de la iglesia:

en esta capilla está el Cristo dentro de un nicho de madera, bajo él un corredorcito con sus barandillas doradas, y a los lados de dicha barandilla dos graditas de madera con molduras doradas y sobre ellas están repartidos nueve angeles de talla con sus candeleros en las manos [...] mas entre dichos angeles quatro ramos de flores de seda grandes<sup>49</sup>.

Los ángeles debieron de ser tallados entre 1654 y 1677, o sea, mientras era hermano mayor Pedro de Mena o durante la reforma de la capilla del Santo Cristo realizada bajo la dirección de Juan Luis de Ortega en 1662.

---

<sup>47</sup> Ningún autor había aportado hasta la fecha datos documentales sobre estos mármoles policromos. El profesor Jesús Rivas Carmona, en su interesante monografía ya citada, recoge brevemente el conjunto de la iglesia de Hospitalicos y reconoce que supo de su existencia por René Taylor, quien le proporcionó la noticia que ofrece. Otros trabajos sobre arte granadino lo citan con escasa precisión, salvo la profesora Pilar Bertos, que consideraba el tabernáculo como obra del siglo XIX, error comprensible dadas las reformas que ha sufrido y que luego analizaré. BERTOS HERRERA, M. del P., *El tema de la Eucaristía en el Arte de Granada y su provincia*, tomo II, Granada, Universidad, 1986, p. 435.

<sup>48</sup> En 1865 se indica en el libro de actas que «se pintaron los ángeles del altar mayor». AHCC, L-81.

<sup>49</sup> AHCC, L-42.

Aunque son de pobre ejecución, el diseño es indudablemente canesco, lo que lleva a pensar que pudieron ser labradas a partir de diseños dados por Pedro de Mena o el propio Alonso Cano. Al respecto cabe recordar lo que dice Ceán Bermúdez de Cano: «También hacía diseños para las obras que se encargaban a sus discípulos, y se divertía muchas veces en dibujar sin destino determinado, que concluía con suma gracia y limpieza»<sup>50</sup>.

La actual ubicación de los ángeles custodios data por lo menos de 1743, año en el que se habla del «Aderezo de los siete Angeles de el Altar mayor y su capilla y barnizar las molduras de dicho altar»<sup>51</sup>. La noticia no aclara si los ángeles estaban en los nichos desde antes o se colocan en ese momento, aunque yo me inclinaría a pensar en lo último. Nada sabemos de los otros dos ángeles custodios que en su día acompañaron al Cristo atado a la Columna, pero es muy posible que estuvieran deteriorados y fueran destruidos. En el inventario de 1899 ya solo hay 6 ángeles en los nichos<sup>52</sup>. Esto se debe a que los jesuitas abrieron una puerta en el eje de la capilla mayor para comunicarla con la sacristía, lo que supuso la supresión de un nicho, el cual fue reubicado en la última capilla de la nave derecha con una imagen de San Ezequiel. El ángel desapareció, por lo que hoy solo se conservan seis de los nueve ángeles custodios que en su día acompañaron al Cristo atado a la Columna.

Los ángeles nunca han sido analizados por un erudito o historiador del arte, lo que es fácil de comprender. Para empezar, se encuentran en un lugar sumamente oscuro y están groseramente embadurnados, lo que les da apariencia de ser mediocres obras decimonónicas. Sin embargo, por los desconchones de la pintura que presentan algunas de las imágenes puede comprobarse que originalmente estaban estofadas, dominando el azul y el oro. Una limpieza que rescatara su policromía original les daría un indudable realce. Las esculturas están pensadas para ser vistas de frente o desde arriba, y es efectivamente así como resultan más atractivas, como he podido comprobar al bajarlas de sus nichos. Sin embargo, hoy quedan muy altas respecto al espectador, y con este ángulo de visión pierden buena parte de su gracia. Además, a las imágenes les faltan los objetos que sostenían: candeleros, espadas, etc. Las alas están tan toscamente fijadas a la espalda que no puede descartarse que sean un añadido posterior.

---

<sup>50</sup> Palabras del «Diccionario» de Ceán Bermúdez, en PITA ANDRADE, J.M., *op. cit.*, p. 562.

<sup>51</sup> AHCC, L-60. En los inventarios de 1817 y 1856 se constata la presencia de los siete ángeles custodios en sus nichos (AHCC, L-80).

<sup>52</sup> Inventario de 1899, AHCC, pieza sin numeración.

El primer ángel es el más atractivo de todos. Por la forma en la que avanza la pierna desnuda recuerda al canesco Ángel Custodio de mármol del convento homónimo, mientras que la composición general con el brazo levantado nos recuerda al arcángel San Miguel que corona la torre pequeña de la Catedral. El cuerpo superior de esta torre fue diseñado por Cano y la escultura se colocó en 1677, siendo su autor Lucas González, que la hizo siguiendo una idea esbozada por Cano<sup>53</sup>. El cuarto ángel, aunque viste una rígida armadura, destaca por la mirada abstraída que eleva al cielo. El sexto, que también es de delicada traza, baja la mirada hacia la palma de sus manos, en las que sostenía algún objeto desaparecido. El quinto de los ángeles, el de talla menos atractiva tanto por los trazos del rostro como por la armadura que cubre el pecho, está identificado en su plinto como San Rafael.

### *El tabernáculo y los frontales de altar*

En Andalucía los tabernáculos y templetes exentos estuvieron entre los tipos de construcciones marmóreas más habituales<sup>54</sup>. El de Hospitalicos constituye un notable ejemplo, si bien ha sufrido innumerables añadidos y reformas, y resulta a primera vista desconcertante. Hay que esperar a 1764 para encontrar la más antigua descripción que poseemos de este tabernáculo:

Se halló un tabernáculo en el altar mayor de jaspes negro y blanco guarnecido de diferentes piezas de madera dadas de barniz blanco, y otras doradas a costa del Sr. Rector menos los golpes de talla dorada que tiene sobre el cascarón que costó nuestro hermano Don Manuel de Quesada, a que circunda un cascaron de Jaspes con la techumbre dorada a sisa. [...]

Tiene en el altar mayor y sagrario de él una puerta de piedra ágata con el Rostro de el Salvador pintado en ella y dentro unas cortinas de tela de oro carmesí guarnecidas de galón de plata fino, y un capillo para el copón de raso liso celeste bordado de oro, y guarnecido de fino<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> La torre se hizo hacia 1669. Lucas González es un escultor que trabajó en Granada y en Jaén, logrando cierto prestigio por los relieves que hizo para la fachada de la Catedral jiennense. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M., *Guía de Granada*, Granada, Imprenta de Indalecio Ventura, 1892 (ed. facs. Universidad de Granada, 1994, 2 vols.), p. 152 (vol. II) y VILLANUEVA MUÑOZ, E., «La fachada de la catedral de Granada: La torre de San Miguel», *Cuadernos de Arte*, 33 (2002), 75-92, p. 87.

<sup>54</sup> RIVAS CARMONA, J., *op. cit.*, p. 68.

<sup>55</sup> Inventario de 1764, AHCC, L-42.

En 1787 se hace esta lacónica descripción: «un tabernáculo de jaspe negro y blanco con sus golpes dorados»<sup>56</sup>. Aunque estas descripciones no sean muy expresivas, es indudable que el tabernáculo combinaba piedra blanca y negra con madera. El basamento y las columnas posiblemente fueran de madera pintada; sin duda lo eran las hojarasca doradas que lo embellecían y el sagrario. El núcleo central, la cúpula y los óvalos que lo rematan serían los elementos de piedra antiguos.

Los inventarios de 1817 y de 1856 parecen indicar que el tabernáculo ya es pétreo en su totalidad al describirlo así: «Un tabernáculo de Piedra con remates de lo mismo, [y] cortinas de tafetán encarnadas en el manifestador»<sup>57</sup>. ¿Quiere esto decir que en los últimos años del siglo XVIII o primeros del XIX los elementos de madera fueron sustituidos por otros de piedra y bronce? La descripción es tan lacónica que no puede descartarse que todavía tuviera su aspecto original y que tal reforma se llevara a cabo más tarde, quizás en la época de los jesuitas (1881-1898).

El tabernáculo, tal y como lo vemos hoy, ha perdido su forma de templo, pues se despliega formando una pantalla. Consta de un basamento sobre el que se despliegan cuatro pares de columnas, una pequeña cúpula gallonada emerge en el centro y grandes ovas lo rematan. Los materiales son muy ricos: piedra rosa en los plintos, negra en entablamentos y en la cúpula, serpentina verde en los fustes, bronce en los capiteles y basas, y mármol blanco en las ovas y paneles.

En la capilla mayor encontramos también un frontal de altar que constituye un paradigma en su género en la ciudad de Granada a decir de Juan Jesús López-Guadalupe, y que por analogías formales data entre 1715 y 1720<sup>58</sup>. El frontal tiene un diseño geométrico a base de cuadrados, círculos y medios círculos que combinan los colores rojo, blanco y serpentina, piedras utilizadas en los demás elementos de mármoles

---

<sup>56</sup> Inventario de 1787, AHCC, L-42.

<sup>57</sup> AHCC, L-80.

<sup>58</sup> Juan Jesús López-Guadalupe ve cierta relación formal con el renacentista trascoro de la Catedral de Sevilla, pero cita como más próximos cronológica y geográficamente algunas piezas del monasterio de la Cartuja y la capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo, y en particular los frontales de altar de la Virgen de las Mercedes en la iglesia de San Ildefonso (1718) y el altar de las Ánimas de la misma iglesia (1717). En los juegos geométricos ve una posible reinterpretación de los zócalos de azulejos nazaríes y una continuidad con las soluciones manieristas (LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., «Mármoles policromos y frontales de altar en la Granada barroca (1676-1742)», en M. Reder Garrow (coord.), *Actas del Congreso sobre la Andalucía de finales del Siglo XVII*, Cabra, Ayuntamiento de Cabra, 1999, 201-222, pp. 214-215).

policromos que vemos en el templo. De la misma época deben de ser los frontales que vemos en los dos retablos pequeños, cuyo diseño es similar pero más sencillo<sup>59</sup>.

No pueden dejar de citarse otros dos elementos desaparecidos. Uno es el púlpito, que en un inventario de mediados de siglo es descrito como una obra «de jaspes blanco y negro con su barandilla de balaustres de hierro y su pasamanos de cedro con su guarda de pino tallado aunque sin dorar»<sup>60</sup>. El otro es la pila de agua bendita que hubo en la nave central, próxima al cancel de la entrada. Era de «jaspe encarnado», con taza ochavada apoyada sobre un pie y una cruz como remate. Esta pila no se conserva, pero sí otra pequeña de mármol blanco encastrada en una columna de los pies del templo<sup>61</sup>.

### *El autor de los mármoles policromos*

Los elementos elaborados en piedra del tabernáculo, la enchapadura del presbiterio y los frontales de altar de los retablos pequeños y del altar mayor, pueden ser obra del mismo artífice. Es posible que el autor sea el cantero alfacareño Francisco de Cárdenas, que entre 1685 y 1692 había trabajado activamente en las obras de la iglesia y que seguramente siguió activo bastantes años. Puesto que las piedras pueden proceder de Alfacar, no es de extrañar que se recurriera tanto para su extracción como para su talla a alguien de esa localidad<sup>62</sup>. Pero también es muy probable que diera traza Marcos Fernández Raya, tracista en 1714 de los retablos del crucero y con reconocidos trabajos en el campo del mármol policromado<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> Aunque hemos visto cómo los retablos fueron acabados en 1751, los frontales podrían ser más antiguos, siempre posteriores a 1701 puesto que no se mencionan en el inventario de ese año. Es cierto que en un inventario de 1680 se habla de dos frontales, pero no se indica si son de piedra, madera o tejido.

<sup>60</sup> Aunque en 1681 se cita un «púlpito con su grada que dio Francisco de Galbez», es evidente que no se refiere al mismo. La descripción que he ofrecido es del inventario de 1764, AHCC, L-42. En un inventario de 1817 se describe así: «Un Pulpito de Piedra con su peana de lo mismo y baranda de hierro, mamperlan y escalera de madera, camilla de tafetán y Guarda-vos también de madera», inventario de 1817, AHCC, L-80.

<sup>61</sup> También se cita en este inventario una pila en la sacristía de «jaspe de Lanjarón» (Inventario de 1764, AHCC, L-42). No podemos descartar que algunas de estas pilas no sean de origen antiguo, pero parece dudoso pues las que se describen en un inventario de 1680 eran así: «dos pilas de piedra en cada puerta de la iglesia fijas en la pared».

<sup>62</sup> Como señala Jesús Rivas Carmona, «las canteras no sólo eran lugares de extracción sino también obradores en los que se labraban tales piedras», RIVAS CARMONA, J., *op. cit.*, p. 25.

<sup>63</sup> Véase RIVAS CARMONA, J., *op. cit.*, pp. 111-115.

No puede descartarse que algunos miembros de la hermandad que eran a su vez ensambladores, carpinteros o arquitectos participaran u opinaran en la traza o ejecución de la enchapadura y el tabernáculo. El archivo de la hermandad nos permite conocer el nombre, ingreso, defunción y dedicación de algunos de estos cualificados miembros de la hermandad. Ciñéndonos a la primera mitad del siglo XVIII podemos citar a Francisco Gutiérrez (1692 a 1719), «maestro carpintero y mayor de las obras de la Santa I.<sup>a</sup> desta ciudad»; Juan Marco de Rivera (1693-1727), maestro ensamblador; Matías Vergara (desde 1702), carpintero a quien la hermandad pide que haga una caja de madera para el entierro de los ajusticiados, encargo que coincide con su deseo de ingresar en la hermandad; Juan Agustín de Latorre (desde 1707), «maestro de arquitecto», o Manuel López Valverde (desde 1715), maestro ensamblador<sup>64</sup>. Todos estos artífices, insisto, pudieron formar parte de los tribunales que aprobaron la ejecución de las obras o incluso ir más allá e implicarse en su traza y ejecución, aunque sus nombres no aparecen nunca vinculados a ellas. Son, por otra parte, artífices sobre los que no hay referencias en la historiografía del arte granadino.

René Taylor, por su parte, señaló como probable autor al tallador de yesos José Sánchez, que había decorado la iglesia entre 1690 y 1692<sup>65</sup>. Este artífice era oriundo de Iznalloz y posiblemente también tallara la madera y fuera ensamblador<sup>66</sup>. No obstante, no me parece el candidato más aventajado para atribuirle esta obra dado que no tenemos ninguna referencia de que trabajara la piedra, al contrario que Francisco de Cárdenas o Marcos Fernández Raya. Además, el estilo geométrico de estas obras nada tiene que ver con las carnosas hojarascas que talló en las bóvedas, si bien es cierto que el tabernáculo tuvo adornos vegetales de madera hoy perdidos.

Otras posibles atribuciones parecen menos probables. Es cierto que los mármoles de Hospitalicos presentan algunos rasgos en común con

---

<sup>64</sup> AHCC, L-29, L-56 y L-76.

<sup>65</sup> Taylor envió esta nota a Rivas Carmona: «aunque parece caer dentro del estilo de Melchor de Aguirre, no creo que sea suyo, sino de José Sánchez... que trabajó mucho en la decoración de esta iglesia». RIVAS CARMONA, J., *op. cit.*, p. 88.

<sup>66</sup> En 1700 se cita a un maestro carpintero llamado Joseph Sánchez como una de las personas que informa sobre la seguridad de la cúpula oval de la Catedral de Granada, la cual tenía problemas estructurales y finalmente fue suprimida (ROSENTHAL, E.E., *La catedral de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1990, pp. 59 y 254). José Sánchez es también el autor de las yeserías de la iglesia del convento Agustinas Recoletas en la calle de Gracia y posiblemente de las yeserías de la capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo.



**iberCaja**  
**Obra Social**