

# LA CARTUJA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN DE GRANADA

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ DOMINGO | UNIVERSIDAD DE GRANADA



La historia de la Cartuja de Granada, materializada en su legado temporal, constituye un modelo característico en el proceso de transición hacia la modernidad de institutos de vocación medieval como el fundado por San Bruno. Las vicisitudes sufridas hasta el establecimiento definitivo en la ciudad andaluza y el largo proceso de materialización formal culminado antes de 1800, fueron modelando una personalidad exclusiva e influyente determinada por las cualidades del entorno. Sólo así se entiende que el prestigio alcanzado fuera decisivo en la perduración de una memoria que resistió los funestos sucesos decimonónicos, hasta convertirse en paradigma de la emoción sensible.

## Los avatares de la fundación

El proceso que culminaría con la implantación de un establecimiento cartujo en Granada se inició en 1452, a instancias del monasterio de Nuestra Señora del Paular y cuarenta años antes de la incorporación de aquel Reino a la Corona de Castilla. Un consejo integrado por los priores de Aniago y Miraflores y un monje de Santa María de las Cuevas, antiguo prior del Paular, se encargó de determinar la suficiencia de la hacienda de la casa matriz para asumir la fundación de un nuevo cenobio. Una vez aprobada ésta, el 5 de enero de 1459 se redactó la escritura de fundación y dotación, que fue autorizada por el Capítulo General de la Orden en la primavera de dicho año. Sin embargo, el falle-

cimiento de fray Hernando de Torres, prior de la Cartuja de Sevilla y visitador general de la Provincia de Castilla, a quien se encomendó la ejecución del tratado, supuso la postergación del proyecto.

La elección en 1506 de fray Diego de Luján como nuevo superior del Paular favoreció la recuperación del viejo proyecto fundacional. Fue entonces cuando fray Juan de Padilla, prior de las Cuevas y visitador de Castilla, asumió el cumplimiento de la escritura de obligación por encargo del Capítulo General. Así, la primera acción debía consistir en la búsqueda de un emplazamiento idóneo para el nuevo instituto, no hallándose a satisfacción en parte alguna de Castilla, León ni Galicia, a excepción de las afueras de la ciudad de Zamora donde se localizó lugar a propósito. Sin embargo, la fundación no llegó a culminarse, pues una vez iniciadas las obras del monasterio, una serie de desavenencias “de no se que vando de seglares, del qual la una parte ymaginava que los cartuxos favoresçian a la otra, fueron echados de alli, perdido quanto avian labrado y todo el gasto que en ello y otras cosas avian hecho”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Archivo Histórico Nacional, Clero, leg. 3611. *Libro del principio, fundación y prosecución de la Cartuxa de Granada*, fol. 4 r. Este libro manuscrito fue comenzado a escribir por el primer prior de Granada, fray Rodrigo de Valdepeñas, en 1545, siendo proseguido por sus sucesores hasta 1595. En él se contienen los avatares de la fundación y establecimiento del monasterio, sus primeras fases constructivas y la constitución de su cuantiosa hacienda. Vid. Fr. R. DE VALDEPEÑAS. *Libro del principio, fundación y prosecución de la Cartuja de Granada (y noticia de alguno de sus preladados)*. Transcripción, introducción e índices por Beatriz Esteban Muñecas. Salzburg: Universitat, 2003; *Libro del principio*,

El interés del P. Padilla por formalizar la encomienda le llevó a la búsqueda de un patrocinio adecuado, hallándolo entonces en la ciudad de Granada. Las ventajas que ofrecía el futuro asentamiento venían derivadas de la privilegiada situación geopolítica lograda por la antigua capital nazarí tras su conquista por los Reyes Católicos. El proceso intensivo de castellanización y cristianización de aquel Reino quedó reflejado en la fuerte dotación institucional alcanzada, convirtiéndose en un centro favorable para el asiento de familias linajudas favorecedoras de órdenes monásticas. Además, su elección como panteón regio por la monarquía hispánica despertó el interés nobiliario por la dotación de establecimientos religiosos como lugar de enterramiento familiar. De este modo, los hábiles contactos del Padre Visitador con Gonzalo Fernández de Córdoba coincidieron con el momento en que éste, alejado del favor real y gravemente enfermo, tanteaba el solar para su morada final. Entre las ventajas que se le ofrecía la elección de una fundación cartuja como mausoleo no se ocultaba la posibilidad de evidenciar el carácter de su devoción sincera y austera espiritualidad, emulando al tiempo la protección regia concedida tradicionalmente a la Orden<sup>2</sup>. Como consecuencia de todo ello, el 9 de diciembre de 1513 se otorgaba en Loja la escritura por la que el noble militar se obligaba a la cesión de las huertas de la Alcuía y de los Abencerrajes en el pago de Ainadamar –luego ampliadas con la adquisición de la adyacente Huerta del Pequeñí– para la construcción de un monasterio cartujo bajo la advocación de Nuestra Señora de Jesús, reservándose el patronato sobre la capilla mayor de la iglesia. El paraje brindaba el apartamiento requerido por el espíritu cartujo, en un territorio ubérrimo, que para el Gran Capitán poseía honda significación al tratarse del “sitio de donde primero vio a Granada, y se defendió de los Moros con valentía”<sup>3</sup>. Obtenidas las preceptivas licencias regias, pontificias y episcopales, la posesión del lugar se celebró en agosto de 1514 con una misa a la que concurren, además del Visitador General, los priores del Paular, de Miraflores y de Aniago, y los procuradores de Jerez y Sevilla. Aprovechó entonces el P. Padilla para traspasar la ejecución de la fundación a fray Asensio de Alcalá, prior del Paular,

fundación y prosecución de la Cartuja de Granada. Edición y estudio de Francisco Miguel Torres Martín. Granada: Universidad, 2007.

2 Vid. J.M. RODRÍGUEZ DOMINGO. “El Gran Capitán y la Cartuja de Granada”. En C. BAUZÁ DE MIRABÓ GRALLA. *Principes i Reis. Promotors de l’Orde Cartoixa*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2003, pp. 381-390.

3 F. BERMÚDEZ DE PEDRAZA. *Historia eclesiástica, principio y progresos de la ciudad, y religión católica de Granada*. Granada: 1639, p. 210; cfr. J. JIMÉNEZ SERRANO. “La Cartuja de Granada”. *Semanario Pintoresco Español* 30 (1848), pp. 233-235.

quien a su vez, encomendó la construcción a fray Alonso de Ledesma, lego profeso, “hombre devoto exemplar y medianamente entendido para los edificios”<sup>4</sup>. A finales de ese año se incorporaron varios monjes procedentes de la Casa Madre castellana con objeto de constituir la primera comunidad que había de regir fray Francisco de Padilla. El sistema de administración y gobierno estuvo inicialmente dirigido por un rector con poderes autónomos, si bien en 1530 se transformó en procurador sometido a la autoridad del prior del Paular. No fue hasta 1545 cuando el Capitular General decidió incorporar el monasterio a la Orden cartuja, regida desde entonces por un prior, con obligación de la casa matriz de completar su dotación y perpetua fraternidad entre ambas comunidades.

Elaborada la primera traza del monasterio y abiertas las zanjas en el lugar señalado, se advirtieron varios inconvenientes cuales eran lo angosto del solar, situado en una acusada pendiente, que dificultaba la cimentación y el acarreo de materiales; además de hallarse en un emplazamiento muy expuesto a los ataques de los rebeldes moriscos asentados en los alrededores. El pago de Ainadamar constituía un territorio atravesado por la acequia homónima que conducía las aguas de Alfacar hasta la capital granadina, regado abundantemente además por varios manantiales que allí nacían. Con ocupación documentada desde época romana fue durante el período musulmán cuando concentró un floreciente hábitat agrícola compuesto de alquerías, regadíos y viñedos, cuya explotación se mantenía por parte de la población morisca. La resistencia de estos colonos a la administración castellana y al sometimiento a las nuevas estructuras ideológicas, unido a lo apartado del lugar, hacían de este enclave un ámbito especialmente hostil para un establecimiento monástico<sup>5</sup>. De este modo, razones técnicas y de seguridad fueron las argüidas por la Orden para variar el emplazamiento, a pesar de contar con la oposición inicial del Prior del Paular y del Padre Visitador; y, aún más, contrariando la voluntad del Gran Capitán hasta hacerle protestar que si los monjes “mudan el sitio yo no soy obligado a guardar mi proposito”<sup>6</sup>. Examinada detenidamente la cuestión por la casa matriz, ésta aprobó el traslado –sancionado por la Iglesia y la Corona– aunque ello conllevara

4 *Libro del principio...*, f.º 6v.

5 Siguiendo la tradición local, “los Moros mataron tres religiosos que residían en esta casa, anochecieron y no amanecieron en ella, ni uvo mas memoria dellos que aver hallado a un Moro vestido el abito del uno, que era donado” (F. BERMÚDEZ DE PEDRAZA. *Op. cit.*, f.º 210).

6 *Libro del principio...*, f.º 7v.

asumir unilateralmente los costes del establecimiento. Un mes más tarde, en diciembre de 1515, se producía en Granada el fallecimiento de Gonzalo Fernández de Córdoba, quien después de retirar el patronazgo sobre los cartujos granadinos había dispuesto que sus restos fuesen inhumados en la capilla mayor del monasterio de San Jerónimo, aún en construcción.

Elegido el nuevo asentamiento en un llano al pie de la ladera de Ainadamar, el 10 de enero de 1516, festividad de San Pablo Ermitaño, se celebró el acto de posesión del lugar, variándose luego el título por la Asunción de Nuestra Señora. En las décadas subsiguientes continuaron las adquisiciones de cármenes y fincas rústicas de las inmediaciones, así como en la Vega de Granada y los Montes Occidentales, donde implantaron o mantuvieron cultivos de alto rendimiento como huerta y frutales, según el sistema de explotación agrícola heredado de época nazarí. Para ello contaban con abundancia de agua, ya por la compra de turnos de acequias, ya por la propiedad de fuentes. También se fueron incorporando a la hacienda monacal plantaciones de viñedo y olivar, cuyos frutos habían de proporcionar abundantes recursos a la comunidad, y a la que se hallaba vinculada una importante población seglar, ya como arrendataria o sirviente<sup>7</sup>. Así, en 1752 la comunidad estaba conformada por 47 monjes y 40 sirvientes, habitando éstos en las dependencias accesorias del monasterio.

En menor medida debe destacarse la dotación directa por parte de particulares, a cambio de su entierro en la iglesia y la correspondiente memoria de misas, quizás debido a lo apartado del enclave frente a otros institutos más céntricos y al rigor de su clausura. No obstante, quedó señalado como primer bienhechor el licenciado Alonso Sánchez de Cuenca, quien a su muerte en 1538 otorgó un generoso legado testamentario de obras pías, siendo sepultado en la primitiva capilla del claustro. Su ejemplo fue más tarde imitado por acomodados juristas de la Real Chancillería como Diego de Rivera o Tomás de Arredondo. Otra apreciada modalidad de encomienda, típicamente contrarreformista, consistía en la dación de reliquias de santos, cuyas primeras incorporaciones se registran a partir de 1548, y entre las que destacan las piezas donadas por el cardenal Gaspar de Ávalos y su secretario Juan de Valdés, el arcediano Antonio Martínez, la abadesa Isabel de Ávalos o el racionero

<sup>7</sup> En 1575 se impuso el arrendamiento de las tierras como sistema de mayor aprovechamiento y eficacia económica para controlar la vastedad territorial hasta ese momento acumulada por la comunidad.

Pedro de Acuña. Pero a pesar de la filantrópica acción de sus protectores, correspondió a la Casa Madre del Paular correr con la mayor parte de la dotación económica del instituto, tal y como se preceptuaba en las condiciones de la fundación, destinándose fundamentalmente a las obras de edificación definitivamente culminadas en los albores del siglo XIX<sup>8</sup>.

A pesar de no formar parte del apostolado cartujo la enseñanza doctrinal ni la discusión teológica, algunos de los individuos que pasaron por la Cartuja de Granada no fueron ajenos a la actividad literaria. Unos fueron monjes y otros legos, ocupando muchos diferentes prelacías, y entre los que cabe destacar a fray Rodrigo de Valdepeñas, fray Bernardo de Castro, fray Esteban de Salazar, fray Andrés de la Vega, fray Pedro Manuel Deza, fray Juan de Baeza, fray Juan de la Cuesta, fray Juan Diego Medrano, fray Martín de Alcolea, fray Nicolás de la Iglesia, fray Francisco Ruíz de la Peñuela o fray Juan de Santa María. La clarividencia y autoridad de algunos de sus priores, unido a la adecuada instrucción artesanal o artística de muchos de los frailes conversos, resultó esencial en la consecución material de tan singular empresa.

#### La determinación del espacio monástico

A lo largo de todo el año 1516 se fueron adquiriendo las fincas necesarias para el nuevo establecimiento; predios que pertenecieron al encumbrado contino Pedro de Laguna, a Francisco Tacón y al mercader genovés Francisco Marín, los cuales quedaban ceñidos por los caminos de Alfacar y Ainadamar. De este modo, en la primavera siguiente dieron comienzo los trabajos de edificación de una capilla y cuatro celdas orientadas a poniente. Esta primera traza, diseñada por el P. Ledesma y presidida por un eminente carácter funcional, se adaptada a las necesidades básicas de la pequeña comunidad, amén de su consciente provisionabilidad, dado que primaba la urgencia del traslado desde el primitivo solar; lo que no se produjo hasta 1519 cuando se abandonó definitivamente la que desde entonces se conocería como la Cartuja Vieja. A esta fase inicial corresponde la sala con mayor sabor goticista del conjunto conservado, que sirvió de capilla hasta la terminación de la iglesia, albergando luego el capítulo de legos.

<sup>8</sup> Movido pleito el cabildo catedralicio contra la exención del pago de diezmos que disfrutaba la Orden, en 1542 se falló en contra de la Cartuja. Apelada la sentencia se estableció una concordia entre las partes según la cual todas las heredades labradas por los cartujos quedaban exentas de diezmar, las que estuviesen arrendadas diezmarían la cuarta parte, y las que en adelante se arrendasen sus frutos pasarían íntegros a la Iglesia de Granada.

En los años siguientes se acometieron labores de acondicionamiento del terreno sobre el que debían edificarse la iglesia y claustros, procediendo en primer lugar a circundar el recinto con un muro de mampostería que proporcionara a los monjes el aislamiento, intimidad y seguridad necesarios. La cerca se levantó hacia 1522, contando con la intervención material del rector Juan de Salazar, cuyo “ordinario era desayunarse después de anochescido y no paró hasta que le puso fin en menos de dos años, que dio ser seguridad quietud y religión a esta casa padeciendo él por este fin hasta pobreza, ayuno, trabajo, fatiga y otras necesidades para dar descanso y holguras a sus sucesores y aun no pequeña admiración a los presentes”<sup>9</sup>. El perímetro –que coincide parcialmente con el actual compás– quedó abierto mediante un portal guarnecido por una bella portada renacentista, de labra atribuida a Juan García de Pradas, timbrada con los escudos de Castilla y León –emblema de la protección regia sobre la Cartuja del Paular– y adornada con la imagen de Nuestra Señora de Jesús.

No obstante, las obras de edificación del complejo seguían su curso bajo la dirección de fray Alonso de Ledesma, cerrándose en 1530 la primera fase del claustro de monjes, compuesto por dos cuartos de celdas orientados a Norte y Este. Poco después se culminaba el cuarto septentrional, y se sacaba de cimientos el claustro –el ámbito de la vida cenobítica destinado a albergar las dependencias comunitarias–, con sus capillas, refectorio, sala capitular e iglesia, cuya construcción se desarrolló durante las tres décadas siguientes. Así se avanzó sobre la crujía occidental, donde se cubrió de cantería la bodega, y sobre ella se alzó el refectorio que en 1545 aún faltaba por cerrar. La sala rectangular resultó de una capacidad suficiente para acoger a una comunidad amplia, dotada de púlpito y cerrada por cuatro tramos de bóvedas de crucería de nervios apoyados en ménsulas. Por entonces debió también construirse la sala de *profundis* –reformada posteriormente–, que cerraba el lado meridional. La muerte del P. Ledesma y los sucesivos pleitos por el impago de diezmos ralentizó la prosecución de los trabajos, si bien en mayo de 1565 se obraba la sala capitular de monjes que, dos años más tarde, era solemnemente inaugurada por el arzobispo de Granada, Pedro Guerrero. La cubierta de esta estancia manifestaba ya las transformaciones en la técnica constructiva producidas en el período, sustituyéndose definitivamente el diseño tardogótico por una traza renacentista de cubierta semejante a la

aplicada por Diego de Siloe en la iglesia de San Jerónimo de Granada. Hasta comienzos del siglo XVII no se remataron los pórticos del claustro, con intervención en la carpintería de las puertas del lego fray Juan Martín. Mientras tanto, la primitiva capilla seguía haciendo las veces de templo, al tiempo que se avanzaba en la cimentación de la iglesia.

Paralelamente, los trabajos continuaban en la segunda fase del claustro de monjes –el ámbito de la vida eremítica–, abriéndose el asiento del primer pórtico a comienzos de 1560, con un “primer fundamento hondo y fuerte y las primeras piedras de Sierra Elvira, luego lo demás del pedestal de piedra fuerte de Sancta Pudia”<sup>10</sup>. Sin embargo, la elevación que debía alcanzar esta estructura resultaba tan gravosa que en 1571 se acordó su derribo y reconstrucción a una escala menor. De este modo, volvieron a levantarse los lados de poniente y mediodía sobre nuevos cimientos, aprovechando las piezas de cantería demolidas y colocando portadas de piedra negra. La obra, culminada antes de acabar el siglo, resultó de una notable monumentalidad en comparación con la arquitectura granadina del momento, pues todo él se desarrollaba a través de cuatro pórticos de 53 metros de longitud y 19 arcos cada uno, soportados sobre columnas de capitel toscano y fuste estriado, con pedestales enlazados por antepechos. Las galerías se cubrieron con ricos alfarjes de carpintería mudéjar y azulejos, ocultos por bóvedas de yeso en 1754; mientras que el espacio abierto, destinado a cementerio de monjes, quedó agradablemente ajardinado con arrayanes, cipreses, palmeras y sauces<sup>11</sup>. Durante el priorato de Bernardo de Castro (1574-1579) se llevó a cabo la reforma de la clausura, alejando de ella las dependencias administrativas y los ruidosos talleres que conformaban el ámbito de obediencias, así como la reordenación del acceso de los seglares a la zona productiva y de servicios. De esta forma quedó habilitado un callejón que, partiendo de la lonja, rodeaba el edificio por su ángulo sudoeste y que, tras franquear la Portería, accedía hasta la Procuraduría y la Casa del Prior. Debió erigirse esta área entonces, conformada por una estructura cuadrangular articulada alrededor de un patio porticado de doble altura de arcos rebajados sobre columnas jónicas.

<sup>9</sup> *Libro del principio...*, f.º 13v.

<sup>10</sup> *Ibidem.*, f. 51v.

<sup>11</sup> La amplia luz de los arcos acusó los efectos del terremoto de Lisboa de 1755, obligando a reforzar las columnas desplomadas con estribos y afeando tanto el conjunto que se macizaron los pórticos (cfr. N. DE LA CRUZ Y BAHAMONDE. *Viaje de España, Francia é Italia*, t. 13. Cádiz: Manuel Bosch, 1813, p. 258).



La culminación del espacio esencial del monasterio –a excepción de la iglesia– animó el interés por su ornamentación mobiliar. Considerando la gravedad del espíritu cartujano y la dimensión de lo construido a lo largo de todo el siglo XVI cabe suponer cómo el patrimonio mueble de la Cartuja de Granada había de ser bastante reducido, limitado a los instrumentos esenciales para la liturgia en sus capillas. Sin embargo, el ingreso como postulante de fray Juan Sánchez Cotán en 1603 cambiaría esta situación<sup>12</sup>. Siguiendo la práctica habitual de equipamiento seguido por la Orden, ésta alentaría la profesión del pintor toledano, en quien veía la oportunidad de desarrollar un temprano plan de pintura programática, donde ceder la preocupación alegórica en favor del discurso narrativo de significación institucional. Durante el período de donación en Granada, Sánchez Cotán realizó el conjunto de lienzos para el retablo del capítulo de monjes, así como cuatro lienzos con escenas de la Pasión de Cristo. A su regreso del Paular, hacia 1612, llevaría a cabo la serie de Crucificados y Vírgenes con el Niño destinados a las celdas de monjes, la *Santa Cena* del refectorio, el *Descanso de la huida a Egipto* y el *Bautismo de Jesús*, los lienzos para las capillas del claustro, la imagen de *San Pedro y San Pablo* con su retablo fingido en la capilla de los Apóstoles o sala de *profundis*; así como sus célebres bodegones, el grupo de temática pasionista para los ángulos del claustro, y el doble ciclo sobre la historia de la fundación de la Orden y la represión sufrida en Inglaterra durante el reinado de Enrique VIII, ultimado para el claustro en 1625. La didáctica y la retórica quedaron así ligadas en esta sucesión de lienzos donde se dictaba un sermón que los frailes exponían a los novicios y visitantes. Su formalización expresiva pertenecía ya a la primera generación naturalista española, donde se ligaba la tradición procedente de la pintura historicista y los usos decorativos del manierismo, con la nueva formalización de la realidad sensible. Destacaba Antonio Palomino, cómo el venerable pintor “era muy parco en el comer; y su habilidad, y su celda era el refugio, y remedio de todas las calamidades de la casa, ya fuese para reparar los ornamentos, ya para las cañerías, ya para los relojes, y despertadores, sin que á nada pusiese mal semblante, aunque le llevase quanto tenia en la celda”<sup>13</sup>. Interesa considerar el papel jugado por fray Juan de Baeza –prior de Granada entre 1623 y 1624– en la definición del programa desarrollado por Sánchez Cotán

para el ciclo histórico de la Orden cartuja, marcado por un concepto común que después traspasara este esclarecido prelado a Vicente Carducho. De hecho, desde Palomino la historiografía ha insistido en la influencia ejercida por las pinturas del lego cartujo sobre el artista italiano durante la estancia de éste en la ciudad andaluza, resultado de lo cual sería el ciclo histórico y hagiográfico cartujano –versión reducida del ejecutado para el Paular entre 1626 y 1632– que realizó con destino al claustro. En cualquier caso, parece indudable suponer la poderosa sugestión que tanto las pinturas de Cotán como las de Carducho debieron ejercer así entre los pintores locales como en la formulación del barroco pictórico granadino.

#### La formalización de la expresión ritual

La muerte de fray Juan Sánchez Cotán impidió a la comunidad granadina aplicar su talento artístico en la decoración de la iglesia que, para 1628, ya se estaba tejiendo. El templo, cuya labor de cantería fue asumida por Cristóbal de Vilchez, desarrollaba el característico esquema de nave longitudinal sin crucero ni capillas, compartimentado en tramos y cúpula elipsoidal en la cabecera; tras lo cual se emprendió la construcción del esbelto campanario, culminado en 1642. Precisamente, la delgadez de la torre ha servido para acusar cierta desproporción respecto del volumen general de la fábrica, justificado según un hipotético proyecto inacabado que debía incorporar cuatro torres en torno a la iglesia, dos a los pies y dos a ambos lados de la cabecera<sup>14</sup>. Que el proyecto general debía ser más extenso lo demuestran los arranques de hiladas, las cajas bajo la cornisa y el arco cegado en el muro septentrional de la iglesia, donde debía construirse el noviciado. En cualquier caso, sí es cierto que esta obra sufrió una ralentización después del verano de 1629, cuando una furiosa tormenta derribó la cerca del monasterio, “y entró y atormentó el quarto principal, y atarquinó el claustro y sus celdas, y los Monges salieron como pudieron, ahogóles dozentas cabeças de granada, y echó a perder, y les atarquinó parte de una bodega demas de sesenta tinajas, y muchas celdas, cuyas camas andavan a nado, y fue necessario para desaguar el claustro principal

<sup>12</sup> Cfr. E. OROZCO DÍAZ. *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. Granada: Universidad-Diputación, 1993.

<sup>13</sup> A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, t. 3. Madrid: Lucas A. de Bédmar, 1724, p. 433.

<sup>14</sup> No hay más fundamento para esta hipótesis que la opinión de José de Vallés, quien ponderaba la Cartuja de Granada como “una de las más ilustres casas de la Religión, así en la grandeza de los edificios (siendo la materia de su fábrica una especie de mármol pardo, que tira a jaspe, con cuatro torres hermosísimas, que dicen la suntuosidad de la obra) como en el recreo, delicia y sanidad, que en ella se ha experimentado” (J. DE VALLÉS. *Primer instituto de la Sagrada Religión de la Cartuja*. Madrid: Pablo de Val, 1663, p. 248). Vid. E. OROZCO DÍAZ. *La Cartuja de Granada*. León: Everest, 1976, p. 17.

derribar la celda del Prior, y otra que estaba junto a ella”<sup>15</sup>. El desastre, cuyas pérdidas se contabilizaron en 12.000 ducados, supuso un duro y cuantioso quebranto, si bien no impidió consagrar el nuevo templo que en 1638 celebraba solemnemente la festividad de San Bruno<sup>16</sup>.

A pesar de todo, el proceso decorativo del interior no debió emprenderse hasta sobrepasar el ecuador de la centuria, momento en que se labró la doble sillería de padres y hermanos, y se recubrieron los sobrios paramentos y bóvedas con una abigarrada decoración de yeserías. Realizada ésta hacia 1662, bajo probable inspiración del jesuita Francisco Díaz de Rivero, debía servir de encuadre al doble programa que enlazaba el Antiguo y el Nuevo Testamento con los santos protectores de la Orden<sup>17</sup>. El ciclo pictórico corrió a cargo de Pedro Atanasio Bocanegra, coincidiendo con su nombramiento como pintor del Rey, circunstancia que debió inclinar el favor de la comunidad cartuja, como más tarde a los también artistas regios José de Mora y Antonio Palomino. Iniciada la serie de la Vida de la Virgen con la *Inmaculada Concepción*, proseguían el *Nacimiento de la Virgen*, la *Presentación en el Templo*, los *Desposorios*, la *Anunciación*, la *Visitación* y la *Purificación*; rematando en el testero con la *Asunción*, desarrollada en dos lienzos, uno horizontal inferior con los Apóstoles ante el sepulcro vacío, y el superior con la imagen ascendente de María. Las opciones formales y expresivas –integración de influencias canescas y flamencas en la belleza ideal de los tipos femeninos y el realismo cotidiano de los personajes– quedaban así adecuadas a la significación, jugando con los procedimientos ilusionistas enfatizados por la violenta luz proyectada desde los ventanales<sup>18</sup>. La capilla mayor, además, desarrollaría un programa trascendente en torno a la Redención, mediante la incorporación de cuatro lienzos pasionistas de Sánchez Cotán y otros dos de Bocanegra representando la *Adoración de los Pastores* y la *Epifanía*.

15 C. BRAVO. *Relacion cierta, y verdadera, sacada y aiustada de los autos, e informació ante Aluaro Fernandez de Cordoua Escriuano publico, y Jurado de la ciudad de Granada, en razon de la tempestad que uvo en la dicha ciudad, martes en la tarde 28 de agosto deste año de 1629*. Granada: Bartolome de Lorençana, 1629.

16 Cfr. A DE LA PRESENTACIÓN, O.C.D. *Sermon en alabança del glorioso patriarca S. Bruno: predicado en la Real Cartuxa de Granada el día de su fiesta del año de 1638*. Granada: Vicente Alvarez, 1639. En 1646 se elogiaba su “grandioso templo, casa, huerta y oficinas”, habiendo “adquirido grandes rentas de que hacen grandes limosnas” (F. HENRÍQUEZ DE JORQUERA. *Anales de Granada*. Granada: Universidad, 1987, p. 243).

17 Cfr. S. SEBASTIÁN. *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981, pp. 263-265.

18 Vid. E. OROZCO DÍAZ. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada: Universidad, 1937.

A comienzos del siglo XVIII, la Cartuja de Granada vivía uno de sus momentos de máxima pujanza económica y su casa convertida en “una de las mejores y mas alegres de la Provincia”, todo lo cual le permitió perfeccionar el discurso programático iniciado un siglo antes. Coincidente con la tendencia del momento hacia la incorporación de espacios dominados por el funcionamiento retórico y gestual, expresado en la exuberancia formal, se ideó la construcción de la capilla del Sagrario. Tratándose por lo general de proyectos globales, la ejecución de estos programas simbólicos para capillas y camarines quedaba encomendada a talleres profesionales donde los diseñadores y maestros de obras trabajaban conjuntamente con pintores, escultores, estucadores y hasta orfebres. Este sistema corporativo había sido introducido en Granada a finales del siglo XVII, tras la llegada de equipos completos procedentes de la Subbética cordobesa, destacando entre todos ellos el dirigido por Francisco Hurtado Izquierdo, máximo exponente de un rico diseño decorativo de inspiración italiana, atento a la valoración cromática y luminosa del espacio ritual. Prestigiado por sus trabajos para el cardenal Pedro de Salazar, contó desde 1705 con el decidido apoyo de Martín de Ascargorta, arzobispo de Granada y patrocinador del Sagrario que iba a erigirse en la Iglesia Mayor de su sede.

Aunque planteada al mismo tiempo que la iglesia, la construcción de la capilla sacramental para la Cartuja granadina había quedado aplazada mientras se completaba el programa decorativo de sus dependencias. Acabado éste, en 1702 se comenzaron las obras del nuevo ámbito, tras el altar mayor, debiendo albergar un rico tabernáculo de madera dorada. Sin embargo, pronto quedó manifiesta la debilidad de su traza, probablemente ideada por un religioso, habiéndose quebrado sus cuatro muros incapaces de soportar el peso de la cubierta. En este estado se hallaba la obra, con tres de las imágenes escultóricas ya adquiridas y el banco del tabernáculo iniciado, cuando en junio de 1709 se produjo el nombramiento de fray Francisco de Bustamante como prior del monasterio. Su primera acción de gobierno consistió en asumir la responsabilidad directa sobre la reforma de este espacio, proponiendo el derribo de lo construido y consultando a varios “artífices del mayor nombre”, entre los que se encontraba Hurtado Izquierdo<sup>19</sup>. Se decidió entonces el desmonte de la cubierta hasta la cornisa, el reforzamiento de los muros interiores y la cons-

19 Cfr. R.C. TAYLOR. “Francisco Hurtado and his school”: *The Art Bulletin* 32 (1950), p. 55.

trucción de dos capillas laterales que apearan la estructura central. La dirección de obra quedó entonces encomendada al maestro lucentino, protegido del arzobispo Ascargorta, a la sazón frecuentador de la Cartuja en sus retiros. El plan arquitectónico respondía así al de un camarín, predominante entre los santuarios dieciochescos, consistente en un cuadrado sobre el que cuatro arcos apeaban la cúpula. Sin embargo, la simplicidad de este alzado quedó aquí alterado por la disposición distanciada de ocho columnas corintias sobre plinto, pareadas en los ángulos, que generaban pechinas trapezoidales interrumpidas por un hueco con venera. Pronto contagiada la comunidad por el entusiasmo del maestro y del prior Bustamante, sus miembros asumieron la ejecución material de la mayor parte del proyecto.

En primer lugar, se decidió la conversión del primitivo tabernáculo en baldaquino sobre el altar mayor, con objeto de encuadrar la *Asunción* tallada por José de Mora, el mejor representante de la plástica espiritualista granadina. Este “retablo-transparente” debía contribuir a acentuar la impresión de ingravidez del misterio representado, al tiempo que centrar la dinámica espacial del templo convergente en el *Sancta Sanctorum*, situado tras él. Para asentar el nuevo tabernáculo en el Sagrario fue necesario macizar tres pozos del subsuelo, dado el considerable peso de la estructura construida con piedra gris de Sierra Elvira, mármol rojo de Cabra y mármol negro. La pieza debía convertirse en el definidor espacial de la capilla, al corresponderse sus salientes con huecos en los paramentos, y viceversa; del mismo modo que concentraba los ejes principales dirigidos hacia la cúpula y, en sentido inverso, hacia la urna eucarística.

Para la decoración pictórica de la capilla, y a instancias del arzobispo Ascargorta y del propio Hurtado, el P. Bustamante acudió al celebrado pintor Acisclo Antonio Palomino, ponderado por el primor y valentía de su pintura tanto de caballete como al fresco. Los primeros contactos se emprendieron en octubre de 1711, estableciendo el Prior cómo el ciclo debía componerse de seis lienzos, dos con imágenes de cuerpo entero y en otros cuatro mediadas, “en que pintase quatro figuras de la lei natural y escrita que representan el sacro santo Sacramento de la Gracia”. La nombradía del artista cordobés en ese momento era tan elevada como los honorarios reclamados por su labor, apelando el cliente al afecto que declaraba sentir por la Cartuja de Granada y “la utilidad que le puede ocasionar tener en ella a vista

de tan populosa ciudad algunas obras”. Las negociaciones duraron varios meses, durante los cuales se requirieron diversos informes y hasta se acudió a la intermediación del Duque del Infantado, concluyendo en su solvencia “porque asi en el primor del pinzel como en la expresion de los pensamientos me dizen que es cierto haze ventajas a todos los Artifices de este tiempo”<sup>20</sup>. No obstante, preocupado por el efecto final del conjunto y su coste, el Prior llegó a plantear varias alternativas al ciclo sobre lienzo como era la pintura al fresco de toda la capilla, la combinación de ambas o su sustitución por imágenes de talla. Finalmente, se optó por la solución pictórica combinada, permaneciendo Palomino alojado en la propia Cartuja a lo largo del año 1712, circunstancia que aprovechó para recopilar información sobre los artistas locales que, más tarde, incluyó en su *Parnaso Español Pintoresco y Laureado* (1724). Además de los seis lienzos con temas del Antiguo Testamento, se desarrolló un complejo programa al fresco en la cúpula, y en cuya ejecución contó con la colaboración de José Risueño. Tal y como expresó el propio artista, se pretendía formar “en este recinto un concepto de la Iglesia Militante, donde con el principal fundamento de la fe, se erige el sagrado edificio de la religion monástica, y especialmente es un panegírico mudo de la sagrada religion cartusiana, fundandose con singularidad en el silencio, soledad, contemplacion, y doctrina, por cuyos medios se asegura el logro de la bienaventuranza eterna en la Jerusalem Triunfante, representada en la gloria, que se expresa en todo el ámbito de la cúpula”<sup>21</sup>.

Por su parte, los efectos de teatralidad y transitoriedad quedaron aportados por las imágenes escultóricas de los patronos de la Orden cartuja, dispuestas en los cuatro ángulos de la capilla. Antes de 1709 ya se hallaban las imágenes de *San José* y *San Bruno*, realizadas por José de Mora y la de *San Juan Bautista* atribuida a Risueño; siendo más tardía la de *Santa María Magdalena* de Pedro Duque Cornejo. El sentido naturalista de éstas debía complementar por contraste la apoteosis emblemática desplegada por las figuras alegóricas dispuestas estratégicamente en la base del tabernáculo y paramentos laterales, obra conjunta de Duque Cornejo y Risueño<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>21</sup> A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. *El Museo Pictórico y Escala Optica*, t. 2. Madrid: Lucas A. de Bédmar, 1724, t. II, p. 316.

<sup>22</sup> Cfr. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS. “Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada”. En AAVV. *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, v. 3. Granada: Universidad, 1979, pp. 95-112.

En 1720 la capilla del Sagrario estaba prácticamente concluida, a falta tan sólo de la urna eucarística y algunos adornos de bronce dorado del banco y pedestales del tabernáculo. El resultado final satisfizo los principios de trascendencia y autoridad marcados en el proyecto, resultado de una excepcional suma de esfuerzos y voluntades. Pues para su consecución se contó con la implicación material de buena parte de la comunidad cartuja, así como de sus empleados seglares que acarrearón los jaspes desde las canteras con las bestias del monasterio y aplicaron materiales del uso ordinario, y donde hasta el propio maestro renunció a sus honorarios por la dirección de la obra. En su fervor, éste llegó a afirmar que “cierto es para dar gracias a nuestro señor ber que tan en todo y las partes se azertase, sea para honrra y gloria suya, lo que en comun sé bien decir es que en la [E]Uropa no ai cosa como ella”. Sin duda, en el éxito de esta empresa comprometida y costosa se revelaron primordiales las habilidades políticas y administrativas del P. Bustamente logrando ajustar la inversión en 600.000 reales, y justificado en “que no se yntento obra tan g<sup>de</sup>. y costosa; pero de suerte se fue esclavonando lo uno con lo otro que conducidos al parecer de un S<sup>to</sup>. engaño, nos hallamos con la obra hecha”<sup>23</sup>.

Al tiempo que se remataba esta capilla, se iniciaba la construcción de los oratorios colaterales y la sacristía. Se trataban los primeros de elementos de refuerzo de la estructura principal, que debían disponerse como piezas accesibles desde el presbiterio y conectadas con aquélla a través de óculos. Considerados los sagrarios cartujanos como celdas simbólicas destinados a la reserva del Santísimo Sacramento, el monje tenía restringido su acceso, por lo que sólo a través de estas capillas laterales podía llevarse a cabo la adoración eucarística. A pesar de sus reducidas dimensiones, quedaron decoradas con yeserías de diseño semejante a las aplicadas en la sacristía, y presididas por dos retablos de madera dorada y aplicaciones de mármoles de Lanjarón, con sendas imágenes de la *Inmaculada Concepción* y *Santa María Magdalena*, realizadas por Duque Cornejo. Si bien se desconoce el autor de estas estructuras retablísticas, deben ponerse en relación con la que en la iglesia encuadra –como sofisticado marco– el lienzo de *Nuestra Señora del Rosario*, obra de Bocanegra. Incluso su diseño se halla próximo a los altares del cancel que separa el coro, atribuidos al tallista Francisco Cabello, como marcos para los lienzos de Sánchez Cotán, y abierto el tránsito a través de una espléndida

puerta de taracea con enchapados de caoba, ébano, palo santo, marfil y concha de carey, ejecutadas por fray José Manuel Vázquez entre 1742 y 1747.

Además, animada sin duda por la espectacularidad de lo realizado, la comunidad cartuja estimó la oportunidad de dotar al conjunto de una sacristía igualmente espléndida. El espacio que cumplía hasta este momento dicha función era un espacio angosto dispuesto bajo la torre; y la simultaneidad del culto divino en las diversas capillas del monasterio hacía necesario un ámbito suficiente para que sus monjes se revistieran y guardaran convenientemente sus vestiduras. Considerando la complacencia general hacia la actuación de Hurtado Izquierdo, todo hace pensar que fuera el maestro cordobés el inspirador del nuevo ámbito, si bien su responsabilidad pudo quedar oscurecida por las desavenencias acaecidas a su muerte en 1725 entre sus deudos y la Orden. De otro lado, considerando aquel particular método de trabajo consistente en partir de un esbozo general que sobre la marcha era ampliado y modificado, es plausible pensar cómo la intervención del artífice lucentino aquí se limitara a proporcionar una serie de condiciones generales acerca de la disposición, dimensiones y materiales del nuevo ámbito, documento básico sobre el que los padres visitantes habían otorgado su aprobación en 1713. Sin embargo, los trabajos aún en curso en el Sagrario, cuyo presupuesto y dedicación iba elevándose progresivamente, unido a la marcha de Hurtado para hacerse cargo de la nueva capilla sacramental de la Cartuja del Paular y su posterior fallecimiento en Priego, retrasaron el inicio de los trabajos hasta la década de 1730. La obra constructiva concluyó hacia 1742, quedando definidas su planta y sistema de proporciones en base a una estructura templaria completa –con transepto, cúpula, retablo y altar–, determinada por el sentido institucional que posee a causa de la significación del ritual de revestimiento. Acerca del responsable de su ejecución material se han aportado, entre otros, los nombres de discípulos más o menos directos del maestro como José de Bada, Tomás Jerónimo Pedrajas o Alfonso del Castillo, incluso hasta de un desconocido lego cartujo<sup>24</sup>. A lo largo de los cinco años siguientes, se procedió al revestimiento de yesería de todo el espacio interior, mediante la aplicación de estípites y placas recortadas, así como a la colocación del zócalo de jaspe y el pavimento, en una

23 R.C. TAYLOR. *Op. cit.*, p. 57.

24 Cfr. A. GALLEGO BURÍN. *El Barroco granadino*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956, p. 52; R.C. TAYLOR. “La sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores: Fundamentos y razones para una atribución”: *Archivo Español de Arte* 138 (1962), pp. 135-172.

labor conjunta del cantero Luis de Arévalo y el tallista Luis Cabello, quedando a cargo de fray José Manuel Vázquez la hechura de las cajoneras y puertas de alacenas de marquetería. Se procedió entonces a la decoración pictórica de la bóveda elíptica, por parte del pintor zaragozano Tomás Ferrer, concluyendo su exaltación de la vida eremítica en 1753. Finalmente, treinta años después se instalaba el retablo marmóreo del testero –centrado por una imagen de *San Bruno*, copia de la realizada por Manuel Pereira– y se recubrían los paramentos con tallas de imagineros locales y pinturas de fray Francisco Morales. Como resultado se alcanzó un *continuum* simbólico de motivos geométricos abstractos, opuestos al sensualismo figurativo del Sagrario. Además, mediante el juego irreal de luz y decoración propuesto, se logró trascender el contenido racional y antropomorfo de la arquitectura clásica, transformado por la retórica barroca en un juego de elementos transitorios y percederos, que convierten a esta sacristía en obra culminante del rococó español<sup>25</sup>. Como apéndice sustancial, a pesar de su brevedad, debe destacarse la delicada imagen de *San Bruno*, que José de Mora realizara para el capítulo de monjes. “Cosa superior” –a decir de Palomino–, esta intensa escultura de radicalizado espiritualismo expresa como pocas el anhelo místico, transformando su silencio en elocuencia vibrante. Con esta pieza se cerraba el modelo de devoción intimista iniciado en 1600 por el severo *Ecce Homo*, realizado por los hermanos Jerónimo Francisco y Miguel Jerónimo García para una de las capillas del claustro.

Culminado lo esencial de la obra del monasterio, tan sólo restaba coronar el tratamiento de exteriores mediante la incorporación de una portada templaria digna. El interés por dotar de espacios adecuados al ritual habían ido relegando aspectos de elocuencia política como éstos, llegando al último cuarto del Setecientos en que resultaba incuestionable el agotamiento de las fórmulas expresivas del barroco teatral, así como el desinterés por la realización de empresas decorativas tan costosas como las que se acababan de ultimar. En cualquier caso, la modernidad estética de la comunidad cartuja, aún más llamativa por contraste con el carácter contemplativo de soledad y aislamiento propugnado por San Bruno, le llevó a incorporar las novedades del gusto académico mediante la construcción en 1794 de una portada neoclásica para la iglesia. El diseño corrió a cargo

25 Cfr. C. NORBERG-SCHULZ. *Arquitectura barroca tardía y rococó*. Madrid: Aguilar, 1973, p. 308; vid. también, I. HENARES CUÉLLAR, “Los refinamientos ópticos del Setecientos. La Cartuja de Granada entre el Barroco y el Rococó”: *La Fábrica del Sur* 1 (1989), pp. 61-68.

de Joaquín Hermoso, quien trazó una sencilla estructura en piedra gris de Sierra Elvira rematada por la imagen de *San Bruno*, tallada por Pedro Hermoso, hermano del anterior y escultor académico.

### Desamortización – Expoliación – Musealización.

Los albores del nuevo siglo XIX marcaron el comienzo del fin de la que había sido una de las comunidades monásticas andaluzas más brillantes, en un proceso similar al seguido por la mayor parte de los establecimientos de regulares de todo el país. El primer golpe fue consecuencia directa de las convulsiones sociales y políticas que desembocaron en la Guerra de la Independencia. La supresión de los órdenes regulares y la venta de los bienes eclesiásticos decretada por el gobierno intruso determinó la excomunión de la Cartuja de Granada, cuyos bienes quedaron incorporados a la Corona. La enajenación debía, por tanto, legitimar el expolio artístico llevado a cabo por las tropas francesas, bajo el pretexto de su musealización. Así, en el monasterio granadino se reunieron un gran número de pinturas procedentes de los establecimientos suprimidos con objeto de crear un Museo Civil, aunque en realidad se trataba de facilitar la selección de aquellas piezas de mérito que debían pasar a formar parte del Museo Josefino que se pretendía formar en Madrid. Durante la estancia de José I en la capital andaluza, el *connoisseur* Frédéric Quilliet seleccionó para su traslado a Madrid varias pinturas del instituto cartujo, destacando seis cuadros de Sánchez Cotán. Afortunadamente, el expolio total no se llevó a cabo y tras la restauración de la monarquía y la rehabilitación de los órdenes religiosos, se desmontó el improvisado almacén pictórico<sup>26</sup>. No obstante, en el recuento de pérdidas sufridas por el establecimiento deben destacarse la destrucción de la biblioteca monacal, la dispersión de sus volúmenes y el despojo de la suntuosa urna eucarística de plata y cristal del *Sancta Sanctorum*.

La segunda excomunión, decretada en 1820, determinó nuevamente la supresión del monasterio cartujo dado el reducido número de miembros de su clausura, integrada por diez monjes y cuatro legos. El Ayuntamiento solicitó sin éxito instalar en el inmueble la Junta de Sanidad Mu-

26 Cfr. M<sup>a</sup>.D. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES. “Un pleito artístico: Granada y el Museo Josefino”: *Espacio, Tiempo y Forma* 21 (1988), pp. 268-269; C. EISMAN LASAGA. “Efectos que produjo la invasión francesa en los conventos de Granada”: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 22 (1991), pp. 70-71; J.M. RODRÍGUEZ DOMINGO. “La Cartuja de Granada durante el siglo XIX”. En AA.VV. *Scala Dei, primera cartoixa de la Península Ibérica i l’Orde cartoixà*. Salzburg: Universitat, 1999, pp. 321-345.

Sacristía. Catedral de Granada.



nicipal, adjudicándose en subasta el conjunto sin la iglesia, la hospedería y otras dependencias, al tiempo que se incautaban todos sus bienes muebles, especialmente alhajas y ornamentos. La restauración absolutista declaró nulo todo el proceso, recomponiéndose de nuevo la comunidad religiosa. Esta breve etapa acabaría en 1836, cuando el proceso de nacionalización de los bienes del clero regular decretado por Juan Álvarez Mendizábal supuso el fin definitivo de la historia viva de la Cartuja de Granada.

Dado que la iglesia y sus dependencias accesorias debían mantener su función cultural como ayuda de la parroquia de San Ildefonso, el patrimonio mueble que le era inherente no quedó afectado. En esta decisión fue responsable la Academia de Nobles Artes de Granada, que en una de sus primeras acciones conservativas, llegó a reclamar la custodia del conjunto como espacio expositivo, dado que entendían formaban “por sí solas un museo cual en pocas o ninguna provincia podrá reunirse”<sup>27</sup>. Por su parte, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a quien correspondía la vigilancia del patrimonio monumental exclaustro, acudió al dictamen particular de los nobles granadinos Duque de Gor y Marqués de Falces, viceprotector y académico de honor, respectivamente, de la alta institución académica. Ambos evacuaron en 1838 un informe en el que consideraban exagerado el celo conservacionista de la Academia granadina, pues no se hallaba tal “confirmada por las relaciones de los viajeros y otros autores, y basta haberla visitado y aun solo leer la apasionada descripción de la Comisión de Granada para conocer que el primor con que están trabajados los mármoles, la prolijidad de los pavimentos, la delicadeza de los enchapados de la cajonería de la sacristía, los caprichosos follages con que está sobrecargada su arquitectura, y hasta las reducidas dimensiones de la Iglesia, hacen, sí, apreciable y curiosa la obra, pero no le ponen en la categoría de aquellos sublimes productos del genio de que tantos modelos ofrecen las bellas artes en España para gloria de sus profesores y de los que las protegieron”<sup>28</sup>. De otra parte, protestaban cómo el mantenimiento con cargo al erario público de este “museo” habría de resultar gravoso en exceso; así como que su considerable distancia de la ciudad impediría que fuese visitado con frecuencia por parte de aficionados y estudiosos, quedando como incentivo a la curiosidad de algún que otro viajero, y expuesto a los asaltos que con dificultad resistiría en despoblado el

conserje encargado de su custodia. Finalmente, proponían la reapertura al culto de la iglesia cartujana, por estar “situada en medio de una población rural bastante numerosa y regularmente acomodada”, que prefería ésta a la reducida y anodina ermita del Santo Cristo de la Yedra, “pues lejos de ser temible la destrucción de las preciosidades que encierra por consagrarse de nuevo á las augustas ceremonias de la Religión, debe esperarse que se conservarán si al fervor de la devoción de los fieles y al cuidadoso esmero que es de presumir en los ministros que se encarguen del templo, se cubren las precauciones del Gobierno para que nada se extravíe ni sufra deterioro”<sup>29</sup>.

No despertó idéntico interés el resto del monasterio, dado que por la ley de 1835 se devolvía a sus compradores los bienes nacionales enajenados en la anterior época constitucional. Paralelamente, se entabló pleito por la posesión del área enajenada, disponiéndose mientras tanto de los bienes artísticos que debían pasar al Museo Provincial de Bellas Artes. El valioso patrimonio mueble atesorado por los religiosos resultaba extremadamente codiciable, sucediéndose los fraudes, asaltos y robos al amparo de su apartamiento y abandono. Buena parte del tesoro de oro, plata y piedras preciosas quedó reservado por el propio Arzobispo para la capilla de su palacio en Víznar; mientras que la pinacoteca sufrió varios expolios entre 1838 y 1843, llegándose a sustraer hasta ochenta y una pinturas, de las que se recuperaron dos terceras partes. Estos y otros sucesos plantearon la conveniencia de que también los objetos artísticos de la iglesia, sagrario y sacristía pasasen al Museo Provincial para asegurar su preservación. Sin embargo, tanto sus responsables artísticos como la Academia de San Fernando defendieron la permanencia de estos bienes en su espacio original.

Por su parte, Ana María Iturriaga, a quien correspondió la propiedad del monasterio, otorgó escritura de cesión de toda la finca a Manuel María Méndez Creus, reservándose para su disfrute la casa prioral y el granero. El nuevo propietario procedió inmediatamente a la demolición y venta de materiales de la procuraduría, la cocina, la pescadería, tres naves de celdas y otras dependencias, incluyendo cinco frontales de piedra de las capillas del claustro y los azulejos de sus zócalos, que fueron adquiridos para la restauración de la Alhambra. Pero la impunidad de tales acciones acabó cuando, una vez demolido el claustro grande, el espe-

<sup>27</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 35-5/1.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

culador sevillano ordenó también el derribo del claustillo. Se generó entonces una insólita polémica mediática que alcanzó al mismo Ministro de Gobernación. Algunos de los argumentos de la controversia quedaban así fundados:

“El suntuoso Monasterio de la Cartuja, esa obra magnífica y venerable de nuestra antigüedad, ese vasto y hermoso edificio que reúne tantas bellezas, tantos recuerdos y tanta celebridad; que atraía á Granada no pocos viajeros y era visitado inmediatamente<sup>30</sup>, después de la Alhambra, está siendo destruido por orden de un especulador que lo destroza para obtener el lucro de los materiales. Y esto sucede al mismo tiempo que se dan decretos y se forman comisiones para conservar nuestras antigüedades artísticas y nuestros monumentos históricos.”<sup>30</sup>

La Comisión Central de Monumentos llegó a acusar a la institución filial granadina de dejadez y desatención, por no acudir a la Ley de Expropiación para detener los abusos cometidos. Paralizadas las demoliciones, el Gobierno dictó una Real Orden en 1844 por la cual enajenaba el claustillo –compensando a su propietario– y lo incorporaba al conjunto de la iglesia, destinándose a habitación del teniente coadjutor y sacristán de San Ildefonso, y conformando así un “monumento artístico”. Aún en pie la hospedería, una nave de celdas y la casa prioral fueron transformadas en viviendas humildes, acometiéndose por el Ayuntamiento intervenciones de reparación en 1851. Además, se implantó un pionero modelo de explotación turística, paralelo al aplicado entonces en la Alhambra, con régimen de visitas públicas dirigidas por tres “hombres inteligentes y celosos” a cuyo cargo se hallaba la custodia y conservación del conjunto<sup>31</sup>. A pesar de ello, en 1887, el escritor y gobernador civil en Filipinas, José Montero Vidal, volvía a denunciar en la *Revista de España* la situación de desamparo de la Cartuja, para la que reclamaba la urgente declaración de monumento nacional:

30 Archivo de la Real Chancillería de Granada, cab. 321, exp. 4421, pza. 57; vid. también, J. GIMÉNEZ-SERRANO. *Manual del Artista y del Viajero en Granada*. Granada: 1846, p. 295.

31 Los cartujos granadinos no eran ajenos al interés que despertaba la suntuosidad de sus estancias, por lo que permitían la visita pública de seglares al interior de la iglesia. Para ello tenían establecido un horario, de 8 h. a 10 h. de la mañana, y de 15.00 a 16.00 h. por la tarde (cfr. J. CARR. *Descriptive travels in the Southern and Eastern parts of Spain and the Balearic Isles, in the year 1809*. London: Sherwood, Nely & Jones, 1811, p. 176). Entre algunos ignorantes visitantes era costumbre grabar firmas y dedicatorias en el púlpito del refectorio o arrancar astillas de la puerta principal de la iglesia para cerciorarse de que estaba realizada en madera de parra.

“Hoy la antigua huerta de los cartujos, que mide algunos kilómetros cuadrados de superficie, el convento y aun la iglesia, son de propiedad particular, dependiendo ésta, en lo que al culto se refiere, del arzobispado. Increíble parece que tan inestimable joya no esté declarada monumento nacional, como urge lo sea, si ha de precaverse con tiempo le quepa igual suerte que á tantos otros destruidos por la incuria peculiar de nuestro país, y que acaben de desaparecer los objetos de arte que constituía dicho monasterio en el más rico museo.”<sup>32</sup>

Un nuevo proyecto de musealización del monasterio se había planteado un año antes, cuando a instancias de Manuel Gómez-Moreno González, conservador de las colecciones de Bellas Artes del Museo Provincial, se proponía el traslado a la Cartuja del ciclo pictórico de Sánchez Cotán, proyecto frustrado por la oposición de la Diputación Provincial. No obstante, una década más tarde volvía a reactivarse este pensamiento mediante la creación de un depósito con aquellos cuadros “más apropiados al monasterio”, que permitieran descongestionar los fondos de la pinacoteca provincial que en ese momento buscaba nueva sede. Aunque inicialmente rechazada, la propuesta quedó autorizada en 1902 con el beneplácito del Arzobispado de Granada, seleccionándose 159 obras representativas del barroco granadino –no todas originarias de la Cartuja–, para ser ubicadas en el refectorio; pero la inmediata muerte del Prelado dejó sin efecto la iniciativa.

Mientras tanto, el conjunto de la finca había sido adquirido por la Compañía de Jesús, que hizo construir su colegio y noviciado en el Cercado Alto. El terreno circundante al monasterio fue entonces urbanizado como un gran parque para solaz de padres y novicios jesuitas, ubicando el cementerio en las inmediaciones de la Cartuja Vieja. Con la expulsión de los jesuitas decretada en 1932, el Gobierno se incautó de la propiedad que fue cedida al Ministerio de Instrucción Pública para la construcción de varias Facultades de la Universidad de Granada, residencias de estudiantes y profesores, y otras instalaciones docentes; mientras que el

32 J. MONTERO Y VIDAL. “Granada y sus monumentos”. *Revista de España* 116 (1887), p. 435. La declaración de la Cartuja de Granada como monumento nacional no se alcanzaría hasta el 3 de junio de 1931 (*Gaceta de Madrid*, 4 de junio de 1931, p. 1183).

Observatorio Astronómico pasaba a depender del Instituto Geográfico, Catastral y de Estadística<sup>33</sup>.

Respecto al monasterio propiamente dicho, tras la Guerra Civil se emprendieron las primeras intervenciones sobre el conjunto destinadas a su conservación y mantenimiento. La primera de ellas se acometió en 1942, consistente en la reparación de cubiertas de la sacristía, desescombro del recinto exterior y drenaje de aguas de lluvia y de riego cuyas humedades estaban afectando gravemente al Sagrario. Estas intervenciones, conceptuadas de urgencia, se repitieron entre 1949 y 1952, todo lo cual no evitó la demolición de la Casa Prioral, la única nave de celdas que restaba y el Carmen de Tallacarne<sup>34</sup>. Con vistas a la apertura regular del conjunto para la visita turística, en la década de 1950, y siempre bajo la dirección del arquitecto Francisco Prieto Moreno, se desarrollaron diversas actuaciones de saneamiento del claustro, sacristía e iglesia, y acondicionamiento de la lonja de acceso, cuyo compás fue retrasado para permitir el nuevo trazado de la carretera de Alfacar. Algunos lienzos de Sánchez Cotán volvieron entonces a cubrir sus salas, con objeto de atenuar los efectos de la expoliación contemporánea sobre aquel “museo de raras preciosidades”.

La urbanización del área norte de la ciudad de Granada y la construcción del Campus Universitario de Cartuja supuso la definitiva desnaturalización del entorno del monasterio. Convertido finalmente en un espacio museográfico, la evolución histórico-artística así planteada evidencia los fulgores y tinieblas de una trayectoria singular, resultado de un eficaz proceso acumulativo que redefinió modernamente una fundación de vocación medieval. La asociación de elementos de origen diverso, imposibles de unificar como proyecto aislado, lograron así fundirse en un programa coherente hasta convertir aquel desierto místico en prodigioso paraíso.



<sup>33</sup> *Gaceta de Madrid*, 29 de marzo de 1934, pp. 2366-2367.

<sup>34</sup> La portada y el pilar del patio de la Casa Prioral fueron instalados en el monasterio de San Jerónimo, mientras que los pórticos se habilitaron en un carmen granadino.