



El legado inequívoco de una época
Homenaje al arquitecto
Francisco Hurtado Izquierdo



María del Amor Rodríguez Miranda
Isaac Palomino Ruiz
José Antonio Díaz Gómez
(Coordinadores)

Córdoba, 2019

**EL LEGADO INEQUÍVOCO DE UNA ÉPOCA
“ESPECIAL HOMENAJE A
FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO”**

María del Amor Rodríguez Miranda

Issac Palomino Ruiz

José Antonio Díaz Gómez

(Coords.)

Asociación “Hurtado Izquierdo”

Córdoba, 2019

María del Amor Rodríguez Miranda (Coord.)

El legado inequívoco de una época: “Especial homenaje a Francisco Hurtado Izquierdo”

Edita: Asociación para la investigación de la historia del arte y del patrimonio cultural “Hurtado Izquierdo”*

ISBN: 978-84-09-10868-8

Depósito Legal: CO 963-2019

Copyright de los textos: los autores

Copyright de las imágenes: los autores

Maquetación: María del Amor Rodríguez Miranda

Foto de la portada: José Antonio Díaz Gómez

Diseño de la portada: José Antonio Díaz Gómez

*Aviso legal: La Asociación “Hurtado Izquierdo” no se hace responsable de las opiniones de los autores ni de la autoría de las fotografías aquí reproducidas.

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	6
--------------	---

PARTE I: HOMENAJE A FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO

FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO: APUNTES BIOGRÁFICOS Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN CÓRDOBA Y PROVINCIA, María del Amor Rodríguez Miranda,	8
---	---

LA RELACIÓN ENTRE FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO Y JOSÉ DE MORA: EL MONASTERIO DE LA CARTUJA DE GRANADA, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz	56
--	----

EL PROYECTO ARÍSTICO DE LA CARTUJA DE GRANADA: REVISIÓN Y NUEVAS APORTACIONES DOCUMENTALES EN TORNO A SU PATRIMONIO Y DISCURSO ICONOGRÁFICO, José Antonio Díaz Gómez	76
--	----

PARTE II: ESTUDIOS DE ARTE BARROCO

LA ANTIGUA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE ALMEDINA (CIUDAD REAL), Javier Calamardo Murat	138
--	-----

PUNTUALIZACIONES SOBRE LA SERIE DE TAPICES “LOS TRIUNFOS DE ALEJANDRO” DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA, Juan Luque Carrillo	156
---	-----

UN ESCULTOR GRANADINO COETÁNEO A FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO: DIEGO ANTONIO DE MORA LÓPEZ, Isaac Palomino Ruiz	171
--	-----

LA ICONOGRAFÍA INMACULISTA DE PEDRO DE MENA Y SU CÍRCULO EN GRANADA, José Antonio Peinado Guzmán	184
--	-----

NUEVOS ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIA Y DEVOCIÓN DEL CRISTO DE LOS MÉNDEZ EN BAZA, Juan Manuel Román Domene	198
---	-----

EL CONVENTO DE SANTA CLARA DE LOJA: CICLO PICTÓRICO Y PROGRAMA ICONOGRÁFICO, Francisco José Rosúa Luna	214
--	-----

EL LEGADO DE UN ARQUITECTO DEL BARROCO: EL TESTAMENTO Y EL INVENTARIO DE LA BIBLIOTECA DE MELCHOR DE AGUIRRE, Jesús Suárez Arévalo	239
--	-----



I PARTE
ESPECIAL HOMENAJE A
FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO

**EL PROYECTO ARÍSTICO DE LA CARTUJA DE
GRANADA: REVISIÓN Y NUEVAS
APORTACIONES DOCUMENTALES EN TORNO
A SU PATRIMONIO Y DISCURSO
ICONOGRÁFICO**

José Antonio Díaz Gómez

Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de las siguientes páginas, se propondrá un recorrido por una reconstrucción teórica del estado de la Cartuja de la Asunción de Granada en las postrimerías del siglo XVIII, esto es justo antes de la sucesión de los diversos expolios a que se vio sometida a lo largo del siglo XIX, los cuales supusieron la paulatina dispersión, cuando no destrucción, de buena parte del patrimonio mueble e inmueble del cenobio. Ello se hará desde una perspectiva histórico-artística que permita comprender la evolución del complejo monástico a través de la periodización, funciones y simbolismo de sus distintos espacios.

La Cartuja de Granada pervive, aún a día de hoy, en la memoria de la Orden de la Cartuja como el que fuese uno de sus principales y más renombrados establecimientos durante la Edad Moderna. (Fig. 1) No obstante, el proyecto fundacional surgió casi de manera accidental. Desde 1458 la Cartuja de El Paular se veía con sobrados efectivos para fundar una sede filial, refrendada por la Gran Cartuja de Grenoble al año siguiente y que intentó cobrar forma inicialmente en la ciudad de Zamora para 1507¹.

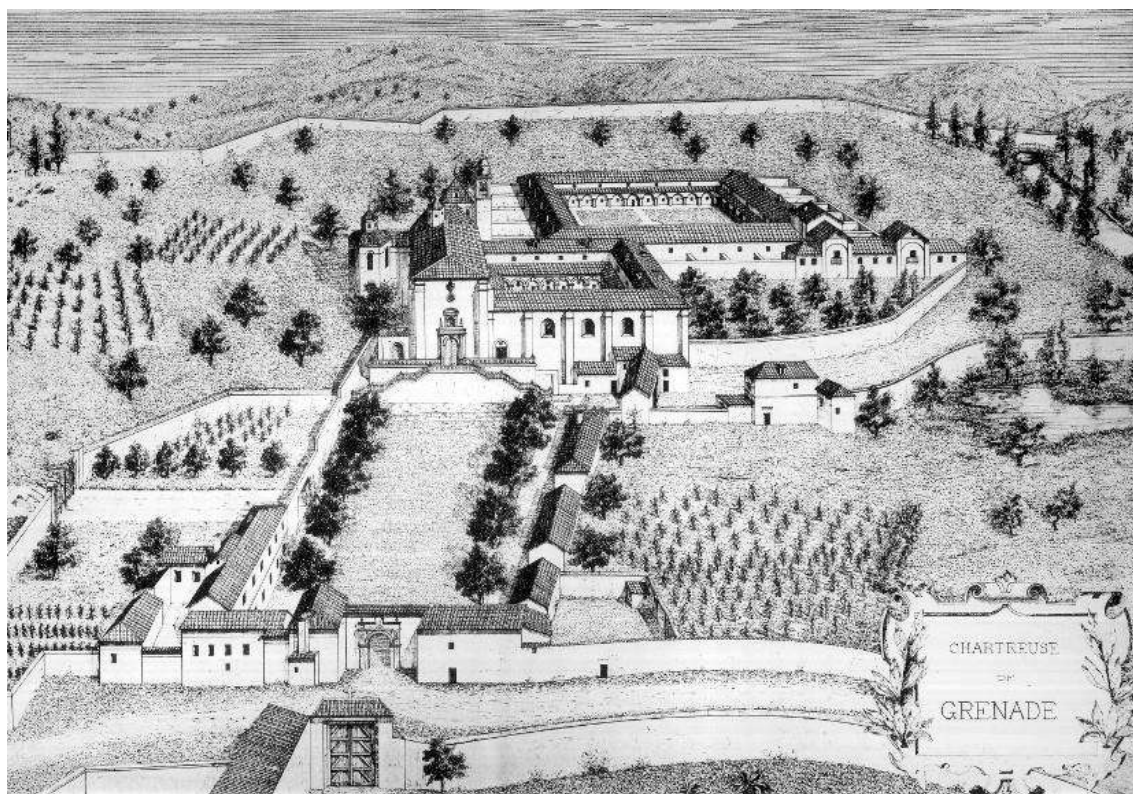


Fig. 1. Ordo Cartusiensis. (1919) “Chartreuse de Grenade”, en *Maisons de l’Ordre des Chartreux: vues et notices* (vol. III, p. 245). Neuville-sus-Montreuil: Imprimerie et Phototypie Notre-Dame des Prés.

¹ Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), sección Clero Secular-Regular, libro 3611: *Libro del principio, fundación y prosecucion de la Cartuxa de Granada*, 1545-1552, fols. 4v-53r. Agradezco enormemente el acceso a parte de la documentación procedente del Archivo Histórico Nacional a mi mentor y amigo, el profesor Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz.

Frustrado este primer proyecto por distintas desavenencias con las gentes y órdenes del lugar, el Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba se interesa por vincular la iniciativa de El Paular con su proyecto funerario. Es entonces cuando surge la idea de fundar dicha sede filial en Granada, la cual acaba por cobrar forma en diciembre de 1513 cuando el Gran Capitán cede una serie de huertas en el pago de Aynadamar en que se establecería el monasterio primitivo². Así, aquella Cartuja de Santa María de Jesús fue solemnemente consagrada el 24 de junio de 1514, festividad de san Juan Bautista, patrón de la orden cartujana. Este nuevo cenobio quedaría gobernado por la figura de un presidente-procurador en que delegaba su autoridad el prior de El Paular.

No obstante, las diferencias entre los intereses del Gran Capitán y las necesidades de la fundación filial se irían acentuando de forma cada vez más evidente, de modo que la orden acabaría por romper todo acuerdo previo y adquirir nuevas fincas cercanas a las que trasladarían formalmente su sede para el 10 de enero de 1516, ya como Cartuja de la Asunción. Será en este enclave donde se irá conformando paulatinamente el conjunto monástico definitivo, del que sólo han llegado hasta nuestros días la iglesia y las dependencias de uso conventual, esto es, comunitario, habiendo desaparecido las de finalidad estrictamente monástica.

Este crecimiento se potenciaría especialmente a partir de la configuración de la comunidad granadina como cartuja autónoma e independiente de El Paular, hecho que se verifica en la jornada del 8 de julio de 1545. Esta sólida y próspera comunidad monástica permanecería estable en dicha sede durante toda la Edad Moderna. Sus progresos y patrimonio saldrían perjudicados considerablemente tras las exclaustaciones que despojaron a los cartujos de su cenobio entre enero de 1810 y enero de 1814, nuevamente entre octubre de 1820 y septiembre de 1823, y definitivamente desde agosto de 1835³.

2. EL MONASTERIO PRIMITIVO

Pocos son los datos que se conocen sobre el espacio denominado por la propia congregación como Cartuja Vieja o Alta, más allá de los escasamente referenciados en la documentación de la orden. De éstos se extrae el hecho de su rápida construcción entre el 9 de diciembre de 1513⁴, en que se ratificó en Loja el acuerdo

² Francisco Henríquez de Jorquera. (1987) *Anales de Granada: descripción del reino y ciudad de Granada, crónica de la Reconquista (1482-1492), sucesos de los años 1588 a 1646*. Granada: Universidad (facsimil de 1646): 231-2. Et, José Manuel Rodríguez Domingo. "El Gran Capitán y la Cartuja de Granada", en Bauçà de Mirabò Gralla, C. (ed.), *Princeps i reis: promotors de l'ordre cartoixà* (Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 2003): 318-392.

³ Archivo de la Real Chancillería de Granada (en adelante, ARChGr), sección Real Acuerdo, leg. 4432-26: *Lista de componentes de la Cartuja*, 1820, s.fol. Et, Juan Manuel Barrios Rozúa. *Reforma urbana y destrucción del Patrimonio Histórico en Granada*. (Granada: Universidad, 1998): 520-529. Et, José Manuel Rodríguez Domingo. "La cartuja de Granada durante el siglo XIX", en *Scala Dei. Actes del Congrés internacional* (Salzburg: Universitat, Institut fur Anglistik und Amerikanistik, 1996): 321-346; Et: José Manuel Rodríguez Domingo. "La cartuja de Nuestra Señora de la Asunción de Granada", en Gómez Cornelles, V.M. y Zuriaga Senent, V.F. (eds.) *Memoria y arte del espíritu cartujano. Las cartujas valencianas* (Valencia: Generalitat, 2010): 121-134.

⁴ AHN, libro 3611, fol. 4v.

del proyecto funerario del Gran Capitán y la cesión de los correspondientes terrenos para la fundación de la Cartuja de Santa María de Jesús, y el 24 de junio de 1514, en que debió tener lugar la consagración de la iglesia y el comienzo de la vida cartujana en este pequeño monasterio⁵.

De este primitivo espacio no se han localizado por el momento documentos de ningún tipo relativos a correspondencia, contratos o pagos. Tampoco se conoce la autoría de sus trazas, aunque no debió distar demasiado del elenco de arquitectos y maestros de obras de origen vizcaíno que por aquellas fechas asumían la construcción de la nueva Granada cristiana bajo la recomendación de alarifes de la talla de Enrique Egas o Diego de Siloe⁶. Por tanto, se trataba de una construcción temprana dentro del asentamiento de los cánones artísticos en la ciudad, pero tardía en cuanto a la evolución del arte gótico en que sería realizada. De que éste fue el estilo artístico que imperó en la concepción de la Cartuja Vieja no cabe la menor duda, si se tiene en cuenta que la construcción de la cartuja definitiva se inició dentro de esta corriente. Más aún si se atiende a las excavaciones realizadas en el entorno del monasterio en los últimos años, las cuales han sacado a la luz restos de nervaduras góticas que permanecían enterradas en el perímetro correspondiente al primitivo cenobio, posiblemente procedentes de la fábrica de la iglesia⁷.

Únicamente es posible dilucidar algunos detalles mínimos de su impronta en un diminuto esbozo, existente en la vista que del monasterio y su entorno se realizó con motivo de la presencia de Cosme de Médicis en Granada en 1669⁸ (Fig. 2). En la distancia, a los pies del cerro de la Golilla, se vislumbra un pequeño recinto en un estado que aparenta descuido, conformado por una serie de reducidos espacios que se articulan en torno a un núcleo rectangular y más prominente, que probablemente sea identificable con la Iglesia de Santa María de Jesús. Pero poco más es posible aportar de nuevo en este estudio, dado que el único testimonio gráfico que ha sido localizado no posibilita una mayor descripción, aunque fue realizado en un momento en que la Cartuja Vieja volvía a estar dedicada al uso monástico tras haber sido recuperada para ello el 14 de enero de 1562, después de un prolongado periodo en que había sido fragmentada en tres viviendas de renta⁹. Muy posiblemente, estas tres casas a que alude la documentación no se corresponden sino con el espacio de las tres únicas celdas que llegó a edificar el Gran Capitán para la incipiente comunidad cartujana.

⁵ *Ibidem*, fol. 6v.

⁶ J. A. Barrio Loza y J. G. Moya Valgañón. “Los canteros vizcaínos (1500-1800): diccionario biográfico”, *Kobie*, nº 11 (1981): 173-4.

⁷ Esther Villarino Martínez, Santiago Moreno Pérez Guillermo García-Contreras Ruiz. “Un elemento arquitectónico monumental posiblemente perteneciente a la “Cartuja Vieja” de los terrenos de Aynadamar (Granada)”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, nº 28 (2016): 225-7. El solar en que se erigió el cenobio primitivo parece corresponderse con la parte alta del actual Campus universitario de Cartuja, estando ocupado actualmente en parte por el cementerio de los jesuitas.

⁸ Ángel Sánchez Rivero y Ángela Mariutti. *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal*, (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1933), lám. XXXIV.

⁹ AHN, libro 3611, fol. 52r.

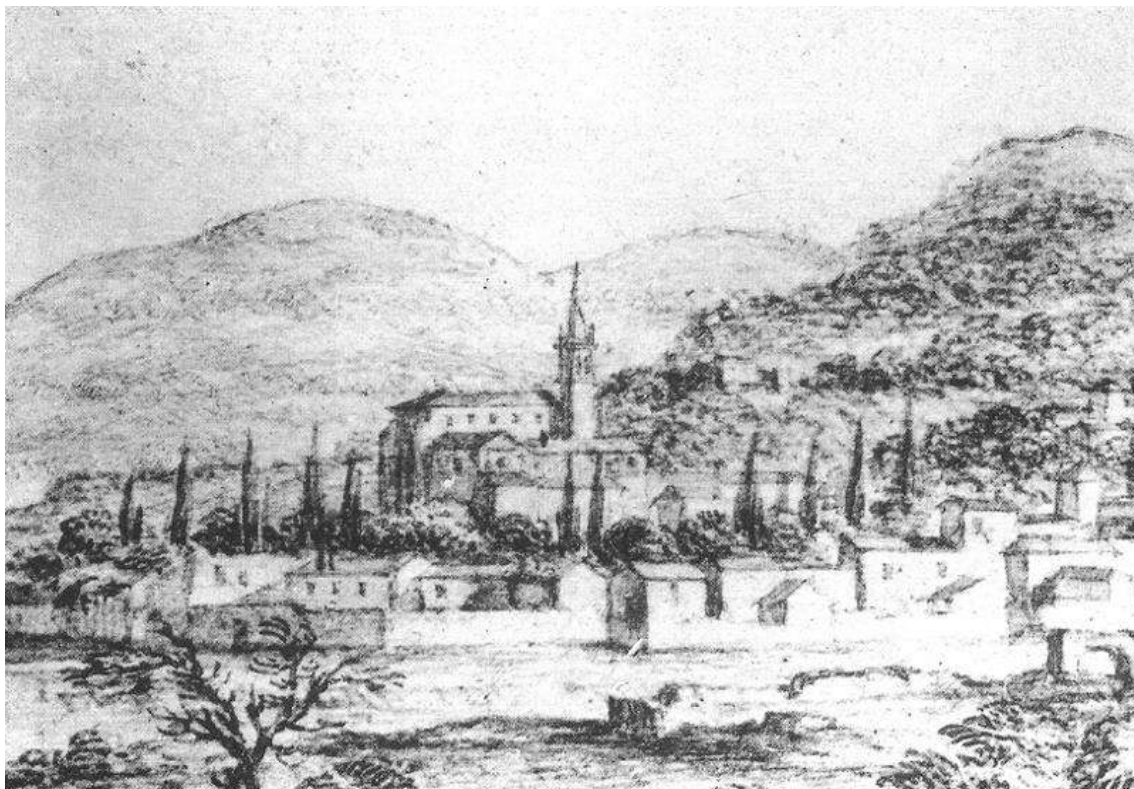


Fig. 2. *Vista de Granada* [detalle], en Sánchez Rivero y Mariutti, *Viaje de Cosme...*, lám. XXXIV.

En ese sentido y acorde con el *modus operandi* habitual de la orden, resultaría extraño que la iglesia, estando consagrada, se destinase a otro fin que no fuese el cultural hasta que su estado de deterioro hiciese que la opción del abandono fuese la más viable a lo largo del siglo XVIII. En su *Guía de Granada*, Gómez-Moreno habla sobre cómo, aunque en un estado muy avanzado de deterioro, se mantenían en pie a finales del siglo XIX algunos elementos de aquel primitivo recinto, como varias paredes, cimientos, arcos y arranques de bóvedas¹⁰. No conviene obviar que en aquellos albores de la Orden de la Cartuja en Granada la vida comunitaria era mínima, y en la mayor parte de esta etapa inicial lo más que llegó a habitar la fundación del Gran Capitán fue una exigua comunidad de un padre y dos legos, y en ocasiones hasta de simplemente los legos necesarios para supervisar los avances de la fundación, por lo que durante un tiempo quedó sólo el lego y arquitecto Alonso de Ledesma¹¹.

Lo más seguro es que no se llegase a erigir ni una sola dependencia comunitaria, a excepción de la iglesia, donde también se hubo de celebrar el Capítulo Local, si es que en algún momento ello ocurrió ya que, al no existir un número mayor de padres, resulta ilógico el desarrollo de cualquier acto habitual de vida comunitaria que atenúe los rigores de la soledad y la mortificación en la celda. Y en cuanto se refiere al cubrimiento de otras necesidades fundamentales, lo más natural es que

¹⁰ Manuel Gómez-Moreno. *Guía de Granada*. (Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892): 354.

¹¹ AHN, libro 3611, fol. 7r.

aquellos primeros cartujos se sirviesen de las dependencias e instalaciones existentes en las casas pertenecientes a las tierras que iban adquiriendo progresivamente en el pago de Aynadamar.

3. El monasterio definitivo

Lógicamente, sentando una gran diferencia con el cenobio precedente, el monasterio definitivo, que pasaría a quedar intitulado bajo la advocación mariana de la Asunción, presentará una trayectoria muy diferente en que la evolución de sus obras relata la historia misma de la congregación cartujana de Granada. Así, el mayor o menor abandono a la recreación artística y la preocupación por las calidades hablará igualmente de una etapa de mayor o menor prosperidad, o de los criterios de un prior preocupado más por lo práctico y necesario, o más por lo ornamental y devocional.

El inicio de la vida en el nuevo y definitivo recinto monástico se produciría de manera oficiosa el 10 de enero de 1516 y de forma efectiva a partir de 1519. Las obras del núcleo primitivo, consistentes en una pequeña iglesia-capítulo a la que se anexionaban cuatro celdas por el oeste, se habían iniciado en 1517, dirigidas por el citado lego Alonso de Ledesma y costeadas por el bienhechor Alonso Sánchez de Cuenca, quien dio para ello la suma de 500.000 maravedíes; todo ello cerrado con una tapia para formar el cuadrado de lo que en pocos años sería el claustro mayor¹². A partir de este momento y desde estas dependencias primigenias, se iría conformando y modulando el resto del cenobio en un proceso constructivo que se prolongó hasta finales del siglo XVIII, pese a lo cual el monasterio originalmente proyectado jamás sería concluido en su plenitud.

3.1. El claustro mayor

Este espacio, siendo el de mayores dimensiones de todo el recinto cenobítico, es el único que no ha llegado hasta nuestros días, tras padecer numerosas demoliciones en los siglos XIX y XX. Es el claustro mayor el lugar en el que se plasma la vertiente monástico-eremítica de la vida en la Cartuja, ya que en torno a él se articula el conjunto de las celdas de los padres, que habitan la mayor parte del tiempo en soledad. Por esta particular circunstancia, la celda del cartujo no es el habitáculo de un monje al uso, sino la espaciosa vivienda de un ermitaño que va a

¹² AHN, libro 3611, fols. 28r-v. La generosidad del licenciado Sánchez de Cuenca, quien era abogado de la Real Chancillería, le valió el honor de ser el único seglar enterrado en el interior de la clausura, concretamente en el centro de la primitiva iglesia y posterior Capítulo de legos, donde aún permanece su lápida. Su muerte tuvo lugar el 13 de agosto de 1538, según reza en la misma, poniendo particular empeño los cartujos granadinos en el conocimiento de su persona, de forma que comunicó estos beneficios al Capítulo General que, en el año 1539, decretó que se aplicase por el alma de este bienhechor un treintanario con oficios de difuntos, misas conventuales de réquiem cantadas, misas individuales, rezo de salterios y súplicas de los legos, en todas y cada una de las casas de la orden. Además, la fundación granadina se obligaba a realizar este treintanario anualmente en el mes de agosto a modo de memoria libremente impuesta por la misma comunidad. Tras este reconocimiento la Cartuja granadina admitiría escasísimas memorias, normalmente ligadas a algún destacable mayordomo, y éstas ya se acogerían fuera del claustro, en la capilla establecida en la portería para la atención espiritual de los criados seglares del monasterio.

permanecer la mayor parte de su vida encerrado entre sus muros, por lo que ésta debe ser lo suficientemente espaciosa, luminosa y desahogada como para que su habitante no caiga en una desesperación existencial. El modelo viene establecido desde Grenoble y se basa en el esquema de celda que sería desarrollado previamente en las casas de la Orden de la Camáldula. (Fig. 3)

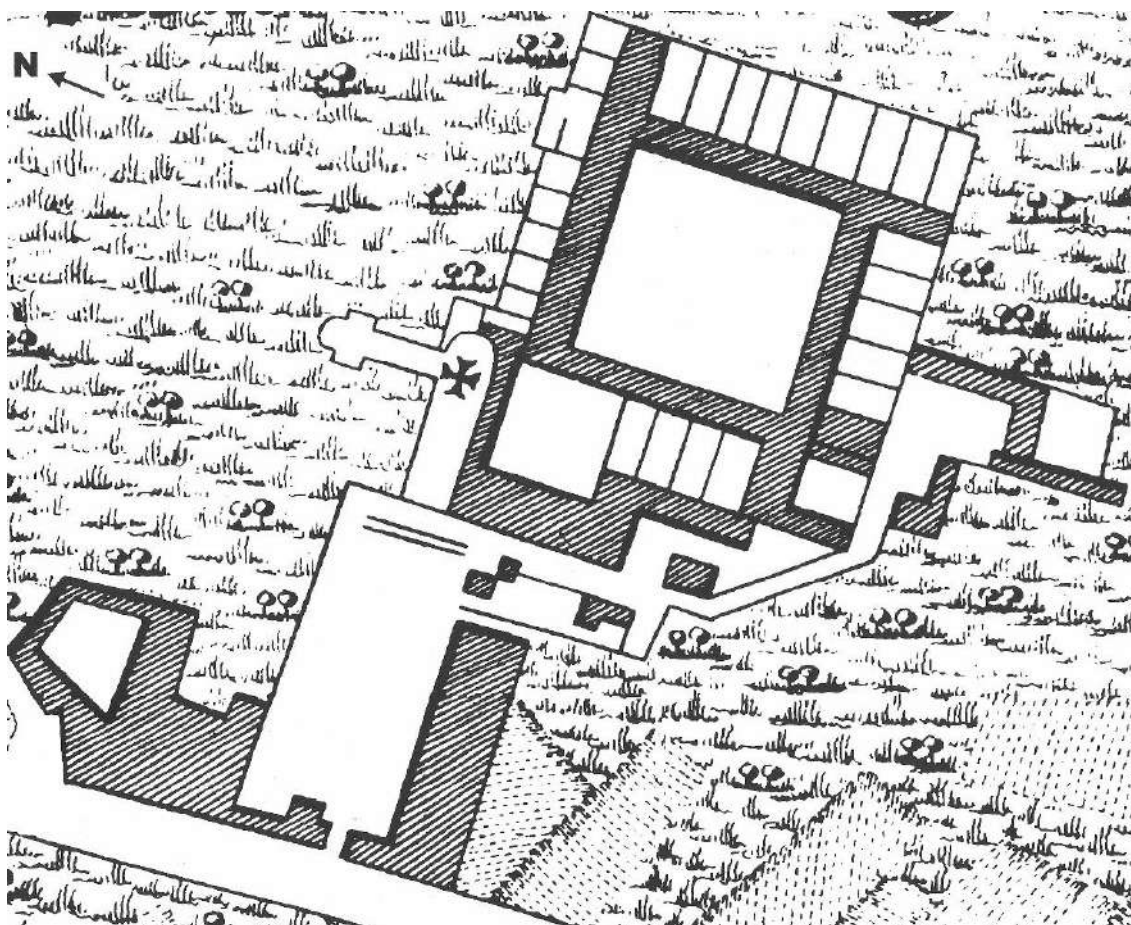


Fig. 3. Dalmau, F. (1796), *Plano topográfico de Granada* [detalle]. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Granada.

De este modo, la celda se constituye como una amplia vivienda de dos plantas, dentro de la que existe una separación de espacios bien específica. La planta inferior es la que prepara al monje para el contacto con el mundo y las necesidades materiales. Nada más entrar se sitúa un pequeño oratorio denominado comúnmente como el *Ave María*, en el cual el monje debe dirigir sus plegarias a la Virgen cada vez que entra y sale de su celda, además de ser el lugar en el que debe rezar el Oficio Parvo de Beata, en lo que espera la audición del toque de campanas para acudir al rezo de las horas canónicas en comunidad.

A continuación, se encuentra el espacio destinado a la colación individual del monje, compuesto normalmente por una austera tabla colocada bajo el ventanuco donde los legos depositan las viandas cocinadas, para que el monje las recoja cuando

deseo, sin necesidad de establecer mayor comunicación. Desde este espacio se articulan también la leñera, el aseo y la habitación destinada al taller de trabajos manuales, desde el cual se suele salir a la huerta que cada monje cultiva y dispone según su propio gusto. Por su parte, la planta superior es en la que el cartujo cultiva su espiritualidad, al volver a contener un pequeño oratorio —el principal de la celda— para la oración individual, así como el espacio destinado al estudio. Además, al ser la habitación más recogida de toda la celda, es aquella en la que el monje lleva a cabo también su descanso nocturno¹³.

Este es el esquema tipo que en mayor o menor medida va a seguir toda celda cartujana. Tan sólo hay tres celdas que, dada la funcionalidad que deben prestar a los cargos que las ocupan, añaden a dicho esquema algunas otras dependencias. Tal es el caso de la celda del maestro de novicios, que en la planta inferior suele contar con una o dos aulas en las que recibir y atender a dos novicios por separado, y que suele localizarse en el claustro del noviciado, por lo que en Granada nunca se llegó a contar con la configuración efectiva de este habitáculo, dado que jamás se llegó a construir dicho sector. Por ello y dado el reducidísimo número de novicios con que contó esta cartuja, el cual no superó la cantidad de dos en pleno periodo de auge, no ha sido posible distinguir en qué punto se ubicó la celda del maestro de novicios¹⁴.

Sí que es conocido que, pegada a la celda prioral, se levantaba la procura o celda del padre procurador, en la que además de vivir, debía prestar atención diaria a las necesidades de los monjes y a los asuntos administrativos del monasterio¹⁵. Por ello, en su nivel inferior disponía de una amplia sala comunicada, tanto con el claustro como con el exterior del cenobio, en que recibir a sus visitantes y llevar a cabo todas las gestiones que comportaba su cargo.

De igual modo, la celda del prior llegaría a adquirir tales dimensiones que sería denominada como casa prioral, localizándose en el extremo occidental del lado sur del claustro¹⁶. Su configuración era algo más magnánima, ya que su huerta, comunicada asimismo con el exterior de la clausura por el oeste, se disponía al modo de un claustrillo, es decir, de un patio porticado con cinco arcadas por cada lado sobre columnas de orden dórico y roscas con decoración plateresca de las dovelas en relieve rehundido. (Figs. 4A-B) Sus techumbres se decoraban con labores de yeso y azulejos policromos. En la planta superior, de mayor altura que en el resto de las celdas, una serie de vanos se abrían hacia este claustrillo particular, siendo este nivel en el que habitaba el prior del monasterio. Entretanto, en la planta baja contaba, además de con las dependencias prescritas, con un amplio recibidor, una no menos espaciosa y confortable sala para atender a las visitas, su propia biblioteca y su propia capilla conventual para la misa en soledad¹⁷.

¹³ Rosendo Roig. *Diálogos en la Cartuja*. (Burgos: Cartuja de Miraflores, 2012): 44-6.

¹⁴ AHN, sección Clero Secular-Regular, libro 3619: *Libro de estados de esta Cartuxa*, 1697-1814, fol. 21r.

¹⁵ Rosendo Roig. Op. cit., 157.

¹⁶ AHN: *Libro del principio, fundación y prosecución de la Cartuxa de Granada*, libro 3611, fols. 63r-v.

¹⁷ Diputación Provincial de Granada, Comisión Principal de Arbitrios de Amortización. Monasterio de la Cartuja, *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, julio 15, 1837. Es en dicha sala de recepciones donde los inventarios ubican la pequeña y delicada escultura en alabastro de *San Bruno*, fechable en el último tercio del siglo XVIII y que hoy se exhibe en el capítulo de legos.

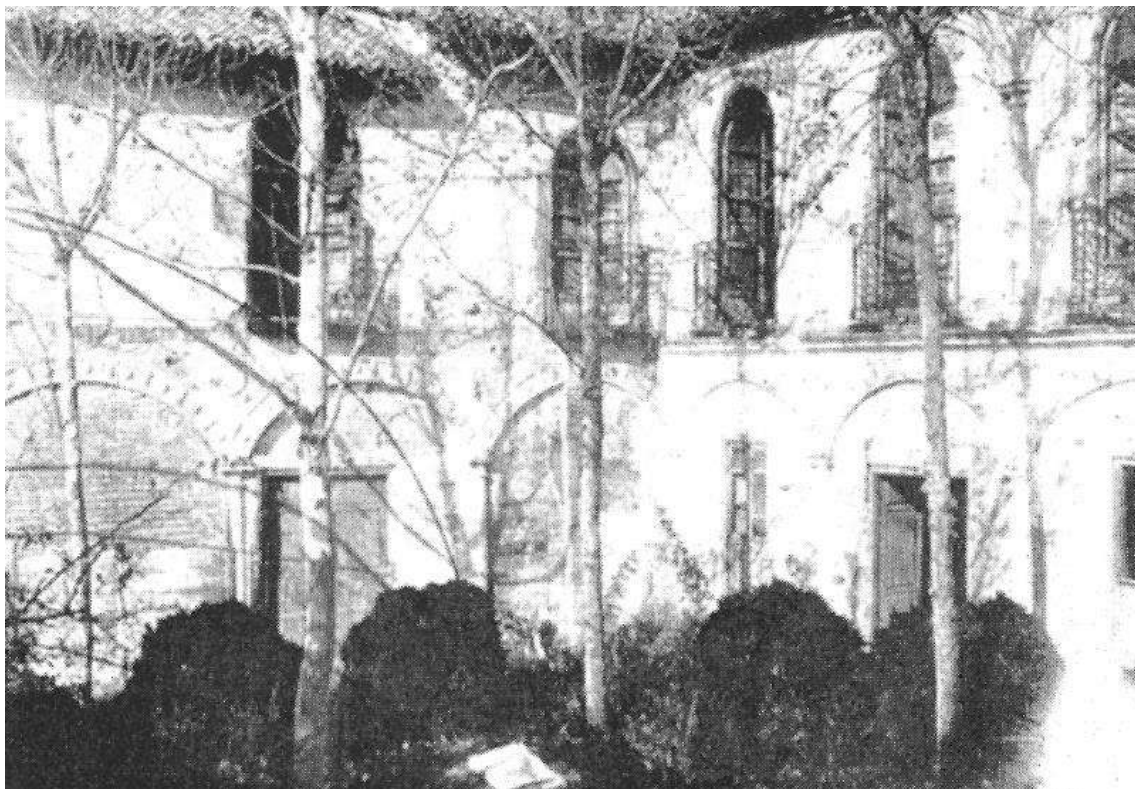


Fig. 4A. Patio de la Casa Prioral antes de su demolición en 1943. Fuente: Archivo Histórico de la Facultad de Teología de Granada.



Fig. 4B. Autor desconocido (últ. tercio s. XVIII), *San Bruno* (alabastro), Cartuja de la Asunción. Foto: José Antonio Díaz Gómez [JADG.]

Estas dos últimas celdas del procurador y del prior fueron requiriendo, con el paso del tiempo, de una mayor amplitud y dignificación, lo que implicó que el tramo sur del claustro mayor estuviese sometido a obras con relativa frecuencia. La configuración de este lado del claustro tendría lugar entre los años 1529 y 1533, a la par que el tramo de celdas del lado norte opuesto¹⁸. La intención no era otra que crear un claustro conventual al uso, de planta cuadrangular y con un corredor porticado. Así, el lado oeste, que caía hacia el camino de Alfacar, se correspondía con el núcleo primigenio, integrado por la primitiva iglesia y posterior sala capitular de legos, junto con las cuatro primeras celdas.

En el lado sur, para guardar una proporción de simetría y homogeneidad estética, dadas las mayores dimensiones de la procura y la casa prioral, sin contar estas dos últimas, se localizaban un total de cinco celdas, las más amplias del monasterio. Nada despreciable era también la amplitud de las nueve celdas del lado este, mientras que el lateral norte daba cabida a otras siete de más reducidas dimensiones; posiblemente, estas últimas debieron estar destinadas al alojamiento provisional de los escasos novicios y de aquellos legos que habían de permanecer en la clausura, ya que los demás habitaban fuera de ella en las casas de los criados. Además, en este tramo, dentro del espacio correspondiente a la penúltima celda hacia el este, se localizaban otras dependencias auxiliares, como la biblioteca, el archivo o la tonsura.

En total, la Cartuja de Granada llegó a disponer de 27 celdas circundando el perímetro de su claustro mayor. Este espacio estaba rodeado, como se señalaba, por una galería porticada levantada en mármol de Sierra Elvira en sus basamentos y piedra de Santa Pudía en los elementos tenantes¹⁹. Su construcción fue bastante más tardía y no se llevó a cabo hasta que se había terminado de levantar el tramo de celdas del lado este, que fue el último en erigirse, habiendo finalizado todas estas obras en el año 1559²⁰. Este pórtico era originalmente abierto a un amplio patio de 53m² y rodeado por 76 columnas dóricas estriadas e intercaladas con antepechos²¹, en el que se localizaba el cementerio comunitario, según es uso y costumbre de la orden. (Fig. 5)

A ello se sumaba una fuente que inicialmente salió del legado del bienhechor Alonso Sánchez de Cuenca, y que para 1533 ya había sido sustituida por otra fuente de mayor dignidad y dimensiones, trasladando aquella a modo de caño que embelleciese el acceso interno a la casa prioral, coincidiendo todo ello con el proyecto de ampliación y construcción del paño sur de celdas²². Además, para asegurar el abastecimiento directo de este espacio monástico, se aseguró la construcción de una compleja red de canalizaciones que distribuían el agua procedente de las siete fuentes naturales que circundaban el cenobio. Para complementar esta amplitud espacial, el

¹⁸ AHN, libro 3611, fol. 32r.

¹⁹ *Ibidem*, fol. 51v.

²⁰ *Ibid.*, fol. 52r.

²¹ Manuel Gómez Moreno. Op. cit., 352.

²² AHN, libro 3611, fol. 67r.

patio se completaba con un profuso jardín poblado de arrayanes, palmeras, sauces y cipreses²³.

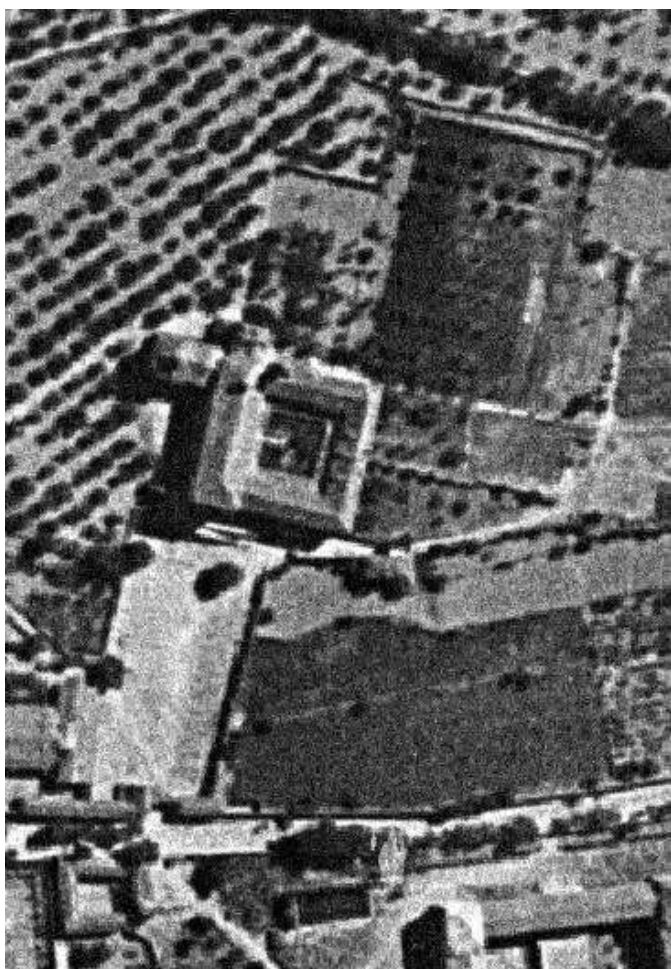


Fig. 5. Vista de la Cartuja de Granada anterior a la ampliación del camino de Alfacar, tomada durante el vuelo americano de 1956. Aún se aprecia el perímetro del claustro mayor. Fuente: Instituto Geográfico Nacional.

Para el 8 de febrero de 1571 el claustro mayor vuelve a quedar reformado, en un proceso por el que se demuele y vuelve a levantar el tramo este de las celdas por su excesivo tamaño, al tiempo que los primitivos alfarjes de las cubiertas se enriquecen con decoración de azulejería²⁴, para finalmente quedar ocultos en la intervención de 1754, al anteponerles bóvedas vaídas de yeso, más acordes con el gusto estético del barroco. Esta última intervención, que no tardaría en verse perjudicada, fue llevada a cabo por el maestro mayor de las obras de la Catedral de Jaén, Alonso Llanos y Palma²⁵.

Además, será durante estas obras cuando se levanten las dos portadas de mármol negro²⁶, de las que se desconoce la identidad de los espacios que antecedian, aunque conociendo las dependencias que albergaba este claustro mayor, posiblemente una se correspondiese con el acceso a la biblioteca y archivo que caía

²³ Manuel Gómez Moreno. Op. cit., 352.

²⁴ AHN, libro 3611, fol. 62v.

²⁵ Manuel Gómez Moreno. Op. cit., 352.

²⁶ AHN, libro 3611, fol. 62v.

en el lado norte, mientras que la otra debía comunicar con el pasadizo que pretendía conducir al noviciado tras de la cabecera de la iglesia, en el mismo tramo. Por su parte, la galería que comunicaba el claustro mayor con el claustro de las dependencias comunitarias contaba con su propia portada bastante anterior, realizada en piedra caliza y fechable en las reformas de entre 1529 y 1533. En el ornato de su frontón y friso contiene el tema de las *Arma Christi*, siguiendo ya unos esquemas por completo renacentistas, en los que predomina el rigor de la línea recta, mientras que la ornamentación se limita a la presencia de dos cornucopias y sendos elementos heráldicos. (Fig. 6)

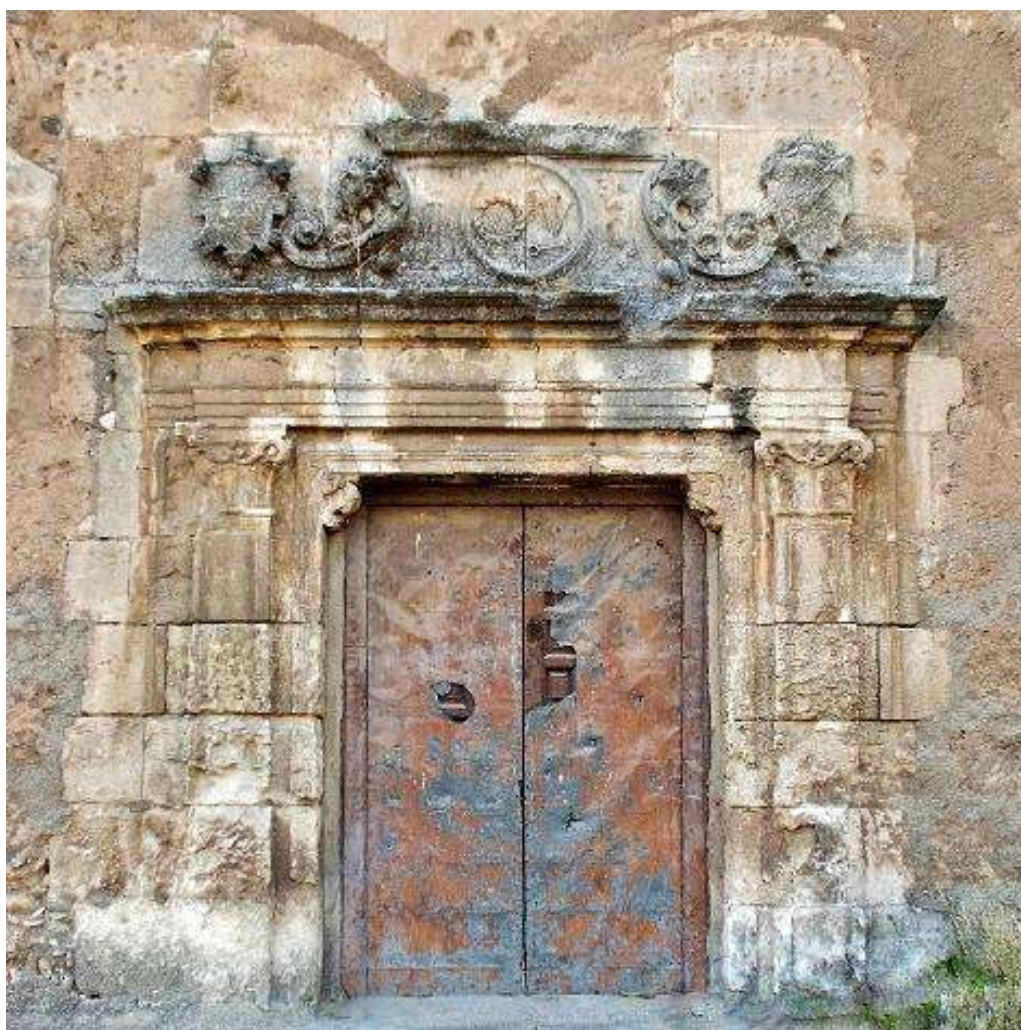


Fig. 6. Autor desconocido (1529-1533), *Portada de las Arma Christi*. Comunicaba originalmente los dos claustros de la Cartuja. Foto: JADG.

Con todo, la fábrica del claustro mayor acusaba una cierta debilidad estructural, con no haber sido construida siguiendo unos criterios de unidad, sino como una sucesión de ampliaciones dirigida por el criterio de distintos legos que, si bien alcanzaban a poseer algunas nociones de edilicia, no se puede decir que fuesen arquitectos en el estricto sentido de la palabra, aunque la orden los estimase como

tales. Por esta razón, las rehabilitaciones y reformas se suceden en el tiempo con relativa frecuencia, hasta el punto de incluso llegar a requerir el levantamiento entre 1719 y 1720 de un paredón en el tramo oriental de celdas a modo de contrafuerte²⁷. Para mayor inri, los efectos del terremoto de Lisboa de 1755 contribuyeron a desestabilizar aún más la fábrica del claustro mayor, de modo que hubieron de colocar una serie de estribos en la luz de las arcadas, cuyo resultado estético satisfizo tan poco a la comunidad, que para 1759 emplearon la cantidad de 16.000 reales en cegar la luz de los arcos, abriendo cuatro puertas que comunicaban con el patio, una centrando cada uno de los lados, mientras que el resto dio cabida a ventanas²⁸.

Por último, en lo que se refiere al enriquecimiento artístico del claustro mayor y sus dependencias, se estima que cada celda poseía en el oratorio del *Avemaría* una pintura de temática mariana, así como en el oratorio principal otra con un crucificado o alguna otra escena de la Pasión, como es natural y se repite en prácticamente todas las cartujas. Posiblemente, a esta labor contribuyó considerablemente el lego y pintor Juan Sánchez Cotán, en los años de su segunda etapa en la cartuja iliberitana, entre 1611 y 1627²⁹. De su ingenio, creó para estos espacios de las celdas una serie de lienzos de pequeño formato pero de ejecución tan exquisita, como el de la *Virgen despertando al Niño*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Granada, o sus diversas versiones de los temas de la *Virgen con el Niño*, de la *Sagrada Familia* y de la *Crucifixión*³⁰.

Por lo demás, en cada uno de los cuatro ángulos del claustro mayor, del mismo autor se disponían cuatro cuadros de mayor formato, destinados a que el monje caminase con una visión frontal a cada uno de ellos al transitar por las galerías del claustro. Lógicamente, estas pinturas tenían un afán de inducir a la meditación en el espacio que circundaba a la visión del cementerio comunitario, de modo que para este pequeño ciclo pictórico fueron escogidas cuatro escenas de la Pasión de Cristo, a saber: la *Oración en el huerto*, el *Ecce Homo*, la *Calle de la amargura* y *La Piedad*³¹. Completaba este espacio una galería de retratos de cartujos granadinos notables, como el del *Venerable Juan de Asián* atribuido a Bocanegra, o los de *Fray Gonzalo de la Natividad* y de *Fray Tomás Díez*, estos dos últimos de Cotán³². (Fig. 7)

A continuación, al igual que se realizará dentro del comentario de cada una de las otras áreas del monasterio, se adjunta una tabla donde se especifican con mayor claridad las pinturas y esculturas que albergó este espacio concreto. Para conocer su tema y su localización, se ha recurrido al inventario más remoto que se conoce, siendo éste una relación del estado y piezas principales de la Cartuja, fechado en 30 de noviembre de 1820 y realizado por el prior Francisco García Vinuesa, quien lo firma, por encargo de la Comisión Principal del Crédito Público de Granada, de la que fue arduo colaborador en aras de conseguir la devolución del monasterio tras

²⁷ AHN, libro 3619, fol. 38r.

²⁸ *Ibidem*, fol. 126v.

²⁹ Emilio Orozco Díaz. *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. (Granada: Universidad – Diputación Provincial, 1993): 105-113.

³⁰ *Ibidem*, 337-344.

³¹ ARChGr, leg. 4432-26, s.fol.

³² Hortensia Déniz Yuste. *Apuntes artísticos de la Cartuja de Granada a través de inventarios del siglo XIX*. (Salzburg: Universität – Institut für Anglistik und Amerikanistik, 2007): 95.

la exclaustación decretada por el Gobierno liberal el 25 de octubre anterior³³. Por otro lado, las autorías se adjudican en base tanto al inventario del Museo de Bellas Artes realizado por la Comisión de Monumentos el 22 de mayo de 1866³⁴, como al más completo catálogo que de Sánchez Cotán realizó el profesor Emilio Orozco Díaz³⁵:

Ubicación	Tema	Nº	Autor
PINTURA			
Claustro mayor	<i>La Oración en el Huerto</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>El Ecce-Homo</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La calle de la amargura</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Piedad</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>Retratos de monjes de la orden</i>	3	Varios autores
	<i>Vista de la cartuja de El Paular</i>	1	Desconocido
	<i>Vista de la cartuja de la Asunción</i>	1	Desconocido
Pinturas sueltas en celdas y otras dependencias	<i>Ecce Homo</i>	1	Desconocido
	<i>Cristo yacente</i>	1	Desconocido
	<i>La Crucifixión</i>	2	Sánchez Cotán
	<i>La Virgen con el Niño</i>	2	Sánchez Cotán
	<i>La Sagrada Familia</i>	2	Sánchez Cotán
	<i>Piedad</i>	1	Desconocido
	<i>La adoración de los Magos</i>	1	Desconocido
	<i>San Bruno</i>	1	Desconocido
	<i>San Antonio de Padua</i>	1	Desconocido
	<i>San Francisco de Asís</i>	1	Desconocido
	<i>Aparición de la Virgen a san Luis Gonzaga</i>	1	Desconocido
	<i>Bodegones</i>	2	Sánchez Cotán
ESCULTURA			
Casa prioral	<i>San Bruno</i> (alabastro)	1	Desconocido

³³ Manuel González de Molina Navarro. *Desamortización, deuda pública y crecimiento económico, Andalucía 1820/1823*. (Granada: Diputación Provincial, 1985): 374.

³⁴ Hortensia Déniz Yuste. Op. cit., 34-36.

³⁵ Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 301-379.



Fig. 7. Círculo de Bocanegra (h. 1673) *Vera efigie del Venerable Juan de Asían*. Localización y foto: Museo de Bellas Artes de Granada [MBAG].

3.2. El claustriillo

Al oeste del claustro mayor se localizaba la única parte del monasterio que, junto con la iglesia, se consiguió preservar y mantener en pie tras la exclaustación de 1835. Se trata del claustro menor, denominado comúnmente por la historiografía del arte como claustriillo y conocido por los cartujos que lo transitaron como el *claustro principal*³⁶, dado que en él se localizaban las dependencias primordiales de la vida conventual. Además, serán estas estancias las que alberguen los principales tesoros artísticos del monasterio y donde, tras la dilapidación decimonónica del claustro mayor, se trasladen las puntuales obras de arte que aún lograban permanecer en este lugar³⁷. (Fig. 8)

³⁶ AHN, libro 3619, fol. 59r.

³⁷ Manuel Barrios Rozúa. Op. cit., 524.



Fig. 8. Vista del interior del claustro anterior a 1949; los arcos se encuentran cegados tras el terremoto de 1755, y sobre sus muros aún se ostentan los lienzos de Cotán y Carducho. Foto: Archivo Histórico de la Facultad de Teología de Granada.

De esta manera, el patio queda circundado por un pórtico conformado por veinte columnas de orden dórico realizadas en piedra de Sierra Elvira, más cuatro pilares de la misma entidad en cada uno de los cuatro ángulos, centrando el patio una pequeña fuente rodeada de jardín bajo. A partir de 1759 y hasta las intervenciones llevadas a cabo por el arquitecto Prieto Moreno entre 1949 y 1968³⁸, al igual que ocurría en el claustro mayor, los arcos del claustro estuvieron cegados a causa de las soluciones de refuerzo que requirieron los daños estructurales padecidos por la fábrica del monasterio tras el terremoto de Lisboa.

³⁸ Archivo General de la Administración (en adelante, AGA), sección Cultura (03), caja 116: *Monasterio de la Cartuja. Campaña de intervención dirigida por Francisco Prieto-Moreno y Pardo, 1949-1968*, s.fol.



Fig. 9. Sánchez Cotán, J. (1603-1627), *Padres Erasmo Triactense y Juan Chin Thomperloe, mártires*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Fue sobre los muros del perímetro del claustillo —no en el interior de las dependencias conventuales como hoy ocurre— donde fueron destinadas la mayor parte de las pinturas con que Sánchez Cotán y, tras su incapacidad, Vicente Carducho configuraron los ciclos pictóricos relativos a la vida de san Bruno y a la fundación de la Orden³⁹, junto con aquella otra respectiva al martirio y persecución padecidos por los cartujos en la Inglaterra de Enrique VIII e Isabel I, así como en la Europa protestante⁴⁰. Tal fue el calado de estos sucesos en la historia de la orden y

³⁹ Los lienzos que conforman este ciclo son: *Resurrección de Diocrès*; *Sueño de san Hugo*; *San Hugo recibiendo a san Bruno y sus discípulos*; *San Hugo señalando a san Bruno y sus discípulos el lugar de la Cartuja*; *Construcción del primitivo templo de la Cartuja*; *Aparición de san Pedro a los discípulos de san Bruno*; y *El sueño de Roberto Guiscardo*; hasta aquí de Sánchez Cotán. De Vicente Carducho son: *San Bruno renunciando al arzobispado de Regio*; *La fuente milagrosa de la tumba de san Bruno*; *San Bruno con sus compañeros ante el papa Urbano II*; *A san Hugo de Lincoln se le aparece un coro de ángeles*; *La Virgen María se aparece a Pedro Faverio poco antes de su muerte*; y *La humildad y el menosprecio de los bienes terrenales en la Cartuja*. Tal sería el calado de los influjos de Cotán en Carducho, que poco después este último atendería el encargo de un ciclo similar para el claustillo de la Cartuja de El Paular. Véase, Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 346-351.

⁴⁰ Igualmente, los cuadros que completan esta serie son: *Tres priores y un monje de Santa Brigida juzgados por Cronwell*; *Escena del martirio de los tres priores y el monje de Santa Brigida*; otra *Escena del martirio de los tres priores y el monje de Santa Brigida*; *Descuartizamiento de los religiosos destacando el del prior Juan de Houghton*; y *Cartujos prisioneros en la Torre de Londres*; hasta aquí de Sánchez Cotán. De Vicente Carducho son: *La Virgen María se aparece a Juan Fort*; *Martirio de los padres John Rochester y James Walworth*; *Martirio de cuatro monjes de la cartuja de Roermond*; *La persecución de los cartujos de Praga*; y *Martirio del padre Andrés de Seiz*. Véase, Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 346-351.

en plena Contrarreforma, que se encomendó a Sánchez Cotán la realización de un ciclo paralelo, destinado a este mismo espacio, con una serie de retratos por parejas de cartujos canonizados o en proceso de ello, los cuales en su mayor parte eran precisamente de los considerados como mártires a manos del protestantismo⁴¹. (Figs. 9 y 10)



Fig. 10. Carducho, V. (1626-1632) *La fuente milagrosa de la tumba de san Bruno*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

⁴¹ De acuerdo con Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 355-357, estas pinturas son: *Padres Vicencio Herch y Juan Leodense mártires*; *Padres Herasmo Triactense y Juan Chin Thomperloe mártires*; *Fray Egidio Grioscend y Fray Estéfano Ianitur mártires*; y *San Hugo de Grenoble y San Hugo de Lincoln*.



Fig. 11. García, M.J. y García, J.F. (Hermanos García, h. 1623), *Ecce Homo*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Como último apunte al respecto, sobre los dudosos criterios de conservación contemporáneos de estos preciados lienzos ofrece testimonio Gómez-Moreno, cuando relata que tras la exclaustación de 1835 fueron apilados en el Museo de Bellas Artes y fue frecuente su uso para adorno de los altares de la festividad del Corpus Christi⁴². Así también, solamente cabe destacar la existencia en el claustro de dos urnas contenedoras de bustos de tres cuartos, tratándose una de ellas de un

⁴² Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 349-350.

Ecce Homo en barro cocido realizado por los Hermanos García hacia 1623⁴³, y otra muy posterior de una *Dolorosa* realizada entre 1697 y 1705⁴⁴, de autoría desconocida por la dispersión de la pieza, pero concordante con el momento en que José de Mora trabaja para el monasterio⁴⁵. (Fig. 11)

3.2.a. Capítulo de legos y dependencias anexas



Fig. 12. Ledesma, A. (1519), *Sala capitular de legos*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

⁴³ Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. (Granada: Atrio, 2008): 60-61.

⁴⁴ AHN, libro 3619, fol. 12v.

⁴⁵ Sobre los trabajos de José de Mora en la Cartuja, véase, Antonio Gallego y Burín. *José de Mora*. (Granada: Facultad de Letras, 1925): 188-196. Et, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, J.J. *José de Mora*. (Granada: Comares, 2000): 129-130.

Pasando ya a valorar las diferentes dependencias conventuales, en su lado norte aparece la sala capitular de legos, la que hasta comienzos del siglo XVII permaneciese como primitiva iglesia del cenobio, siendo levantada entre los años 1517 y 1519 por el ya más que conocido lego Alonso de Ledesma⁴⁶. A ella se accede por un pequeño vano apainelado y, en su traza, presenta una interesante solución a base de bóvedas de crucería que se recogen en sus ángulos en base a profusos haces de columnillas, que en su desarrollo inferior van fusionándose hasta generar una serie de columnas de sección trilobulada que descansan sobre ménsulas. Por su parte, las ventanas se conforman a partir de pequeños arcos abocinados de medio punto, enmarcados asimismo por columnillas y nervios ojivales. (Fig. 12)

A finales del siglo XIX, aún quedaban en su testero restos más evidentes del retablo pictórico que presidió este espacio⁴⁷ y que hoy se encuentra disperso por completo, el cual fue realizado, como no podía ser de otra manera, por Sánchez Cotán. Este retablo quedaba compuesto por tres grandes lienzos que, de izquierda a derecha, ostentaban los siguientes temas: *San Juan Bautista*, *La Crucifixión* y *La Virgen Dolorosa*⁴⁸. Completaba la estancia un ciclo de pinturas de santos, de la vida de la Virgen y el pasaje evangélico de *La multiplicación de los panes y los peces*⁴⁹, este último de gran significación eucarística al ser destinado a lo que fue primitiva iglesia conventual. Así también, anexas a este capítulo de los legos se localizan una serie de pequeñas estancias, que comunicaban a su vez con otras más reducidas en la planta superior, las cuales estuvieron destinada a hacer las veces de noviciado⁵⁰.

3.2.b. Refectorio y bodega

La siguiente dependencia que destaca no es otra que el refectorio en que los padres —y no de los hermanos o legos, ya que se estimaba que éstos no precisaban de esta mitigación por socializar en mayor grado en su día a día— almuerzan juntos los domingos y días de precepto. De acuerdo con la tónica general que predomina en estos espacios, queda recorrido por un poyo de ladrillo al que se anteponen una serie de mesas, rompiendo únicamente con esta tónica el sencillo púlpito de sección poligonal que queda a la derecha de la entrada desde el claustro. Este acceso se encuentra precedido por una austera portada de orden dórico, centrada en su frontón triangular por un relieve en yeso con la *Cabeza de san Juan Bautista*. Esta sala, de acuerdo con el testimonio del prior Valdepeñas, comenzó a construirse en 1531 y, al momento de dejar el cargo en 1552, se encontraban levantados sus muros hasta el arranque del techo, siendo la pieza del claustrillo que se hallaba más avanzada en su construcción, con la lógica salvedad del antedicho capítulo de legos, ya que las demás tan sólo estaban levantadas hasta la mitad de las ventanas por las mismas fechas⁵¹.

De acuerdo con el espíritu tardogótico que impera en la traza del monasterio durante el siglo XVI, la amplia sala queda cubierta por grandes bóvedas de aristas

⁴⁶ AHN, libro 3611, fol. 12v.

⁴⁷ ARChGr, leg. 4432-26, s.fol.

⁴⁸ Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 366-368.

⁴⁹ ARChGr, leg. 4432-26, s.fol.

⁵⁰ Manuel Gómez Moreno. Op. cit., 351.

⁵¹ AHN, libro 3611, fol. 38r.

sobre arcos de medio punto. Seguidamente, en su cabecera, sobre el espacio reservado al prior, hoy permanece colocado en su lugar original el gran lienzo de la *Santa Cena* realizado por Sánchez Cotán, sobre el que se presenta además una cruz de madera fingida, pintada al fresco por el mismo lego, la cual era muy celebrada por los visitantes. (Fig. 13) Dada su perfección en el trabajo de las texturas y la perspectiva era confundida de primeras con una cruz real, e incluso hay quien adorna esta anécdota con un relato según el cual los pájaros que se colaban por las ventanas trataban de posarse en ella confundidos por el engaño óptico⁵². Completaban el programa iconográfico de la sala tres lienzos grandes con *San José con el Niño*, *La Inmaculada Concepción*, *La Asunción* y *La aparición de la Virgen del Rosario a los cartujos* (hoy en el Museo de Bellas Artes de Granada), junto con un ciclo de menor tamaño con un apostolado. (Fig. 14)



Fig. 13. Sánchez Cotán, J. (h. 1618), *Santa Cena*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Bajo el refectorio, para 1543 se aprovechó el curso de las obras para construir una bodega que resultó de tan grandes dimensiones que incluso se llegó a fragmentar su espacio para sacar tres viviendas de renta y una prisión conventual. También se dispuso en ella la cocina conventual, accediéndose a estos espacios por dos arquillos hoy cegados y semienterrados que daban por el sur del refectorio a una huerta que servía como desahogo de estas dependencias auxiliares, las cuales comunicaban

⁵² Antonio Palomino de Castro y Velasco. *El museo pictórico y escala óptica*. (Madrid: Imprenta de Sancha, vol. III, 1797): 289-290.

interiormente con el cenobio por una escalera de caracol que subía hasta la segunda planta.



Fig. 14. Sánchez Cotán, J. (1603-1627), *Aparición de la Virgen del Rosario a los cartujos*. Localización y foto: MBAG.

3.2.c. Sala De Profundis

A los pies del refectorio se localiza otro discreto acceso que lo comunica con la sala De Profundis, denominada en la casa de Granada como *Capilla de los Apóstoles*, por quedar presidido este espacio por un retablo fingido, realizado y firmado nuevamente por Sánchez Cotán. Para esta obra maestra realizada al fresco recrearía los tonos grisáceos de la piedra de Sierra Elvira y la modularía en base al orden corintio, para quedar presidida por un gran lienzo de *Los apóstoles Pedro y Pablo* del que toma su denominación popular esta sala y que también es obra del autor antedicho. En cuanto a la denominación oficial monástica de sala De Profundis, ésta no se corresponde sino con el hecho de que en este espacio los padres comienzan siempre la velación de los cadáveres y el lavatorio de las manos previo a la refacción comunitaria, momentos éstos durante los cuales, formados en fila, entonan el salmo 129 *De profundis*. (Fig. 15)



Fig. 15. Sánchez Cotán, J. (h. 1618), *Santos Pedro y Pablo* (retablo pictórico y lienzo de la sala De Profundis), Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

3.2.d. El capítulo de padres

Por último, la sala que resta por analizar no es otra que el amplio capítulo de padres edificado, como se dijo, entre los años 1565 y 1567, siendo el 12 de septiembre de ese último año cuando fue bendecido por el arzobispo Pedro Guerrero, habiendo dedicado este espacio a la titularidad de la Santa Cruz⁵³. Igualmente, cuenta con una austera portadilla de obra de orden dórico y remate triangular centrado por las Armas de Castilla. Sus bóvedas de nuevo son de crucería gótica retardataria, aunque en la solución del testero se evidencia la intervención de un criterio diferente a aquel con que se inició la traza, con la incorporación de tres medias naranjas con casetones y pechinas de raigambre renacentista, debidas al diseño del lego Francisco Martínez⁵⁴. Por su parte, el pequeño nicho de la credencia queda decorado con interesantes frescos polícromos a base de candelieri y otros motivos de corte plateresco. (Fig. 16)

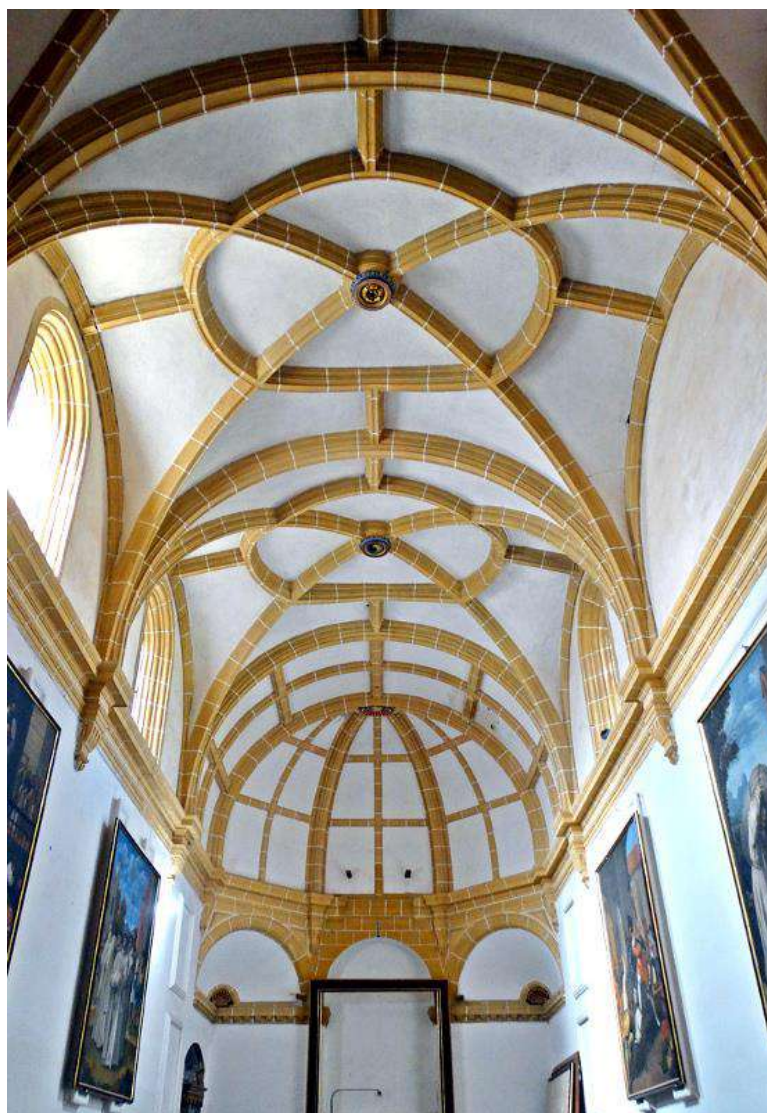


Fig. 16. Vista de la sala capítular de padres, con el cuarto de esfera renacentista en su testero; fue bendecida en 1567 y dedicada a la santa Cruz. Foto: JADG.

⁵³ AHN, libro 3611, fol. 59r.

⁵⁴ *Ibidem*, fol. 38r.



Fig. 17. Sánchez Cotán, J. (1603-1627), *La Asunción*, Cartuja de la Asunción. Localización y foto: MBAG.

Originalmente, bajo dichos tres cascos abovedados se ubicaban los ocho lienzos de gran formato que componían el retablo y que fueron realizados, una vez más, por Sánchez Cotán⁵⁵. Este altar estaba dedicado a la misma advocación titular del monasterio, por lo que era precisamente el lienzo de *La Asunción* el que presidía el retablo. (Fig. 17) Sobre éste, pendía otro lienzo con el tema de *La Crucifixión*, a cuyos lados quedaban otros dos menores con *San Juan Evangelista* y la *Virgen Dolorosa*, de modo que iconográficamente quedaba conformada la escena del Calvario. A los lados del cuadro central asuncionista figuraban el patriarca y el patrón de la orden, *San Bruno* y *San Juan Bautista* en sendos lienzos que quedaban bajo otros dos también

⁵⁵ ARChGr, leg. 4432-26, s.fol.

de menor formato con los pasajes de *La adoración de los pastores* y *La adoración de los magos*. Además, según menciona Gómez-Moreno, se estima que otros cinco lienzos de Sánchez Cotán versados sobre la historia primitiva de la orden fueron ostentados entre los muros del capítulo de padres⁵⁶ así como otros dos cuadros de gran formato en los que se representaba *La Inmaculada Concepción* y *La Resurrección*.

3.2.e. Las capillas conventuales del claustro



Fig. 18. Sánchez Cotán, J. (1603-1627), *Imposición de la casulla a san Ildefonso*. Localización y foto: MBAG.

⁵⁶ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 351-352.

Finalmente, cabe mencionar el sucinto espacio de las cuatro capillas conventuales, destinadas al ejercicio de la misa en soledad, que se suceden en el claustro entre la puerta del zaguán y la de la iglesia. No revisten un excesivo interés en lo arquitectónico, al quedar actualmente descontextualizadas por completo y al suponer unos espacios de reducidísimas dimensiones, cubiertos por sencillas bóvedas de gallones que en su día estuvieron policromadas fingiendo el firmamento estrellado. Por su parte, el espacio de los altares quedaba copado en su totalidad por la presencia de cuatro lienzos de remate semicircular, obra todos ellos de Sánchez Cotán, quien se encargó de decorar estas capillas en relación con sus respectivas dedicaciones, a saber: san José, la Sagrada Familia, el arcángel san Miguel y san Ildefonso de Toledo⁵⁷. Los retablos y decoración al fresco que enmarcaban dichas pinturas no se compusieron hasta 1771⁵⁸. (Fig. 18)

A ellas hay que sumar la capilla del padre procurador, esto es la de la portería, situada en el compás junto a la portada de acceso, dedicada a la Virgen del Rosario y presidida por un pequeño retablo que albergó la talla homónima realizada por José Risueño a comienzos del siglo XVIII⁵⁹, acompañada por dos lienzos de *San Miguel* y *San Bruno*. (Fig. 19) Además, se tiene constancia de que Bocanegra pintó para este lugar una *Adoración de los Magos*⁶⁰. Este espacio destinado al culto seglar se constituyó a partir de la capellanía fundada a este efecto por el mayordomo del monasterio Rodrigo de Rivera, en 1562⁶¹, tras lo cual fue enriqueciéndose progresivamente gracias a la constitución en él de una hermandad rosariana en torno a esa fecha. Su ubicación quedaba fuera de la clausura, en el interior del compás, pegada a la portada de acceso al mismo.

Es preciso aclarar que los altares de todas las dependencias conventuales, junto con otros que se levantarían en los espacios de la iglesia y otras partes del monasterio, estaban asignados cada uno a uno o dos monjes diferentes que habían de decir en ellos la misa en soledad diariamente. Por ello, en todas estas salas, junto a los altares aparecen unas tacas para reservar los objetos litúrgicos que no deben confundirse con hornacinas, aunque en la actualidad posean este uso. En total, la Cartuja disponía de 19 altares para la misa en soledad.

⁵⁷ ARChGr, leg. 4432-26, s.fol.

⁵⁸ AHN, libro 3619, fol. 131v.

⁵⁹ Domingo Sánchez-Mesa Martín. *José Risueño, escultor y pintor granadino: 1665-1732*. (Granada: Universidad, 1972): 160-1. No debe olvidarse que, aunque su universal popularización se deba a los dominicos, la devoción del Santo Rosario es una creación genuinamente cartujana y un símbolo de la orden. Los estudiosos han localizado sus fórmulas más primitivas en la Cartuja de Meyriat en el siglo XIII, aunque parece ser que la estructura consolidada de la meditación de un misterio o cláusula evangélica seguido de una serie de oraciones y jaculatorias, a modo de salterio para los legos iletrados, se le debe al padre Domingo de la Cartuja de Tréveris durante la centuria siguiente; véase, Javier Ibáñez y Fernando Mendoza. "El culto a la Santísima Virgen en la Cartuja. El Santo Rosario", *Scripta de María*, nº 1 (1978): 249.

⁶⁰ ARChGr, leg. 4432-26, s.fol.

⁶¹ AHN, libro 3611, fols. 56v-57r.



Fig. 19. Risueño Alconchel, J. (1710-1712), *Virgen del Rosario* [detalle], Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Ubicación	Tema	Nº	Autor
PINTURA			
Claustrillo	<i>Ciclo de la historia de la Orden de la Cartuja</i>	13	Cotán y Carducho
	<i>Ciclo de la historia de la Orden de la Cartuja</i>	6	Sánchez Cotán
	<i>Ciclo de los mártires de Inglaterra</i>	9	Sánchez Cotán
	<i>San Antelmo</i>	1	Desconocido
	<i>Ciclo de parejas de santos y mártires cartujos</i>	4	Sánchez Cotán
	<i>San Pablo Ermitaño</i>	1	Desconocido
	<i>La Asunción</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>Santa Faz</i>	1	Sánchez Cotán
Capítulo de legos	<i>La Anunciación</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Natividad</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Crucifixión</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Asunción</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Virgen con el Niño</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La multiplicación de los panes y los peces</i>	1	Desconocido
	<i>Cabeza de san Juan Bautista</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San Nicolás</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San Jerónimo</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>Una santa no reconocida en los inventarios</i>	1	Desconocido
Refectorio	<i>La Santa Cena</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Santa Cruz (al fresco)</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Inmaculada Concepción</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Asunción</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>Aparición de la V. del Rosario a los cartujos</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San José</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>Apostolado</i>	12	Sánchez Cotán
Sala de profundis	<i>San Pedro y San Pablo</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Visitación</i>	1	Bocanegra
	<i>La lucha de Jacob con el ángel</i>	1	Desconocido
	<i>Lienzo muy deteriorado sin identificar</i>	1	Desconocido

Capítulo de padres	<i>La Resurrección</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Inmaculada Concepción</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Anunciación</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Natividad</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La adoración de los Pastores</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La adoración de los Magos</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Purificación</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Crucifixión</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>Virgen Dolorosa</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San Juan Evangelista</i>	1	Sánchez Cotán
Capítulo de padres	<i>La Asunción</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>La Coronación de la Virgen</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San Bruno</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San Juan Bautista</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>El Hijo Pródigo</i>	1	Desconocido
	<i>Judith y Holofernes (Esther y Asuero en otros)</i>	1	Bocanegra
	<i>San Pedro</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San Cayetano</i>	1	Sánchez Cotán
	<i>San Esteban</i>	1	Sánchez Cotán
	Capilla S. José	<i>San José con el Niño</i>	1
Cap. Sda. Familia	<i>La Sagrada Familia</i>	1	Sánchez Cotán
Cap. S. Ildefonso	<i>Imposición de la Casulla a San Ildefonso</i>	1	Sánchez Cotán
Capilla S. Miguel	<i>San Miguel arcángel</i>	1	Sánchez Cotán

Capilla de la portería	<i>San Bruno</i>	1	Desconocido
	<i>San Miguel</i>	1	Desconocido
	<i>La adoración de los Magos</i>	1	Bocanegra

ESCULTURA

Capilla portería	<i>Virgen del Rosario</i>	1	José Risueño
Claustrillo	<i>Ecce Homo</i> (busto de tres cuartos)	1	Hermanos García
	<i>Dolorosa</i> (busto de tres cuartos)	1	Desconocido

3.3. *La iglesia*

A pesar de la nada menuda relación de obras de arte que se repartían entre los dos claustros monásticos, la impresión que transmitían sus paramentos no es otra que la de austeridad. Salvo en los dos capítulos y las capillas conventuales, no se puede encontrar mayor presencia de retablos y éstos son en su mayoría pictóricos y distantes de la exuberancia arquitectónica de la retablística barroca. Aunque las paredes se revisten con zócalos de azulejos policromos, no hay ningún otro tipo de ornamentación sobre las mismas. A fin de cuentas, son los espacios reservados para el rigor y la mortificación, por lo que sólo en aquellos puntos en los que se pretende hacer visible la mediación de la divinidad y sus santos, es donde el arte se torna más profuso. Y si ello ocurre en estos espacios puntuales, de acuerdo con las premisas barroquizantes, ¿qué altas cotas no habrá de alcanzar la decoración artística en aquel lugar donde la fe monástica encuentra a su Dios hecho real, es decir, en la iglesia conventual?

3.3.a. *La nave*

El templo en sí no presenta ninguna gran complejidad arquitectónica, puesto que se desarrolla en base al modelo de planta de salón, donde son otros elementos añadidos los que modulan la separación de espacios. Sus cimientos y trazas primitivas se dieron entre los años 1533 y 1545, coincidiendo con el inicio de las obras del claustro⁶². De su autoría apenas nada se conoce, aunque por aquellas fechas aún trabajaba en la casa de Granada el lego Alonso de Ledesma, quien es el responsable del grueso del resto de dependencias monásticas, incluyendo la Cartuja Vieja, como ya se ha analizado.

Sin embargo, el diseño del nuevo templo se distancia demasiado de la parca fábrica que venía caracterizando a las actuaciones de Ledesma y, por el contrario, imita, es más, reproduce, el diseño que dos años antes había ofrecido uno de los más eminentes arquitectos del Renacimiento español, para los templos mayores de las villas de Chinchón —curiosamente también dedicado bajo la advocación de la Asunción— y de Baza⁶³. Se trata de Alonso de Covarrubias, quien en el primer tercio del siglo XVI manifiesta firmes inquietudes que le conducen a renunciar ocasionalmente a su formación goticista, para realizar algunas decididas incursiones en el rigor, limpieza y rectitud de los paramentos que empezaba a manifestar también su maestro Enrique Egas.

Así, la iglesia cartujana de la Asunción no conduce a engaños; exteriormente muestra lo que es su planta y alzado al interior: un perfecto paralelepípedo. Sus muros son crudos y generan una impronta casi de fortificación, únicamente circundados por altos y gruesos contrafuertes, que nacen desde el perímetro de un tejado de escasa elevación, lo que no hace sino potenciar el aspecto geométrico cuadrangular. Es exactamente el mismo esquema de la Iglesia de la Asunción de Chinchón y de la Abadía de Baza. En estos templos, como firma particular del autor,

⁶² AHN, libro 3611, fol. 32r.

⁶³ Luis Magaña Visbal. "Alonso de Covarrubias y la Iglesia Mayor de Baza", *Archivo Español de Arte*, nº 105 (1954): 35-46.

se presenta la unión de dos contrafuertes en el desdoble de los ángulos, como también sucede en el cimborrio del salmantino Colegio Fonseca. Son templos que se disponen en su alzado sobre la solidez de un podio que favorece la erección de monumentales escalinatas antecediendo el rigor de las fachadas. (Fig. 20)



Fig. 20. Vista de la iglesia de la Cartuja desde el exterior del compás anterior a 1943. Fuente: Archivo de la Facultad de Teología.

Por tanto, no resulta descabellado lanzar una atribución sobre la autoría de la iglesia de la Cartuja de Granada, la cual, a falta de documentación más precisa, recaería en el círculo de Alonso de Covarrubias. Y si hay que buscar un nexo que vincule la fundación granadina con Covarrubias y su taller, no cabe la menor duda de que éste hay que localizarlo en la buena posición y movimientos del prior de la Cartuja de El Paular en aquellos años, Luis de Villafranca, en plena comunión de actuación con el presidente-procurador de Granada, Andrés de Aguilar, quien a su

marcha en 1545 dejaba la iglesia con su perímetro levantado⁶⁴. Además, conviene estimar que, por aquellos años la presencia de Covarrubias se hizo cercana a Granada, puesto que en 1531 es cuando recibe el encargo de dar la nueva traza para la Abadía de Baza, al tiempo que trabajaba para el cardenal Tavera en Toledo, de cuya catedral fue nombrado Maestro Mayor en 1534⁶⁵.

Como detalle anecdótico, aunque no fundamentado, es preciso añadir que existe un testimonio que alega conocer que el proyecto original contemplaba cuatro delgadas torres campanario, una por cada ángulo de la iglesia. De éstas sólo se habría levantado la que cae al interior del claustro y que en su austera fábrica se remata por una cruz sobre medio orbe, que no es sino el blasón de la orden. Sin embargo, este criterio no termina de encajar demasiado bien dentro de las premisas constructivas mencionadas, por lo que, o bien debió de tratarse de una propuesta posterior, o bien no es más que una confusión con la naumaquia de época nazari, denominada como Albercón del Moro, la cual había quedado encerrada dentro del cercado del monasterio para su uso como nevero y alberca, y que en sus cuatro ángulos disponía originalmente de cuatro esbeltas torrecillas⁶⁶.

De acuerdo con los datos que maneja Gómez-Moreno, sería Cristóbal de Vélchez quien se habría hecho cargo de la supervisión de las obras del templo en ausencia de Covarrubias y, muy probablemente, asumió la dirección de las mismas desde la muerte de éste en 1570, con asistencia hasta su propio deceso que tuvo lugar en 1621⁶⁷. Especialmente significativos debieron ser los avances en la fábrica entre los años 1595 y 1624, año este último en que parece que, en lo esencial, se encontraba culminada y es muy posible que se deba fijar la consagración del templo en torno a esta última fecha⁶⁸.

Dado que la Cartuja no necesitaba con premura de una iglesia, puesto que ya disponía de una por estrecha que resultase, y tampoco precisaba de una especial motivación del óbolo popular por gozar de un notable desahogo económico⁶⁹, desde estas páginas se rechaza la idea de una consagración progresiva o por partes, como ocurría comúnmente en otros templos⁷⁰. En primer lugar, porque dentro de la iglesia inicialmente no estaban proyectadas más capillas que la capilla mayor y, en segundo término, porque no tendría demasiado sentido una consagración prematura de un recinto destinado exclusivamente al rezo coral del oficio canónico y la misa sin que éste dispusiese del espacio de los coros. Lo que sí parece claro es que para 1662, quizá tras algunos años de paralización por el receso económico causado por una sucesión

⁶⁴ AHN, libro 3611, fol. 32r.

⁶⁵ J. M. Gómez Gómez. "Toledo y sus creadores: Alonso de Covarrubias", *Tendencias Toledo*, nº 4 (2013): 29-33.

⁶⁶ A. Chica Benavides. Papel XL (Parroquia de San Ildefonso), *Gazetilla curiosa, o semanero granadino, noticioso, y útil para el bien común*, enero 7 (1765).

⁶⁷ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 345.

⁶⁸ Emilio Orozco Díaz. *La Cartuja de Granada*, 19-35.

⁶⁹ Sobre las rentas y predios, véase, José Rodríguez Molina. "La Cartuja de Granada. Patrimonio y frontera", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, nº 17 (2005): 239-272.

⁷⁰ Esta idea de que la capilla mayor del nuevo templo comenzó a usarse para el culto sacro antes de haber finalizado el resto del templo, contrariamente a lo que los testimonios de la evolución de las obras dan a entender, fue lanzada como posibilidad en Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 36.

de malas cosechas, se comienzan a acometer los trabajos de decoración de la iglesia⁷¹, que al año siguiente se estaban concluyendo⁷².

Esta premura debe agradecerse a que el grueso de la decoración responde a la repetición insistente de unos mismos vaciados de hojarasca, frutales, zoomorfos, placas recortadas, volutas y flameros realizados en yeso cubierto de estuco blanco para la nave y estuco policromo para la capilla mayor, bajo el diseño ofrecido seguramente por algún lego⁷³. Esta ornamentación se concentra fundamentalmente en las enmarcaciones de ventanas, hornacinas y cuadros, así como para subrayar la modulación de ciertos elementos arquitectónicos, como los gallones de las bóvedas, las molduras, los frisos, las ménsulas y las enjutas de los arcos. (Fig. 21)



Fig. 21. Vista de la nave de la iglesia desde la cabecera. Foto: JADG.

⁷¹ Manuel Gómez-Moreno. *Op. cit.*, 346.

⁷² José de Vallés. *Primer Instituto de la Sagrada Religión de la Cartuxa*. (Madrid: Imprenta de Pablo de Val, 1663): 248.

⁷³ Emilio Orozco Díaz. *Op. cit.*, 36.

Todo ello se acentúa más si cabe en el espacio de la capilla mayor, donde los elementos decorativos se tornan policromos y desbordantes, como hijos del concepto del *horror vacui* barroco. Así también, las esculturas que pueblan los nichos del nivel intermedio de la decoración de los muros son fruto de la práctica del vaciado en yeso, lo que no apunta hacia otra cosa que al abaratamiento de costos que se impuso en esta segunda etapa constructiva de la iglesia en la segunda mitad del siglo XVII. Y es que no será hasta la siguiente centuria cuando se realicen los encargos artísticos de mayor entidad.

De otro lado, la nave de la iglesia está dividida en tres espacios por elementos secundarios y agregados a la arquitectura, que se encargan de acometer esta modulación espacial. El primer tramo, de gran estrechez, se localiza a los pies del templo. Originalmente, en este espacio se ubicaba un cancel de madera hoy desaparecido, el cual posibilitaba mantener a ciertas horas del día abierta la puerta principal del templo para, fuera del uso del mismo por los monjes, permitir el acceso a los seglares. Pero éstos no podían discurrir libremente por la nave, sino que a lo más que alcanzaban era a permanecer en este sucinto espacio, separado del resto del templo por una elevada reja que originariamente estaba pintada en azul con apliques en plata,⁷⁴ tonalidades muy ligadas a la dedicación mariana del espacio.

Además, este pequeño recinto está comunicado directamente con el zaguán de acceso al claustillo, puesto que una vez cerrada la puerta principal del templo sólo hay un caso excepcional en que se permite la asistencia de seglares a algún oficio litúrgico y éste no es otro que la misa de cuerpo presente por algún monje difunto, a la que se consentía la asistencia de los familiares varones, puesto que las mujeres tenían prohibida toda entrada en el recinto. Seguidamente, tras la reja y hasta las gradas del presbiterio, se extiende el coro de los monjes separado en dos grandes espacios. El primero de ellos es el correspondiente al coro de legos y novicios, a su vez comunicado directamente hacia el sur con el zaguán del claustillo para el acceso de los legos y, según las previsiones frustradas, por otra puerta hacia el norte que habría de comunicar con el claustro del noviciado. Una cornisa-guardapolvo cubre la sillería por todo el perímetro de la nave, la cual está decorada por una cadenciosa sucesión en la que se intercalan retardatarios flameros y antefijas de hojarasca sobre un falso techo de casetones escalonados. (Fig. 22)

Por su parte, la sillería es austera y sólida, realizada en madera de nogal con 26 asientos sobre una tarima, antecedido por un pupitre corrido para la colocación de los libros corales. La separación con respecto al coro de los padres tiene lugar mediante un doble retablo, mal denominado en otros estudios como *iconostasis*, en cuyo centro se practica el vano de acceso al coro de los padres. Este doble retablo es simétrico, aunque realizado en distintas fases. Desde sus orígenes, ambos retablos laterales están dedicados a san Juan Bautista y a santa María Virgen en dos pasajes evangélicos de sus vidas, presentando una potente enmarcación sobredorada con estípites a los lados y un frontón partido de gran desarrollo, que alberga los lienzos del *Bautismo de Cristo* y el *Descanso en la huida a Egipto*, obra de Sánchez Cotán. Ambos están destinados a este espacio como alegorías del camino de preparación a la

⁷⁴ Hortensia Déniz Yuste. Op. cit. 25.

plenitud de la vida religiosa, que es la que se congrega al otro lado de este elemento de separación.



Fig. 22. Vista de la nave de la iglesia desde el coro de legos.
Foto: JADG.

Dichas estructuras no fueron compuestas hasta el año 1754, con un costo de 13.450 reales⁷⁵, mientras que los frontales de piedra roja de Lanjarón no se instalaron hasta 1799, pagando por su colocación 1.000 reales⁷⁶. En sus extremos laterales presenta, además, dos pilas para la purificación y dos craticulas en madera de pino para la comunión. Por último, ambos retablos quedan unidos por la interesante estructura de la puerta central. Posiblemente sea un elemento reaprovechado, pues presenta una ornamentación clásica y equilibrada propia del siglo XVI, con un friso

⁷⁵ AHN, libro 3619, fol. 121r.

⁷⁶ *Ibidem*, fol. 144v.

a base de roleos vegetales, al que se sobrepone una hornacina de medio punto que alberga la pequeña terracota de *Jesús Nazareno* del taller de Alonso de Mena, custodiada por dos grandes volutas de reminiscencia italianizante y rematada por un frontón triangular culminante en un podio sobre el que se ostenta un *Crucificado* de la misma autoría⁷⁷. Con posterioridad y en las mismas fechas de la ornamentación del templo, fueron dispuestas sobre las volutas dos efigies de estuco de *Santa María Magdalena* y *San Juan Evangelista*.

Así también, en todo este cuerpo inferior correspondiente a la sillería, la decoración se hace nuevamente retardataria en el ornato que cubre el paramento sobre los asientos, como ocurría en la enmarcación de la puerta y en la cornisa-guardapolvo. Aquella se realiza en base a una rítmica sucesión de placas con adorno de grutescos y candelieri, separadas por pilastrillas estriadas. Ello no hace pensar sino en que una parte del ornato de la sillería pueda proceder de la que se albergó originalmente en la primitiva iglesia, lo que justificaría la predominancia del estilo plateresco, ampliándose el resto en base a los moldes sacados de aquella, de manera que queda en amplio contraste con la decoración plenamente dieciochesca del cuerpo superior de hornacinas y ventanas.

Por supuesto, estos motivos se repiten del mismo modo en el discurrir de los 46 asientos del coro de padres, del que se echa en falta actualmente la presencia central del facistol desde el que se proclamaban las lecturas bíblicas en los oficios, el cual estaba coronado por una pequeña talla de la *Inmaculada Concepción*⁷⁸. Este último tramo coral está abierto a una profunda capilla mayor, ya que los padres participan activamente en la celebración eucarística, disponiéndose todos ellos alrededor del altar para la comunión y realizando una concelebración comunitaria de la misa los domingos y días de precepto⁷⁹. (Fig. 23)

Iconográficamente, los elementos que se disponen a lo largo de todo el perímetro de la nave pretenden manifestar una lectura que compendie la idea de que toda la historia de la Creación ha estado orientada a preparar la manifestación temporal y el sacrificio de Dios hecho hombre. Este discurso se va a abordar desde una doble lectura: por una parte, a lo largo de las hornacinas se disponen 14 esculturas de yeso que representan a los patriarcas y profetas mayores del Antiguo Testamento, junto con las heroínas Judith y Esther⁸⁰, sin policromar, como algo obsoleto, ya que son custodios de una vieja ley, cuya evolución culminará en la realización de una nueva alianza entre Dios y la humanidad.

⁷⁷ Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 36.

⁷⁸ Diputación Provincial de Granada, Comisión Principal de Arbitrios de Amortización. Monasterio de la Cartuja, *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, julio 15, 1837.

⁷⁹ P. Rosendo Roig. Op. cit. 127-129.

⁸⁰ ARChGr, sección Real Acuerdo, leg. 4432-26: *Lista de componentes de la Cartuja*, 1820, s.fol. Estos patriarcas, profetas mayores y heroínas veterotestamentarios serían, comenzando desde los pies del templo, los que se expresan a continuación. Lado del Evangelio, 1. Judith, 2. Isaías, 3. Daniel, 4. Jeremías, 5. Elías, 6. David y 7. Moisés. Lado de la Epístola, 1. Esther, 2. Baruc, 3. Ezequiel, 4. Isaac, 5. Enoch, 6. Salomón y 7. Samuel. Aunque, para facilitar su seguimiento, aquí se haya dispuesto el orden de estos personajes de este modo, su verdadera lectura iconográfica debe acometerse mediante las parejas enfrentadas.



Fig. 23. Detalle de la capilla mayor con el templete-relicario de Hurtado Izquierdo y la talla de la *Asunción* de José de Mora, ambos trabajos de hacia 1710. Foto: JADG.

Este nuevo pacto florece en el espacio de la capilla mayor, donde el arca que custodiará esta nueva alianza será la capilla del Sagrario. Por ello, las cuatro últimas hornacinas, que no son sino las que caen justo en el interior de la capilla mayor, no aluden al Antiguo Testamento, sino a cuatro testigos de la nueva alianza en base a la cual se fundó la Orden de la Cartuja. Éstos no son otros que *San Juan Bautista* como precursor de Cristo y patrón de la orden, *San Bruno* como patriarca de la misma, y *San Hugo de Grenoble* y *San Hugo de Lincoln* como sus dos grandes promotores. Además, para los dos pequeños nichos que se anteponen a las portadas de las capillas laterales del sagrario, se destinan las dos efigies de otros dos grandes santos de la orden, como son *San Antelmo* y *San Esteban de Die*. Compendiando la tradición de la

Cartuja en la Iglesia, sobre los nichos de patrón y patriarca de la orden, figuran los bustos de *San Pedro* y *San Pablo*.

Por otra parte, existe una línea discursiva paralela, que conduce a identificar ese sagrario que alberga la nueva alianza con la figura mediadora de la Virgen María. Así pues, con los nichos de los personajes veterotestamentarios se alternan sendos lienzos, realizados por Pedro Atanasio Bocanegra hacia 1676⁸¹, que recorren todos los pasajes de la vida de la Virgen como última heroína de la historia de la salvación, desde su *Inmaculada Concepción* que se ubica sobre la puerta de acceso al templo entre las dos heroínas bíblicas en bulto, hasta el *Sepulcro de la Virgen* y su *Asunción* que coronan la capilla mayor en el extremo opuesto. (Fig. 24)



Fig. 24. Detalle de la coronación del testero de la capilla mayor, con los dos lienzos de Bocanegra (h. 1676) que conforman el pasaje de *La Asunción*. Foto: JADG.

⁸¹ Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 40.

Completan este ciclo a lo largo de la nave las pinturas de Bocanegra de la *Natividad de la Virgen*, la *Presentación de la Virgen en el templo*, los *Desposorios*, la *Encarnación*, la *Visitación*, la *Natividad de Cristo*, la *Adoración de los magos* y la *Purificación*. Todo ello se cierra con la presencia en el presbiterio de otros cuatro lienzos de Sánchez Cotán sobre la *Pasión de Cristo*, iniciando el discurso que prepara al sacrificio del cuerpo de Cristo, a través de los pasajes de la *Oración en el Huerto*, los *Azotes*, la *Coronación de espinas* y la *Calle de la amargura*. De este modo, la consumación del misterio de la redención a través de la muerte y resurrección de Cristo quedan simbólicamente plasmados en la presencia eucarística que centra todo el conjunto.

Por si fuera poco, preside el espacio de la capilla mayor, bajo la presencia de una bóveda elíptica, el dinámico y poblado templete, realizado en madera sobredorada con la adición de numerosos tondos destinados a contener reliquias, por el arquitecto y escenógrafo tardobarroco Francisco Hurtado Izquierdo en el año 1710⁸². Este elemento, que se dispone sobre un ara más simplificada realizada en mármol rojo y negro, estuvo inicialmente pensado para ser el que centrara el espacio de la capilla sacramental⁸³ que se adhiere al testero de la capilla mayor. Su estructura se corona por un interesante dosel con estribos de hojas de acanto poblados por las voluptuosas efigies de angelitos intérpretes de instrumentos musicales, que circundan una gran corona, igualmente sobredorada, con la que se alude al misterio final de la coronación de María tras su elevación a los Cielos, completando así el ciclo mariano antedicho. Por supuesto, preside el conjunto del templete una talla de la *Asunción* realizada por José de Mora en torno a las mismas fechas. Bajo ella, actualmente se presenta una cavidad que deja entrever el sagrario de la capilla posterior, lo que ha hecho que algunos intérpretes hayan extraído una particular lectura por la cual se quiere mostrar a María como el camino por el cual se llega a Jesús sacramentado⁸⁴.

Es innegable que, a nivel iconográfico, la presencia de una representación mariana sobre el elemento eucarístico no pretende sino reforzar el concepto por el que la figura de María es entendida como primer y real sagrario que contiene a Jesucristo hecho hombre. Pero, lo cierto es que esta cavidad originalmente estaba destinada a albergar un arca eucarística de cristales y plata. Sin embargo, al trasladar este templete primitivo de la capilla del Sagrario a la capilla mayor, se decidió añadir a este hueco que quedaba por la ausencia del arca, un cascarón de madera sobredorada a modo de manifestador. Este elemento estaba destinado a la exposición de la custodia en la solemnidad del Corpus Christi, a la ostensión de reliquias en ciertas festividades y, en ausencia de ello, a albergar la celebrada efigie de *San Bruno*, de tamaño menor que el natural, realizada por José de Mora entre 1710 y 1712, la cual hoy se exhibe en la sacristía⁸⁵. (Fig. 25)

⁸² *Ibidem*, 43.

⁸³ AHN, libro 3619, fols. 40r-41v.

⁸⁴ Francisco Javier Martínez Medina. *Cultura religiosa en la granada renacentista y barroca: estudio iconológico*. (Granada: Universidad, 1989): 128 y ss.

⁸⁵ Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 91-92. Cuando la talla del pequeño *San Bruno* no estaba en el templete, que era la mayor parte del año dada la amplia colección de reliquias que poseía esta cartuja, se trasladaba al Capítulo de Padres, donde la pudo ver Palomino cuando visitó el monasterio a comienzos del siglo XVIII; véase, Antonio Palomino de Castro y Velasco. Op. cit., Vol. III: 289-290.



Fig. 25. Mora, J. (1710-1712), *San Bruno*, Cartuja de la Asunción. Foto: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Por último, completaban este espacio, en cada uno de los laterales de la capilla mayor, dos retablos también dedicados para la misa solitaria de los padres, estando el del lado del Evangelio dedicado a la *Virgen del Rosario* y presidido por el conocido lienzo homónimo de Bocanegra, al que se sobrepone otro de un *Ecce Homo* bastante anterior, atribuido al círculo del Divino Morales⁸⁶. Eso sí, pese a la presencia anterior

⁸⁶ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 347.

de estos lienzos, el retablo en madera sobredorada con incrustación de jaspes no se levantaría hasta la franja temporal que va desde julio de 1730 al mismo mes de 1736, por precio de 4.000 reales⁸⁷. Mientras tanto, en el lado de la Epístola, otro altar quedaba presidido por la efigie en barro cocido de un crucificado mediano, puesto bajo la advocación de *Cristo de la Expiración*, realizado por los Hermanos García en el segundo cuarto del siglo XVII⁸⁸. Éste sería el único crucificado que se les puede asignar en su producción junto con el de la sacristía de la Catedral granadina, pero al que lamentablemente se le perdió la pista tras haber sido comprado y vuelto a vender por el historiador Jesús Bermúdez Pareja en el pasado siglo XX⁸⁹. (Fig. 26)



Fig. 26. Altar de la Virgen del Rosario presidido por el lienzo homónimo de Bocanegra (h. 1676; retablo y altar son de 1730). Foto: JADG.

⁸⁷ AHN, libro 3619, fol. 80v.

⁸⁸ Nicolás de la Cruz y Bahamonde. *Viage de España, Francia, è Italia*. (Cádiz: Imprenta de Manuel Bosch, vol. XII, 1813): 253.

⁸⁹ Agradezco al profesor Juan Jesús López-Guadalupe el conocimiento de esta última pista referente al *Cristo de la Expiración* de los Hermanos García.

3.3.b. Capilla del Sagrario

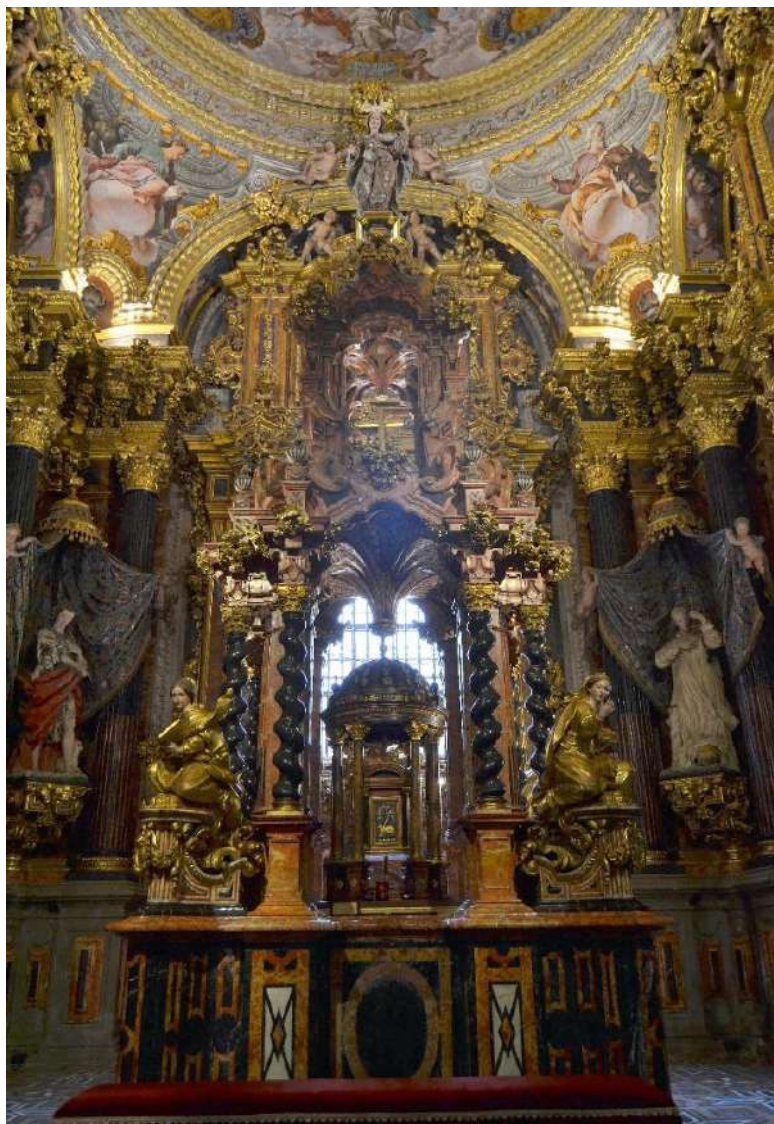


Fig. 27A. Hurtado Izquierdo F. (arquitectura); Palomino, A. y Risueño, J. (pintura e iconografía); Mora, J., Risueño, J. y Duque Cornejo, P. (escultura), (1702-1725) *capilla del Sagrario*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

No será hasta finales del siglo XVII, con Francisco de Bustamante en el priorato granadino, cuando se conciba el grandilocuente proyecto por el que se añadía al testero de la iglesia una nueva capilla, cerrada en su gran arco por un significativo acristalamiento, que hiciese las veces de camarín del sacramento de la Eucarística. Se trata de un pequeño espacio cuadrado que se levantó entre los años 1702 y 1705⁹⁰, pero que para 1709 hubo de ser demolido y vuelto a levantar ahora bajo las directrices de Hurtado Izquierdo, con un alzado algo menor, dado que aquel primer proyecto había presentado algunos problemas estructurales⁹¹. Para el proyecto

⁹⁰ AHN, libro 3619, fol. 12v.

⁹¹ *Ibidem*, fols. 28r-29v.

de Hurtado fue el maestro de albañilería Sebastián Ximénez⁹² y el maestro de obras Leonardo de Vargas, quien cobró por estos trabajos 4.886 reales⁹³. La inventiva de Hurtado en esta empresa tendría tanto calado, que a los pocos años le sería encargado un proyecto similar para la iglesia de la Cartuja de El Paular⁹⁴. (Figs. 27A-B)



Fig. 27B. Palomino, A. y Risueño J. (1712-1713) *Cúpula de la capilla del Sagrario* [detalle], Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

A causa de las malas cosechas, para poder afrontar la obra de la capilla del Sagrario la comunidad tuvo que buscar prestada la elevada suma de 70.000 reales⁹⁵. Con todo, los trabajos avanzaron desde entonces con bastante rapidez, dado que para 1710 ya estaba terminado el templete primitivo, como se dijo, que finalmente se decidió destinar a la capilla mayor antes de 1720⁹⁶ y disponer en su lugar un nuevo y más majestuoso tabernáculo realizado íntegramente en mármoles policromos. Se trata de una arquitectura de absoluto barroquismo, pensada para albergar el sacramento Eucarístico circundado por la recreación alegórica de un plano celestial, en el que, en torno a la presencia del *Sancta Sanctorum*, se hacen palpables las virtudes de la fe y de la vida monástica, al tiempo que la alternancia de los colores rojo, negro y blanco del mármol adquieren su propio lenguaje que alude a los tres estados del alma tras la muerte⁹⁷.

⁹² *Ibid.*, fol. 3r.

⁹³ *Ibid.*, fol. 48v.

⁹⁴ Antonio Palomino de Castro y Velasco. Op. cit., vol. III: 289-90.

⁹⁵ AHN, libro 3619, fol. 32r.

⁹⁶ AHN, libro 3619, fols. 40r-41v.

⁹⁷ René Taylor. "Francisco Hurtado and his School", *The Art Bulletin*, n° 32 (1950): 25-61. Et, H. Stierlin. "Sommet du baroque d'Espagne. La Chartreuse de Grenade", *L'Oeil*, n° 467 (1994): 24-31.

Así también, para estas fechas José de Mora había realizado ya las esculturas de *San José* y *San Bruno* destinadas a los ángulos traseros de la capilla y, a partir de 1712, Antonio Palomino se encontraba empleado en la realización del ciclo pictórico con que cubrir los muros. Es más, como precisa el padre Ceballos, Palomino será el gran artífice de todo el programa iconográfico de este espacio, para lo cual se apoyó en su profundo conocimiento de la *Iconología* de Cesare Ripa⁹⁸. Para ello contará con la colaboración de José Risueño⁹⁹, siguiendo una línea discursiva por la cual, al fresco y sobre lienzo, se plasman las prefiguraciones eucarísticas y de la alianza del Antiguo Testamento¹⁰⁰.

Dicho esquema culmina en su lectura ascensional con la majestuosa pintura de la cúpula, en la que se representa el *Triunfo de la Eucaristía*, sobre un orbe sostenido por san Bruno, con la compañía de los santos ligados a la orden y de los principales santos de la Iglesia triunfante, lo cual discurre en presencia de la Trinidad. En palabras del mismo Palomino:

queda formado en este recinto un concepto de la Iglesia Militante, donde con el principal fundamento de la Fe, se erige el Sagrado edificio de la religión monástica; y especialmente es un panegírico mudo de la sagrada religión cartujana, fundándose con singularidad en el silencio, soledad, contemplación, y doctrina; por cuyos medios se asegura el logro de la bienaventuranza eterna en la Jerusalén Triunfante, representada en la Gloria, que se expresa en todo el ámbito de la Cúpula; dirigiéndose los repetidos inciensos de esta santa comunidad a el mayor obsequio de este Soberano Señor Sacramentado¹⁰¹

⁹⁸ Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. "Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada", en Antonio Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín. (eds.) *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz* (Granada: Universidad, vol. III): 95-112.

⁹⁹ Antonio Palomino de Castro y Velasco. Op. cit., vol. III: 422. Et, Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. "El "Bel Composto" berniniano a la española", *Semata: Ciencias sociais e humanidades*, n° 10 (1998): 265-279.

¹⁰⁰ Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "Lectura iconográfica del Sagrario...", vol. III: 95-112. Estas prefiguraciones veterotestamentarias de la Eucaristía constituyen un discurso en el que el símbolo del pan y los sacrificios adquieren todo el protagonismo. De este modo, precediendo a los lienzos, la entrada a la capilla del Sagrario queda flanqueada por la representación alegórica de los *Doce patriarcas* de las doce tribus de Israel. Junto a ellos, en cada uno de los flancos, aparecen *El Rey David*, como fundador de la estirpe de Cristo (Lc. 1: 32-33), y *Melquisedec*, como primer gran sacerdote en ofrecer un sacrificio incruento de pan y vino a Yahveh (Gn. 14: 18-20). Acto seguido, el ciclo de las prefiguraciones propiamente dicho se conforma mediante cuatro lienzos pequeños en la parte superior y otros dos de mayor tamaño centrado los paramentos del Evangelio y de la Epístola. En los cuatro primeros, se encuentran los temas de *El sueño de los soldados de Gedeón*, en que vieron un pan que bajaba del cielo y destruía el campamento de los madianitas (Jue. 7: 1-18); de *Los tres ángeles en la tienda de Abraham*, que fueron agasajados con pan como primera ofrenda (Gn. 18: 1-6); de *Ahimelec entregando a David la espada de Goliat y los panes de la proposición*, en significación de la limpieza con que se debe recibir el pan sagrado (1Sam. 21:3); y de *El sacrificio de David y Gad*, aludiendo al tipo de sacrificio espiritual agradable a Dios (2Sam. 24: 10-25). Finalmente, en los dos lienzos mayores figuran, en el lado de la Epístola, *Abigail aplacando la ira de David*, con una ofrenda de paz tras la afrenta de Nabal (1Sam. 25: 18-32); y, en el lado del Evangelio, *La circuncisión del hijo de Moisés*, con que Séfora selló la alianza que libró a su esposo de la ira divina (Ex. 4: 24-26). Sobre el contexto de realización de estos últimos lienzos, véase Navarrete Prieto, B., *Dibujos de Antonio Palomino en el British Museum de Londres y la Biblioteca Nacional de España: el Sagrario de la Cartuja de Granada*, *Archivo Español de Arte*, n° 333, pp. 59-90.

¹⁰¹ Antonio Palomino de Castro y Velasco. Op. cit., vol. III: 735.

En lo que respecta al resto de trabajos para este espacio, la talla de *San José* se realizó juntamente con la de la *Asunción* del altar mayor, por precio de 3.538 reales¹⁰², mientras que la de *San Bruno* se encargó al mismo José de Mora junto con la de *San Juan Bautista*, fijando un precio de 6.000 reales por ambas. Sin embargo, la muerte sobrevino al maestro escultor en 1724, por lo que esa última escultura hubo de ser terminada por José Risueño¹⁰³. Se trataba de un ciclo de cuatro esculturas de gran formato que representasen a personajes sagrados especialmente vinculados con la orden, destinadas a presidir los cuatro ángulos de la capilla.

La presencia de san Bruno y san Juan Bautista es de sobra conocida, mientras que la de san José adquiriría un nuevo auge con la promoción de esta devoción a lo largo del siglo XVII, identificando en él los cartujos al santo callado, apartado y discreto por excelencia de los Evangelios. Faltaba por incorporarse al programa iconográfico la efigie de la estimada como primera santa penitente, santa María Magdalena, que no sería realizada hasta después de 1720 por Pedro Duque Cornejo¹⁰⁴. De Risueño parecen ser igualmente los ángeles que sostienen los doseles sobre las cuatro antedichas tallas, a la par que se le viene atribuyendo (aunque seguramente sea posterior) el ciclo completo de las once alegorías de diferentes virtudes monásticas que circundan el tabernáculo¹⁰⁵. También se ejecuta en esta fecha y en mármol blanco la pila de agua bendita de la entrada de la sacristía, que recrea el brazo de un lego que sujeta una concha marina abierta¹⁰⁶.

Junto con el proyecto del sagrario, se conciben anexas a cada uno de los lados del mismo dos pequeñas capillas para la misa en soledad, las cuales, tras superar una serie de escollos económicos, se encontraban sacadas de cimientos para el año 1709. No se terminaron hasta 1720¹⁰⁷, en que estaban compuestos sus altares y retablos-relicario, para los que se había encargado al escultor Pedro Duque Cornejo las pequeñas tallas de la *Inmaculada Concepción* y la *Magdalena Penitente*, por precio de 2.000 reales¹⁰⁸, como devociones a las que estaban dedicadas estas dos capillas. En aquel momento tan sólo estaban a falta de recibir el adorno barroco de sus bóvedas, y arquitectónicamente presentaban una solución bastante interesante, ya que estaban comunicadas con la capilla del sagrario a través de dos grandes óculos. (Fig. 28)

¹⁰² AHN, libro 3619, fol. 40v.

¹⁰³ *Ibidem*, fol. 40r.

¹⁰⁴ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 347.

¹⁰⁵ Emilio Orozco Díaz. Op. cit., 91-92. Et, Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "Lectura iconográfica del Sagrario...", vol. III: 95-112. Estas alegorías de virtudes particulares ligadas a la Orden de la Cartuja serían las siguientes: el tabernáculo queda coronado por la más relevante, *La Fe*, y sosteniendo a ésta, con paños dorados aparecen en los ángulos del templete, ante las columnas salomónicas pareadas, las cuatro virtudes de *La Integridad*, *La Verdad*, *La Frugalidad* y *La Confesión*. En el perímetro de la capilla, con paños policromos y recostadas sobre las enmarcaciones de los óculos, aparecen: en el testero, *La Paz* y *La Mansedumbre*; en el muro de la Epístola, *La Compunción* y *La Caridad*; y en el muro del Evangelio, *La Obediencia* y *La Vigilancia*.

¹⁰⁶ AHN, libro 3619, fol. 39v.

¹⁰⁷ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 348.

¹⁰⁸ AHN, libro 3619, fols. 39v y 46r.



Fig. 28. Hurtado Izquierdo F. (arquitectura) y Duque Cornejo, P. (escultura), (1709-1720) *capilla de la Inmaculada*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Sin embargo, la presencia de estos dos elementos no debe confundirse, como viene haciendo la historiografía desde Gómez-Moreno¹⁰⁹, con dos ventanucos destinados a favorecer la adoración eucarística. Los ritos ordinarios de la Cartuja no contemplan este tipo de veneración fuera de la solemnidad y octava del Corpus Christi, ya que los padres realizaban la oración mental en la soledad de sus celdas y los legos podían distribuirse libremente por la iglesia para ello fuera de la liturgia de las horas. Esta idea queda aún más justificada si se tiene en cuenta que estos tondos contuvieron en su día otras dos pequeñas tallas del *Niño Jesús* y de *San Juanito*

¹⁰⁹ Así se sostiene equívocamente en: Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 348: “A los lados de esta capilla hay dos pequeñas agregadas en 1713, que servían para velar al Señor por claraboyas que las relacionan con el sagrario”.

orientadas hacia la capilla del Sagrario, realizadas por el murciano Nicolás Salzillo¹¹⁰ por precio de 1.000 reales para el año 1720¹¹¹, por lo que consecuentemente dificultaban cualquier visión del sagrario desde estas capillas laterales y viceversa.

Por tanto, la función de estos dos óculos no era otra que la de dos claraboyas con las que favorecer la tenue iluminación de que disponían las dos capillas laterales sólo con las ventanas que se abrían en los muros opuestos, mientras que desde la capilla del Sagrario podrían recibir algo más de luz gracias al gran ventanal que se practica en el testero. Sobre el destino del tercer óculo cegado de la cabecera, posiblemente guardase alguna función ligada a la iluminación artificial. Ha de tenerse en cuenta que, pese a la abundancia del mármol, este espacio queda ligado a una cierta idea de transparencia lumínica, con los principales focos de luz orientados a incidir directamente en el arca eucarística de cristales y plata que centraba originalmente el tabernáculo, generando un clima de reverberaciones y resplandores en torno al sacramento eucarístico. De ahí también que la puerta de entrada a la capilla se conforme mediante dos grandes hojas acristaladas con molduras doradas.

En total, la ejecución de estas grandes empresas supuso para la comunidad un costo de 12.000 reales por el templete y el manifestador que finalmente acabaron en la capilla mayor, a los que hay que sumar otros 600.000 en que se montaron las obras de la capilla del Sagrario que hubo que levantar por dos veces, más los 12.000 reales en que se remató la construcción de las dos pequeñas capillas de la Inmaculada y la Magdalena¹¹². Por su parte, la satisfacción de los emolumentos del arquitecto Hurtado Izquierdo, quien posiblemente también participaría en el diseño inicial de la sacristía por aquellos años, se solucionó, por un lado con la compra por parte de la comunidad de un carmen en la carrera del Darro que era propiedad del arquitecto, por el cual se comprometió a pagar un censo anual de 400 ducados, que para 1728 ya había sido redimido por el pago del 32.583 reales con 12 maravedíes¹¹³. Además, por otro lado, se acordó no pagar ninguna otra cantidad como salario a Hurtado; y éste, por haberle ayudado la comunidad a solventar ciertos problemas de rentas, decidió obsequiarla también con una pintura de la *Magdalena Penitente* que se decía ser obra de Alonso Cano¹¹⁴.

3.3.c. La sacristía

A pesar de estos nada leves gastos, para el año 1723 ya se pensaba en edificar la nueva sacristía, adherida a la cabecera de la iglesia por el lado del Evangelio, bajo diseño inicial de Hurtado, posteriormente ampliado en lo ornamental por el platero Tomás Jerónimo Pedrajas¹¹⁵. (Fig. 29) En ese año, se da testimonio de cómo la

¹¹⁰ Antonio Martínez Ripoll. "Nicolás Salzillo en el Sagrario de la Cartuja de Granada. Obra desaparecida del escultor napolitano residente en Murcia", en Miguel Ángel Zamala Rodríguez y Pilar Mogollón Cano-Cortés. (eds.) *Alma ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, (Valladolid: Universidad, 2013): 141-146.

¹¹¹ AHN, libro 3619, fol. 46r.

¹¹² *Ibidem*, fol. 44r.

¹¹³ *Ibid.*, fol. 70v.

¹¹⁴ *Ibid.*, fols. 40r-41v.

¹¹⁵ René Taylor. "La sacristía de la cartuja de Granada y sus autores", *Archivo Español de Arte*, nº 35 (1962): 135-172.

congregación llevaba ya un tiempo reuniendo una gran cantidad de cuarterones, alfarjías y tablas con las que se compondría el futuro espacio y mobiliario de la sacristía¹¹⁶, responsabilidad que recaía sobre el lego carpintero José Manuel Vázquez¹¹⁷. Así, para 1728 la fábrica de la sacristía ya estaba concluida y la estructura de las cajoneras armada, todo lo cual había supuesto un costo de 48.500 reales, a los que se añadían otros 15.145 reales de la composición de nuevos ornamentos¹¹⁸.



Fig. 29. Hurtado Izquierdo, F. y Pedrajas, T.J. (1723-1753), *Sacristía*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Entre finales del verano de 1728 y los inicios de la primavera de 1730, aprobó la comunidad una partida de 5.500 reales con los que adquirir madera de pino y de las Indias¹¹⁹, con las que el lego Vázquez habría de realizar los exquisitos

¹¹⁶ *Ibid.*, fol. 63r.

¹¹⁷ *Ibid.*, fol. 75v.

¹¹⁸ *Ibid.*, fol. 74r.

¹¹⁹ *Ibid.*, fol. 75v.

trabajos de taracea que suponen los frontales de las cajoneras, las alacenas y las puertas de la sacristía, junto con las dos hojas de la puerta del doble retablo que separa el coro de los padres del de los legos. Por si fuera poco, se gastaron otros 2.050 reales en el aumento de las alhajas para las esculturas y otros 2.054 en más ornamentos litúrgicos, a los que se suman los 19.500 reales invertidos en nuevas obras en el claustro, fundamentalmente en la realización de su enchapadura, así como en la composición del reloj y la nueva campana de la torre¹²⁰.

Para julio de 1736 los trabajos de taracea de la sacristía ya se encontraban concluidos¹²¹. Para gozar de un mayor alivio económico, deciden recuperar la inversión hecha en el carmen que fue de Hurtado y proceden a su venta, la cual se remata en 32.480 reales¹²². De esta partida salieron los salarios del alarife Luis de Arévalo por la dirección de las obras, del tallista Luis Cabello por la decoración de la sacristía¹²³ y del maestro de cantería Domingo de Arriaga¹²⁴, además de terminar de pagar a un tal Nicolás Meléndez por la preparación de los colores con que se estaba policromando este espacio¹²⁵.

En total fueron 106.583 reales los que se invirtieron en la obra de la sacristía, a los que hay que añadir otros 825 reales con 10 maravedíes, que costó el bloque de mármol a partir del que un lego, cuya identidad se desconoce, habría de copiar la escultura de *San Bruno* realizada por Manuel Pereira para la Cartuja de El Paular¹²⁶. (Fig. 30) Esta pieza estaba destinada a ocupar el retablo del testero de la sacristía, asimismo realizado en mármoles policromos entre 1738 y 1742, junto con una pila y una credencia en los ángulos¹²⁷. En ese último año se puede dar por finalizada la construcción de todo el conjunto, puesto que fue cuando se acabó la talla de las yeserías, se colocó el frontal de jaspe de Lanjarón del altar y se dispusieron los tres lienzos pintados por el lego Francisco Morales¹²⁸, al tiempo que se instaló el pavimento en damero y fueron colocadas las cajoneras y las puertas de la sacristía y del retablo del coro de legos¹²⁹. Completar todos estos elementos costó un total de 28.058 reales con 29 maravedíes, que fueron donados por la Cartuja de El Paular, junto con otros 220 reales que costó la colocación del *San Bruno* de mármol¹³⁰.

¹²⁰ *Ibid.*, fol. 76v.

¹²¹ *Ibid.*, fol. 80v.

¹²² *Ibid.*, fol. 81r.

¹²³ Antonio Gallego y Burín. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. (Granada: Comares, 1996): 304.

¹²⁴ AHN, libro 3619, fol. 86r.

¹²⁵ *Ibidem*, fol. 86v.

¹²⁶ Antonio Gallego y Burín. Op. cit., 308. Esta escultura de Manuel Pereira se encuentra en la actualidad en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹²⁷ AHN, libro 3619, fol. 95r.

¹²⁸ *Ibidem*, fol. 116r.

¹²⁹ *Ibid.*, fol. 105v.

¹³⁰ *Ibid.*, fol. 115v.



Fig. 30. Anónimo cartujo, *San Bruno* (copia de Pereira; mármol policromado, 1738-1742), Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Es así como, al culminar este proceso, quizá desbordando todas las previsiones, la sacristía cartujana se convierte en la joya por excelencia del monasterio, incluso por encima de la capilla del Sagrario, ya que el modelo de ésta se sigue de cerca en el espacio homólogo de El Paular donde vuelven a coincidir Hurtado y Palomino, mientras que la sacristía de Granada es única en su tipología. Se trata de uno de los mejores compendios de la vocación integradora de las artes que caracteriza a los grandes espacios escenográficos del barroco. No hay ni un solo centímetro que no quede colmado de contraste policromo o por el juego dinámico de los volúmenes.

La estancia en sí supone un perfecto rectángulo de nueve metros de ancho por 18 de largo, aunque la sensación espacial es sensiblemente mayor, a causa del juego de perspectivas propiciado por la disposición del suelo en damero, junto con el adecuado uso de la luz en la disposición alterna del vano y el macizo. El perímetro

queda recorrido por la infinidad de matices que reviste la veta del mármol rojo de Lanjarón y, sobre este zócalo, emerge el efectista juego de formas vegetales y rocallas que desbordan todo marco arquitectónico. La eclosión ornamental parece partir del prominente blasón de las *Arma Christi* sobre el acceso. Esta decoración está realizada fundamentalmente en yeso, al igual que la de la iglesia, pero aquí los perfiles rehundidos quedan enfatizados por la aplicación de tonos en intenso azul. Asimismo, esta decoración se hace tanto más profusa en el techo, donde se potencia el elemento pictórico tras la intervención del pintor aragonés Tomás Ferrer en 1753¹³¹, quien realizó un interesante ciclo para la bóveda elíptica de la cabecera, en que están representados *Los Padres del Desierto con san Bruno*, la cual descansa sobre unas pechinas que contienen otro ciclo de *Arcángeles* del mismo autor. (Fig. 31)



Fig. 31. Ferrer, T. (1753), decoración de la cúpula de la sacristía con los ciclos de los *Padres del desierto* y de los *Arcángeles*, Cartuja de la Asunción. Foto: JADG.

Destaca también el fresco con motivos florales que completa el intradós del arco de acceso, lo cual se encontraba ya realizado para 1747 por un pintor asalariado cuyo nombre no figura, pero que también realizó para este espacio tres cuadros de la *Virgen con el Niño*, *San Pedro* y *San Pablo*¹³². A este patrimonio artístico mueble hay que sumar, por supuesto, los tres lienzos que figuran sobre la portada de acceso, los cuales fueron realizados, como se indicaba, por el lego Francisco Morales¹³³ con los temas de la *Aparición de la Virgen y el Niño a san Bruno y santa Roselina*, y los retratos de las monjas cartujas *Santa Roselina* y la *Beata Margarita de Dion*.

Destacan asimismo dos interesantes óleos sobre cobre representando la *Inmaculada Concepción* y la *Crucifixión*¹³⁴, sin obviar las tallas de pequeño formato de

¹³¹ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 348.

¹³² AHN, libro 3619, fol. 106r.

¹³³ *Ibidem*, fol. 116r.

¹³⁴ *Ibid.*, fol. 93v.

San Cosme y San Damián atribuibles al entorno de Diego de Mora, así como, de autoría más incierta las de *Santa Roselina* y *San Miguel Arcángel*. Todas estas piezas se ostentan en repisas o encasamientos sobre las cajoneras, las cuales, junto con la puerta de acceso y las dos alacenas, representan una de las mayores muestras del trabajo y arte de la taracea, habiendo sido realizadas, como se vio, por el lego José Manuel Vázquez y rematadas tras su muerte por su homólogo fray Francisco de Santa María.

Sobre estos muros también se exhibieron otros dos relevantes ciclos completos. De ellos, el correspondiente a la *Vida y dolores de la Virgen*, con seis relieves líneos policromados de pequeño formato, se encuentra disperso y sólo se conserva el correspondiente a la *Coronación de la Virgen*. Por su parte, aquel otro de *Las conversiones evangélicas*, conformado por otros seis lienzos de mayor tamaño, permanece en su ubicación original con los pasajes de *Jesús entre los doctores*, *La resurrección de Lázaro*, *La curación del endemoniado*, *Jesús y la Samaritana*, *La expulsión de los mercaderes* y *La Transfiguración*; todos ellos aluden a la función de la sacristía como espacio sagrado de preparación, purificación y conversión sacerdotal en torno a la Eucaristía.

Durante los años siguientes no disminuye en lo más mínimo la adquisición de ornamentos y alhajas. Con ello, prosigue la composición de elementos artísticos, de manera que hasta 1771 no se da por finalizada la decoración de las dos capillas anexas al sagrario y de las cuatro capillas del claustillo, para las cuales se compusieron los frescos y retablos que enmarcaban los lienzos de Cotán, con un gasto total de 10.963 reales¹³⁵. Por su parte, el cuerpo superior y frontón del retablo de la sacristía no se vieron completados hasta el año 1783, por lo que se pagó 53.830 reales¹³⁶.

3.3.d. El exterior

La portada de la iglesia se levantaría entre los años 1795 y 1799, con un costo de 90.000 reales, a los que hay que sumar necesariamente los 6.000 reales que se pagaron por la escultura en mármol de *San Bruno* que la corona¹³⁷. Su planteamiento, así como el de la doble escalinata que sustituye a otra anterior, difiere considerablemente del predominante en el resto del monasterio, ya que a estas alturas del siglo XVIII y con la Real Academia de San Fernando determinando cualquier nueva traza artística bajo los parámetros del Neoclasicismo, la portada de la iglesia de la cartuja no puede sino alejarse definitivamente de cualquier ápice de barroquismo. Con todo, a los pies de la escalinata se mantuvieron los pavimentos de enmorrillado fechados en 1679 y en que se dibujan la heráldica imperial, junto con motivos relacionados con la ganadería y la caza, actividades que se practicaban en el entorno del monasterio¹³⁸. (Fig. 32)

¹³⁵ *Ibid.*, fol. 131v.

¹³⁶ *Ibid.*, fol. 136v.

¹³⁷ *Ibid.*, fol. 143r.

¹³⁸ Antonio Almagro Gorbea. *Planimetría de la Cartuja de la Asunción de Nuestra Señora de Granada*. (Granada: Escuela de Estudios Árabes – CSIC, 2010): 4.



Fig. 32. Hermoso, J. y Hermoso, P. (1795-1799), *Portada de la iglesia conventual*, Cartuja de la Asunción. Fotos: JADG.

Así pues, la portada del templo se plantea acorde con la austeridad cartujana, marcada por la depuración ornamental que se articula en torno al orden jónico en que dio su traza el cantero Joaquín Hermoso, sin alterar la rígida impronta casi de fortificación que caracteriza a la fachada¹³⁹. Éste intervino con la colaboración de su hermano, el escultor Pedro Hermoso, a la hora de acometer los trabajos escultóricos de la misma, ofrecidos bajo idénticas premisas neoclásicas y reducidos a la talla de *San Bruno* de tamaño académico y, fuera de la portada, rematando la fachada sobre el óculo central, el escudo de armas de Carlos IV que confirmaba la adscripción real de este monasterio.

¹³⁹ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 348.

Ubicación	Tema	Nº	Autor	
PINTURA				
Iglesia	Perímetro	<i>Ciclo de la vida de la Virgen</i>	12	Bocanegra
	Capilla mayor	<i>Ciclo de la Pasión de Cristo</i>	4	Sánchez Cotán
		<i>Santo Rostro</i>	1	Sánchez Cotán
		<i>Santa Catalina</i>	1	Desconocido
		<i>San Cayetano</i>	1	Desconocido
		<i>San Bruno</i>	1	Desconocido
		<i>Virgen del Rosario</i>	1	Bocanegra
		<i>Ecce Homo</i>	1	Círc. de Morales
	Coro de legos	<i>Bautismo de Jesús</i>	1	Sánchez Cotán
		<i>Descanso en la huida a Egipto</i>	1	Sánchez Cotán
Capilla del Sagrario	<i>El sueño de los soldados de Gedeón</i>	1	Antonio Palomino y José Risueño	
	<i>Los tres ángeles en la tienda de Abraham</i>	1		
	<i>Ahimelec entrega a David la espada de Goliat y los panes de la proposición</i>	1		
	<i>El sacrificio de David y Gad</i>	1		
	<i>Abigail aplacando la ira de David</i>	1		
	<i>La circuncisión del hijo de Moisés</i>	1		
	<i>El triunfo de la Eucaristía (cúpula)</i>	1		
	<i>Evangelistas (pechinas)</i>	1		
Capilla de la Inmaculada	<i>Jesús Nazareno (puerta del arca eucarística)</i>	1	Desconocido	
	<i>San Joaquín</i>	1	Desconocido	
	<i>Santa Ana</i>	1	Desconocido	
	<i>San José</i>	1	Desconocido	
	<i>La Virgen con el Niño</i>	1	Desconocido	
	<i>La Sagrada Familia</i>	1	Desconocido	
Capilla de la Magdalena	<i>La adoración de los magos</i>	1	Desconocido	
	<i>Las bodas de Caná</i>	1	Desconocido	
	<i>La Crucifixión</i>	1	Desconocido	
	<i>La Virgen con el Niño</i>	2	Desconocido	
	<i>Aparición de la Virgen con el Niño a S. Bruno y Sta. Roselina</i>	1	Francisco Morales	
	<i>Santa Roselina</i>	1	Francisco Morales	

Sacristía	<i>Beata Margarita de Dion</i>	1	Francisco Morales
	<i>Ciclo de las conversiones evangélicas</i>	6	Desconocido
	<i>Ciclo de la vida y dolores de la Virgen</i>	6	Desconocido
	<i>Virgen de Monserrat</i>	1	Desconocido
	<i>Virgen con el Niño</i>	1	Desconocido
	<i>La Crucifixión (sobre cobre)</i>	1	Desconocido
	<i>La Inmaculada Concepción (sobre cobre)</i>	1	Desconocido
	<i>Ciclo de los Padres del Desierto (bóveda)</i>	1	Tomás Ferrer

ESCULTURA

Iglesia	Cuerpo	<i>Ciclo de patriarcas y heroínas del Antiguo Testamento y arcángeles</i>	20	Desconocido
	Capilla mayor	<i>San Bruno</i>	1	Desconocido
		<i>San Juan Bautista</i>	1	Desconocido
		<i>San Hugo de Grenoble</i>	1	Desconocido
		<i>San Hugo de Lincoln</i>	1	Desconocido
		<i>San Antelmo y San Esteban de Die</i>	2	Desconocido
		<i>San Pedro y San Pablo</i>	2	Desconocido
	Capilla mayor	<i>Angelitos (templete)</i>	8	Desconocido
		<i>Brazos-relicario (templete)</i>	2	Desconocido
		<i>Virgen de la Asunción</i>	1	José de Mora
		<i>San Bruno (pequeño, hoy en la sacristía)</i>	1	José de Mora
		<i>Cristo de la Expiración</i>	1	Hermanos García
<i>Virgen del Socorro</i>		1	Desconocido	
Coro de legos	<i>Jesús Nazareno</i>	1	Desconocido	
	<i>Cristo crucificado</i>	1	Desconocido	
	<i>San Juan Evangelista</i>	1	Desconocido	
	<i>Santa María Magdalena</i>	1	Desconocido	
Portada	<i>San Bruno</i>	1	Pedro Hermoso	
	<i>Angelitos</i>	12	José Risueño	
	<i>Cristo crucificado</i>	1	Desconocido	
	<i>Alegoría de la Fe</i>	1	José Risueño (atr.)	
	<i>Alegorías de las virtudes monásticas</i>	8	José Risueño (atr.)	

Capilla del Sagrario	<i>San José con el Niño</i>	1	José de Mora
	<i>San Bruno</i>	1	José de Mora
	<i>San Juan Bautista</i>	1	José Risueño
	<i>Santa María Magdalena</i>	1	Duque Cornejo
	<i>Niño Jesús</i>	1	Nicolás Salzillo
	<i>San Juanito</i>	1	Nicolás Salzillo
Capilla de la Inmaculada	<i>Inmaculada Concepción</i>	1	Duque Cornejo
Capilla de la Magdalena	<i>Santa María Magdalena</i>	1	Duque Cornejo
Sacristía	<i>San Bruno</i>	1	Copia de Pereira
	<i>Inmaculada Concepción</i>	1	Desconocido
	<i>Nacimiento</i>	1	Desconocido
	<i>San Cosme</i>	1	Diego de Mora
	<i>San Damián</i>	1	Diego de Mora
	<i>Santa Roselina</i>	1	Desconocido
	<i>San Miguel arcángel</i>	1	Desconocido

4. El entorno

En lo que respecta al espacio circundante de la iglesia y los dos claustros, cabe mencionar el proyecto de construcción del claustro del noviciado, de disposición simétrica al claustriillo, que jamás llegó a acometerse¹⁴⁰. Ello se debe a que los mayores esfuerzos se depositaron durante el siglo XVIII en los trabajos de la sacristía y la capilla del Sagrario, posiblemente porque el número de novicios con que siempre contó Granada fue considerablemente reducido, siendo abastecida de profesos por El Paular durante toda su historia. Cuando el noviciado iba a poder acometerse, sobrevinieron a la congregación las exclaustaciones decimonónicas, lo cual frustró el proyecto para siempre, aunque, de haberse edificado, habría supuesto una interesante ampliación neoclásica del cenobio. Actualmente pueden verse los arranques de algunos arcos y los mechinales dispuestos para recibir las vigas sobre las que habría de sustentarse su estructura. Tan sólo se llegó a levantar su sencilla portada y escalerillas de acceso desde el compás, gemelas a las del zaguán del claustriillo, estando ambas concluidas para 1705¹⁴¹.

El resto del perímetro inmediato al monasterio quedaba conformado por las vastas parcelas de las tierras de cultivo y pastos que quedaban al este y oeste del camino Real de Alfacar. Las situadas hacia el este conformaban el denominado Cercado Alto de la Cartuja, cuyas tapias fueron las primeras en levantarse a modo

¹⁴⁰ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 348.

¹⁴¹ AHN, libro 3619, fol. 12v.

de perímetro de protección del monasterio hacia 1523¹⁴², desde las cuales se abría una pequeña portada de acceso hacia el compás, perpendicular hacia la fachada de la nueva iglesia. Se decora con un sencillo arco de medio punto jalonado por frisos de decoración plateresca y coronado por una sencilla hornacina que contenía una talla en madera de la advocación titular, hoy en el Museo de Bellas Artes. Esta estructura, según Gómez-Moreno, responde a la autoría de Juan García de Pradas¹⁴³.

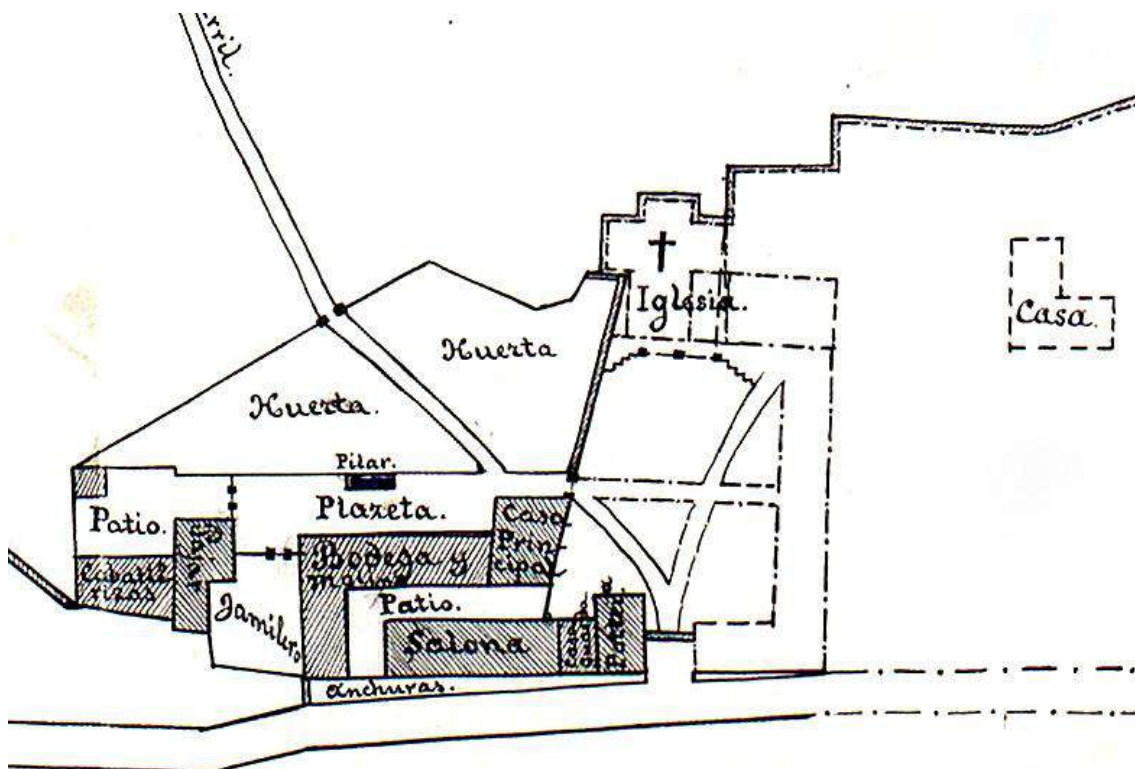


Fig. 33. Distribución de las obediencias anexas al compás, según plano de 1889 encargado por los jesuitas al perito Rafael Trinidad López. De derecha a izquierda: portería, casa del guarda de las tierras, casa principal de los criados, salón, patio, bodega y molino, placeta y pilar, jamilero, pajar, caballerizas y patio. A la derecha aún puede apreciarse la casa prioral. Fuente: Archivo Histórico de la Facultad de Teología de Granada. [Sig. AHFT/T-2]

Esta portada y tapias originalmente se encontraban unos metros más abajo de su ubicación actual, dado que fue en la remodelación de los pasados años 70 cuando estos elementos fueron retrotraídos para permitir la ampliación de la carretera. Adheridas por fuera al perímetro suroeste del Cercado Alto se encontraban las viviendas del personal de servicio de la cartuja. Mientras tanto, al interior del compás quedaba al norte, con su propia cerca y puertas de acceso al interior del cenobio, la antigua almunia en torno a la que se estructuraban más viviendas, almacenes, graneros, lavaderos o los molinos del aceite y del yeso, junto con la portería. Son las

¹⁴² AHN, libro 3611, fol. 13v.

¹⁴³ Manuel Gómez-Moreno. Op. cit., 344.

denominadas como obediencias, o espacios de trabajo de los legos y criados. (Fig. 33) En el lado opuesto, se proyectaba longitudinalmente la hospedería, consistente en una serie de pequeñas casas conectadas por un pasadizo interno. Al fondo, a los pies de la iglesia se levanta la doble escalinata neoclásica, bajo la cual se practica el habitáculo que servía de almacén de materiales para las obras del monasterio y, a la derecha de este espacio, se encontraba el acceso al pasadizo exterior que conducía a la casa prioral y la procura sin pasar por la clausura.

Finalmente, al otro lado del camino de Alfacar se extendía el Cercado Bajo de Cartuja hasta el camino de Pulianas y la ribera del río Beiro, donde lindaba con propiedades de la orden de los jerónimos. Sus tapias —correspondientes en buena medida con las del actual Seminario Mayor Diocesano, en que se conserva uno de los antiguos vanos de acceso— no se levantarían hasta el año 1705, para proteger los cultivos frente a la expansión de la ciudad de Granada hacia la zona norte. Ambos cercados padecieron varias reconstrucciones a lo largo de su historia, dado que el Cercado Alto se volvió a levantar en 1792 y de nuevo en 1805, esta vez junto con el Cercado Bajo, dentro de una medida que pretendía dar trabajo a un amplísimo sector marginal de la sociedad granadina¹⁴⁴.

5. Notas conclusivas

Para analizar la historia de la Orden de la Cartuja en Granada, no sólo hay que acudir a las disposiciones capitulares, sino a todo aquel documento que manifiesta la evolución patrimonial del cenobio. Especialmente significativa se hace en esta dimensión la configuración de sus diferentes programas artísticos, para los que contaba con grandes talentos en los ámbitos de la arquitectura, la escultura y la pintura dentro de las filas de la propia orden. Estas personalidades, en la mayoría de los casos adscritas a las filas de los legos, serán sometidas al ritmo de una intensa producción, al quedar sujetas al voto de obediencia ante la voluntad de unos priores afanados en el crecimiento del monasterio.

Destaca en este proceso, por encima del resto, el lego Juan Sánchez Cotán, de cuyo incesante trabajo saldría el elevado número de lienzos que se ostentaron entre los muros de la iglesia, los claustros y las celdas de la cartuja. Pero también despunta en los inicios de la fundación la trayectoria de Alonso de Ledesma, responsable de la traza y obras del conjunto monástico hasta mediados del siglo XVI. Así también, como pintor y arquitecto destacaron después de éstos Francisco Morales y Francisco Martínez, respectivamente. Ello, sin olvidar los excelentes trabajos de taracea del lego José Manuel Vázquez.

Pero, a esta nómina hay que sumar también la participación externa de célebres artistas durante los siglos XVII y XVIII, como Pedro Atanasio Bocanegra, Antonio Palomino y José Risueño en la pintura; los Hermanos García, José de Mora, Diego de Mora, de nuevo Risueño y Pedro Duque Cornejo en la escultura; así como del círculo de Alonso de Covarrubias, Francisco Hurtado Izquierdo y los hermanos Hermoso en el ámbito arquitectónico.

¹⁴⁴ *Ibidem*, 352-353.

Como resultado de este proceso de enriquecimiento incesante, que marca el devenir histórico de la comunidad durante los siglos XVI al XVIII, quedó a las puertas de la era decimonónica uno de los complejos monásticos más grandilocuentes y admirados, hasta el punto de despertar un elevado interés dentro y fuera de la ciudad de Granada, e incluso entre el incipiente diletantismo europeo¹⁴⁵. De estos testimonios se deriva una nueva concepción que vislumbra a la comunidad cartujana granadina, no como una institución cerrada frente al mundo, sino abierta a una relativa participación de los seglares, los cuales entraban con frecuencia a recrearse entre los tesoros del monasterio y el testimonio de los cartujos. Al mismo tiempo, en muy contadas ocasiones, la cartuja llegó a admitir la fundación de memorias dentro de la clausura, en base a las cuales y en este mismo ámbito reservado, surgió y se desarrolló una hermandad rosariana en los albores del siglo XVII, en cuyas filas se integraban desde el prior del cenobio hasta el último de los criados laicos.

La razón de ser de este estado no fue otra que la constitución de cada uno de los diferentes prioratos en una nueva etapa de evolución del monasterio y su comunidad. De esta manera, aunque las lagunas documentales hagan que el siglo XVII permanezca un tanto ensombrecido, quedan identificadas la mayor parte de las personalidades que asumieron las principales empresas artísticas. Como resultado, a pesar de la presencia de puntuales altibajos y carestías, en líneas generales el crecimiento de la Cartuja de Granada desde su fundación se produjo a pasos de gigante, quedando favorecida por una prosperidad que, en sus dimensiones y alcance, no constituye sino una notable excepción dentro de lo que fue el discurrir habitual de las órdenes religiosas en Granada.

Lamentablemente, como testigos materiales de este proceso por el cual la Cartuja de la Asunción se convierte en referente, hoy tan sólo permanecen en pie algunos escasos ecos, los más valorados y enriquecidos artísticamente, como lo suponen la iglesia y el claustro con las dependencias conventuales. A pesar de que la congregación entró en el siglo XIX con nuevos proyectos de engrandecimiento, especialmente centrados en la erección del noviciado, éstos nunca llegarían a cumplirse, antes bien se vería dilapidado el extraordinario trabajo realizado durante prácticamente tres centurias.

¹⁴⁵ Tal era el interés que despertaban los tesoros artísticos del monasterio que, ya desde el último tercio del siglo XVIII se convirtió en el monumento de Granada que más interés suscitaba a los viajeros tras la Alhambra. Tal fue la asiduidad de visitantes que, para 1809, los cartujos habían establecido un horario de visitas en que algún que otro lego enseñaba los diferentes espacios. Éste transcurría diariamente de 8 a 10 de la mañana y de 3 a 4 de la tarde, excepto en los días de sufragio y penitencia de la comunidad, en que el interesado se topaba con la puerta del compás cerrada y un cartel que le indicaba que “hoy se sacan ánimas”. Véase, Teophile Gautier. *Viaje a España*, (Madrid: Cátedra, 1998): 216. Este poeta y dramaturgo francés realizó su periplo por España en 1840, apenas un lustro después de las exclaustaciones. Et, María Antonia López Burgos. *Viajeros ingleses en Andalucía. Granada (1800-1843)*. (Granada: Némesis, 1994): 22.

Edita:
ASOCIACIÓN “HURTADO IZQUIERDO”



ASOCIACIÓN PARA LA
INVESTIGACIÓN DE LA
HISTORIA DEL ARTE Y EL
PATRIMONIO CULTURAL
“HURTADO IZQUIERDO”

ISBN: 978-84-09-10868-8

Depósito Legal: CO 963-2019