

Del Barroco avanzado al Neoclasicismo en la retablística granadina del Setecientos. Apuntes para una monografía

From later Baroque to Neoclassicism in 18th century Granada altarpieces. Notes for a monographic study

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús *

BIBLID [0210-962-X(1998); 29; 89-106]

RESUMEN

El siglo XVIII deja una ingente producción retablística en los templos granadinos, adecuada a los cambios sociales y religiosos experimentados en la época. Las obras más relevantes resultan ya conocidas, pero quedan aún inéditos un buen número de retablos, que informan de los desarrollos de un género que bascula entre los usos tardobarrocos y las formulaciones classicistas, con interesantes alternativas. En esta ocasión se ofrece una primera aproximación al tema, como germen de un modelo de interpretación, comprensivo de la retablística de Granada y su provincia en este siglo, para desarrollar en un estudio monográfico que se encuentra en avanzado estado de realización.

Palabras clave: Arte religioso; Mobiliario litúrgico; Retablos barrocos; Retablos rococós; Retablos neoclásicos; Escultura barroca; Pintura barroca.

Topónimos: Granada; Granada (Provincia).

Período: Siglo 18.

ABSTRACT

The 18th century saw the creation of a great number of altarpieces in Granada churches which reflect the social and religious changes of the epoch. The most important works are well-known, but there remain to be studied a good number of altarpieces which illustrate the development of a genre whose style varied between late baroque and classical models, with some interesting variations. This paper offers an initial analysis of the topic, and is the introduction to a general and comprehensive discussion of the altarpieces of the town and province of Granada which will be developed in a monographic study soon to appear.

Key words: Religious art; Liturgical furniture; Baroque altarpieces; Rococo altarpieces; Neoclassical altarpieces; Baroque sculpture; Baroque painting.

Toponyms: Granada.

Period: 18th century.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada

Sin desbrozar por el momento, los concretos derroteros de la retablística granadina del Setecientos informan de un importantísimo capítulo de nuestro patrimonio histórico-artístico, de gran amplitud y significación en el arte religioso de la época. Cuenta con el aliciente de la ambigüedad formal que preside buena parte de la praxis artística española de la segunda mitad de esta centuria, fundamentalmente en sus desarrollos periféricos (como es el caso granadino). La más pura tradición contrarreformista —su tono encomiástico y triunfal que depura su expresión en su alta complejidad decorativa—, junto a la racionalidad clasicista que la Ilustración impulsa en las artes —con una preocupación especialmente ejercitada en la vigilancia del arte religioso como parte de una renovación no sólo estética, sino ideológica— presiden la retablística granadina de este siglo, con gran variedad de alternativas y balbuceos, que concluyen en la imposición neoclásica y la definitiva liquidación tardobarroca. Todos éstos constituyen motivos suficientes que justifican la comprensión particular del retablo granadino del siglo XVIII, cuyo interés y complejidad revelan mayor enjundia de la que en principio pudiera parecer, cumpliéndonos aquí ofrecer un primer avance de un estudio más amplio¹.

I.—INTRODUCCIÓN AL RETABLO GRANADINO DEL SETECIENTOS

La retablística granadina está aún falta de un estudio global y sistematizador². Existen numerosas aportaciones parciales, pero tampoco la documentación ha acompañado hasta el momento en la profundización de su conocimiento. Las piezas fundamentales son bien conocidas, pero no se advierte en su auténtica dimensión el importante peso de la retablística de la época sin conocer su gran extensión, desbrozando sus modos más usuales y penetrando en los vericuetos de unos talleres que conocieron una sostenida actividad durante todo el siglo, aferrándose tenazmente a las condiciones productivas del gremio y a las tradicionales formas barrocas, que tan rica pervivencia conocen en núcleos periféricos como el nuestro.

La consideración de estos valores de la retablística ofrece un vastísimo *corpus* de piezas barrocas, que engrandece el patrimonio histórico-artístico de la provincia, pese a las graves lesiones que ha sufrido en los siglos XIX y XX. Su evaluación territorial permite delimitar diferencias en la producción de estas piezas y en la suerte que han corrido. Pero también confirma la tendencia renovadora que cobra pulso en este siglo en lo que a mobiliario litúrgico se refiere: la producción setecentista inunda literalmente los templos granadinos. Estos procesos de redecoración, al hilo de nuevos gustos, renovando el ajado mobiliario recibido, completando en gran medida el existente —sobre todo en comarcas rurales—, son también demostrativos de una renovada actividad artística, que las más favorables condiciones socioeconómicas de este siglo permiten. Este fenómeno ya fue apuntado por Kubler en el campo arquitectónico³, pero sin duda en el ámbito granadino resulta un índice mucho más revelador el de los retablos y, en general, la producción de piezas como frontales de altar, púlpitos e incluso imágenes de devoción.

Son numerosas, es cierto, las piezas de taller, pero todas importan para el exacto conocimiento de los usos ornamentales de la época, de la evolución de la liturgia y de las

devociones. Con estas piezas menores convivieron los hombres de este siglo, perteneciendo al ámbito de su experiencia religiosa, inculcándoles determinados mensajes, formando parte, en fin, de su universo mental. Sus desarrollos y alternativas obedecerán a formulaciones estéticas adecuadas a los cambios operados en la sociedad, en la religiosidad y su ritual, y en la expresión artística de ambas.

Sin duda, las generalizaciones en el capítulo del retablo del siglo XVIII obedecen al corto número de auténticas personalidades artísticas en este género, si bien poseen el valor añadido de que todos los artistas relevantes de la Andalucía de la época trabajaron en este ámbito durante la primera mitad de la centuria, dejando profunda huella. A partir de ellos se repiten esquemas y usos ornamentales una y otra vez en variaciones de taller, cuyas condiciones de producción tratamos en otra parte⁴. Así pues, sólo unos cuantos diseños destacan por su calidad y originalidad, aunque sin embargo se conserva un buen número de ampulosas máquinas de soberbio efecto decorativo, adecuado a un aparato escénico muy en línea con el ritual contrarreformista, cuyos mecanismos retóricos —harto participados— proveen la provocación de la idea de trascendencia. Las formulaciones clasicistas, con una fuerte carga ético-política y un nuevo concepto de religiosidad, las suplantán en las últimas décadas de la centuria.

Debe advertirse que aquí se ofrece una primera puesta al día de los datos conocidos, así como una primicia, esbozada sólo, de un posible modelo teórico para la interpretación del desarrollo de la retablística granadina del Setecientos. Continúa abierta, naturalmente, la búsqueda documental que permita clarificar autorías y cronologías, así como desentrañar los entramados productivos, periodizar con ciertas garantías su evolución y alternativas estéticas durante esta centuria, y acometer una profunda revisión crítica de un elemento tan indispensable en el mobiliario litúrgico.

2.—LA TRANSICIÓN AL SIGLO XVIII: DE LA HUELLA DE CANO A LA RENOVACIÓN DE HURTADO IZQUIERDO

El cambio del siglo XVII al XVIII se convierte en crucial encrucijada en lo que al rumbo de la retablística atañe. La huella de Cano en la arquitectura y en los retablos es grande en toda la segunda mitad del siglo XVII. En las obras de Melchor de Aguirre se advierte el reflejo de los motivos canescos, introduciendo en el tabernáculo de los dominicos de Granada la novedad material de los mármoles cordobeses (1695-1697). Presenta estructura achaflanada y proliferación de incrustaciones, cajeamientos, casetones y composiciones geométricas en las que la alternancia cromática de la piedra es esencial, incluso para visualizar de modo palmario la estructura arquitectónica del edículo. Las placas, recuadraciones y hojas de col presiden los últimos retablos de la centuria, como en el modesto del Cristo de Burgos en la iglesia de las Angustias de Granada (1696), que labra el poco conocido tallista Andrés Martínez de la Peña, pero del que sospechamos pueda deberse su traza a Aguirre, quien aparece como su fiador en el contrato⁵. Vendría a dar respuesta, en clave menor, al magnífico retablo que ocupó el presbiterio de este templo y que a mediados del siglo XVIII pasaría a Santa María de la Alhambra⁶.

La llegada a Granada del lucentino Francisco Hurtado Izquierdo en 1704 marca la inflexión de lo que dominará en casi los dos primeros tercios del siglo en este género. En enero de 1705 es nombrado maestro mayor para dirigir la obra del Sagrario granadino y su prestigio está plenamente consolidado. Su retablo de Santiago en la Catedral (1707), tallado por Juan de la Torre, así como el tabernáculo (de gran énfasis decorativo y vigor tectónico) y el baldaquino de la Cartuja, compendian el nuevo sistema decorativo, de gran complejidad. Figura bien estudiada⁷, podemos sintetizar su renovación en un novedoso soporte, el estípite (de longeva fortuna entre nosotros⁸ y aun allende los mares); la rizada y profusa hojarasca, que parece crecer en su escuela; y el gran dinamismo de sus composiciones, buscando efectos de luz y sombra, con altos zócalos, amplios entablamentos, quebradas molduras, doseles y cortinajes, pero sin perder las placas canescas.

Denota, pues, un creciente interés por aumentar el ornato, envolviendo lo estructural, aún perceptible en sus obras —pero no en las de sus epígonos— y reforzando una sensación de ingravidez que triunfa posteriormente en la total desarticulación arquitectónica de este género, definida por la ausencia de normas en favor de una empírica riqueza expresiva. Se observa, al compás del cambio dinástico y de siglo, un nuevo aire en la codificación artística de la expresión religiosa, que bascula ahora hacia un desbordamiento de lo perceptivo, más atento a la expresión ritual que doctrinal, encontrando una traducción inmediata en el refuerzo acumulativo de los motivos ornamentales y de los mecanismos visuales hasta lo inimaginable⁹. La naturaleza retórica de estos usos se halla fuera de toda duda, usos decorativos que encuentran en su complejidad y prodigalidad crecientes un cauce expresivo de la trascendencia.

Otra nota más original surge en las primeras décadas del siglo de la mano de Pedro Duque Cornejo. Su retablo de la Virgen de la Antigua en la Catedral (1716-1718) resulta excepcional y atrevido en sus juegos de perspectiva, ficciones arquitectónicas y profusión escultórica, con efectos de gran teatralidad, abundando en las complejidades ópticas que revisten de novedad las grandes realizaciones de Hurtado Izquierdo. Sus motivos ornamentales son bastante seguidos, en hornacinas, esviaje de soportes e incluso en los medallones tetralobulados, que menudean en los usos ornamentales de las décadas siguientes y cobran renovada fuerza en los más tempranos programas clasicistas. Aunque con una sola obra documentada en Granada por el momento, debe calibrarse con justeza el influjo del maestro sevillano en la retabística granadina, que deviene mayor aún en el campo escultórico, cuya producción granadina es más extensa. Dejan planteadas estas primeras obras una nueva preocupación formal y ritual, cuya codificación se opera de modo inmediato y perdurable.

3.—LA CONSOLIDACIÓN DEL RETABLO TARDOBARROCO. LOS TALLERES GRANADINOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO

Al amparo de los grandes diseños, los talleres granadinos se renuevan y asimilan, floreciendo una ingente producción retabística de primordial interés decorativo. Los titubeos son frecuentes y el maridaje de los recuerdos canescos (tan en boga en el propio Hurtado) y el nuevo gusto por la ampulosidad (siempre más contenida en Granada) aparece en obras

tempranas, como el retablo mayor de Ogíjar Alto [figura 1], que en 1713 realizaba José Narváez¹⁰. De este tallista únicamente se conocía hasta ahora su trabajo en el retablo de Jesús Nazareno de la Catedral (1722); esta nueva obra le acredita en el campo de la retablística. Si es que fue el propio Narváez el autor de su traza, bien pudo servirse de «recetarios» al uso en los talleres.

El mencionado retablo del Nazareno (Catedral) está unido al nombre de un artista del que poseemos un conocimiento aún imperfecto, Marcos Fernández Raya. Taylor ha documentado su autoría en el retablo del Cristo atado a la Columna (hoy de la Virgen de la Consolación) en la iglesia de los «Hospitalicos» de Granada en 1714¹¹, pudiendo deberse al mismo otros retablos de este templo, de evidente coherencia estética y estilística. Con la calle central avanzada, este retablo resulta casi sobrio en relación con la floración decorativa de las realizaciones posteriores de Raya. Destacada obra es el referido retablo de la Catedral, estudiado por Isla Mingorance¹², en el que distribuye sabiamente un complejo repertorio ornamental en torno a un programa pictórico predeterminado, alcanzando una altísima riqueza expresiva en el estudio y desarrollo particular de cada motivo. Realiza también una traza para el retablo mayor de la iglesia de las Angustias en 1734, en donde además diseñó la peana o trono de la Virgen. En este retablo de las Angustias, en el que se sospecha la intervención de José de Bada¹³, se ofrece la más espléndida realización en mármoles policromos del Barroco granadino, en la que se resumen y crecen en complejidad los usos ornamentales que pone de moda Hurtado, pero con personalidad y riqueza formal: la decoración geométrica a base de detallistas microplanos de formas sinuosas y preciosistas, monumentales estípites en esviaje, la fragmentación del color, todo coadyuva al especial efecto decorativo y ritual del conjunto, en el que no faltan detalles tradicionales como las figuras recostadas en las enjutas del arco central (quizás debidas a Bada)¹⁴. Estas pocas obras acreditan la labor de tan oscuro artífice, pero por sus especiales características dificultan la atribución de otras piezas.

Al propio Bada corresponde la concepción de la decoración interior de ámbitos completos como los templos del Sagrario o San Juan de Dios de Granada. En el primero debemos destacar, además, el tabernáculo de mármoles policromos (1745-1755) que se une a la excelente serie granadina del género, obra dinámica en el impulso oblicuo de sus



1.—Retablo mayor. Ogíjar Alto, iglesia parroquial. José Narváez, hacia 1713.

ejes diagonales con remates de grandes volutas, su decoración protorrocócó y su impetu ascensional.

Otros maestros poco conocidos y grandes retablos cuya autoría se ignora ocupan estos años. El retablo mayor de Alhendín [figura 2], de colosales proporciones, acordes a la fama y veneración alcanzadas por la Inmaculada de Pedro de Mena, se doraba en 1720. Mantiene la alternancia de soportes (salomónica y estípite) y una fuerte impronta arquitectónica que privilegia la calle central, abierta al camarín. En cierto modo, sus ortodoxas legalidades tectónicas lo revisten de un carácter más «tradicional» que las obras de Fernández Raya. Contemporáneo fue el retablo mayor de la parroquial de la Encarnación de Motril (1704-1719), realizado por Jerónimo de la Cárcel, del que sólo tenemos documentada esta obra en lo que a retablística se refiere¹⁵. La producción pictórica de este poco conocido artista induce a pensar que su intervención en la retablística debió limitarse al diseño, subcontratando su ejecución a tallistas y ensambladores, como parece tratarse en este caso, al haber sido terminado el retablo mucho después de haber fallecido el tracista. Destruído en 1936, este monumental retablo empleaba las columnas salomónicas como soportes, con cuajada hojarasca a lo Hurtado y placas canescas, sobre todo en el entablamento. De similares caracteres resultan los retablos de Isidro Fernández Navarro en la iglesia de las Angustias, dos para el crucero (1721-1722) y cuatro para las capillas (1722-1724). Consta que el propio Fernández fue el autor de las trazas, combinando estípites y columnas salomónicas en cuanto a soportes, y quebrando cornisas y entablamentos¹⁶.

La producción retablística del momento se recrea en los frutos de la renovación decorativa operada a inicios del siglo XVIII. Caben ciertas notas originales, como los angelitos atlantes que dispone Gregorio de Salinas en el retablo de la capilla de la Trinidad de la Catedral (entonces capilla de San Juan de Dios) en 1737¹⁷; como en el vecino del Nazareno, su diseño estuvo condicionado por la donación preexistente de un conjunto pictórico, que compone con menor soltura que Fernández Raya, pero con gran bazarria en los aletones de su banco, que dinamizan la sencillez de su planta.

Sin duda, el más prolífico retablista de esta primera mitad del siglo en Granada fue Blas Antonio Moreno, abundando en los modelos al uso. Gallego Burín resume un breve elenco de las obras en que participó, no siempre debidas a diseños propios: retablo de San Ildefonso (1720), de la Virgen del Rosario en Santo Domingo (1726-1756), retablo mayor de San Miguel Bajo (1742-1745), el mayor del Sacromonte (1745), el de Santa Cruz en la Capilla Real (1743-1752) y el mayor de San Matías (1750). Podemos añadir algunas obras importantes más como el remate del retablo del convento de Carmelitas Calzados de Jaén (1742)¹⁸, el mayor de Otura (1743)¹⁹, el retablo mayor (destruido) del antiguo convento de San Antonio de Padua en Montefrío (1759-1760)²⁰, o la conclusión del mayor de Laujar de Andarax (Almería), hacia 1758-1760²¹. El profesor Gila Medina ha advertido las semejanzas del retablo de San Matías con el mayor de Cabra del Santo Cristo (Jaén), del que bien pudo ser su tracista, como parece deducirse del contrato del retablo de la parroquia de Lújar (desaparecido) por el propio Moreno²². Por nuestra parte sospechamos la intervención de Moreno en los interesantes retablos del convento de Santa Clara de Loja y en el de San Miguel de la parroquia de Cúllar Vega, a los que puede unirse el gran manifestador del retablo mayor de Lanjarón²³. Según Gallego Burín, Moreno «representa la síntesis de los



2.— Retablo mayor. Alhendín, iglesia parroquial. Anónimo, concluido en 1720.



3.— Retablo mayor. Otura, iglesia parroquial. Blas Antonio Moreno, hacia 1743.

influjos de Hurtado y Bada, con una simplificación de sus motivos ornamentales y una planificación de sus formas»²⁴. Esta tendencia es más acusada con el transcurrir de los años, pero aún logra máquinas de excepcional riqueza decorativa y gran libertad compositiva, como el retablo mayor de Otura [figura 3], con originales aportes en la decoración «estriada» de los estípites y elegante imaginería. Por otro lado, tan amplia producción hace imaginar un importante taller, con importantes colaboraciones de escultores, como Agustín de Vera Moreno, para la imaginería²⁵.

Hemos advertido que no siempre diseñó los retablos que labró. Seguramente no fue trazado por Moreno el retablo mayor de San Ildefonso, que sin embargo le servirá en parte de inspiración para el de Otura. En el retablo de San Ildefonso trabajó como ensamblador Bernabé de Haro, quien realizó las puertas de los antecamarines de las Angustias y el retablo de las Ánimas de la propia iglesia de San Ildefonso (1730)²⁶. Pero el retablo mayor parece una obra de más alto empeño, superadora de las competencias de Moreno para los diseños de retablos, reflejando un fuerte componente arquitectónico y un audaz juego de perspectivas. Resulta impresionante en sus colosales soportes, que combinan columna salomónica y de fuste estriado, remate en cuarto de esfera y excepcional movilidad de

planta. Sin duda, su monumentalidad se ve realizada por un espléndido conjunto de esculturas de Risueño, logrando una estructura que focaliza y domina el templo²⁷, en teatral efecto. Otra obra en la que trabajó Moreno, el retablo de la Virgen del Rosario en Santo Domingo, se debe a la inspiración de José de Bada, según Isla Mingorance²⁸. Bada representa la más interesante personalidad artística de la centuria después de Hurtado Izquierdo. Junto a la exuberancia decorativa, pero al mismo tiempo diafanidad estructural del retablo dominico, debe contarse su segura intervención en el retablo mayor de las Angustias, así como el diseño del trascoro de la Catedral (1737-1741) o incluso la portada de San Juan de Dios, auténtico retablo exterior en piedra. Le caracteriza un intento de depuración formal con inspiración clasicista, aunque progresa también en el movimiento de líneas y estructuras. El trascoro o retablo de la Virgen de la Angustias de la Catedral se singulariza por el empleo de mármoles policromos que desempeñan un eminente papel ornamental, así como por el desarrollo de elementos arquitectónicos. Por ver está el posible influjo de las obras de Bada en los modelos de los talleres granadinos.

Un último maestro conocemos en la Granada de la primera mitad del siglo XVIII. Alfonso del Castillo nos deja dos retablos (de San Miguel y Santa Polonia) en la Capilla Real (1743) y otros tantos en el crucero del convento de San Antón (1747). Estos últimos destacan por su personalidad, con un acusado y original uso de las placas canescas, calados pináculos y el empleo de elementos geométricos, de tono casi orientalizante. En general, el influjo de Hurtado Izquierdo es patente en todo el periodo. Así lo demuestran multitud de retablos en parroquias rurales, ayunos aún de estudios y autor: el mayor de Escúzar, los del Cristo de las Ánimas y la Virgen del Rosario en Purchil, los laterales de Huétor Santillán, los mayores de Pinos Puente, Alfacar (1752), Órgiva y Armilla (1754-1755), los del crucero en Padul (procedentes de algún convento desamortizado) y el de Jesús Nazareno de Otura (hacia 1753), en pleno apogeo de los elementos «prismáticos», junto a excepcionales pero anónimos retablos en la capital, como los de los oratorios de la Cartuja y el mayor de Santa Catalina de Zafra. Su variedad no es sólo ornamental, sino también técnica. En la iglesia del convento del Carmen de Alhama se conserva una muestra de un género muy extendido en la época por lo económico del material, un retablo labrado en estuco con potente y complejo aparato de follaje y quebradas molduras. Apenas quedan ejemplos del género, por lo endeble del material, debiendo anotar dos interesantes piezas de influencia granadina en la parroquia de Paterna del Río (Almería). El retablo mayor de la parroquia de Cáñar, por su parte, ilustra una modalidad económica de policromía en la retablística, en la que se «charolan los lisos» según la terminología de la época, es decir, sólo se doran los relieves, utilizando otros colores (a veces a imitación de piedras policromas) para los fondos²⁹. Todo ello abunda en la idea ya expuesta de la gran riqueza retablística, casi desconocida, en la Granada de la época.

4.—LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO EN LA ALTIPLANICIE. TALLERES E INFLUENCIAS

Otros influjos se advierten en la zona norte de la provincia durante esta primera mitad de siglo, si bien son pocas las muestras de la retablística de la zona que han sobrevivido. Pero

las noticias documentales informan de los principales talleres y artífices de este campo. Los artistas de Murcia ya trabajaron en el extremo más septentrional durante el siglo XVII. Jerónimo Caballero, natural de Huéscar y muy activo en Lorca, labra la sillería de la antigua colegiata oscense en 1727³⁰ y a él se vincula el retablo mayor de Puebla de Don Fadrique³¹ (que nos parece más tardío), así como los desaparecidos de la Colegiata y de la iglesia de Santiago de Huéscar³². La extensión de su obra a Córdoba abre un interesante campo de relación artística entre los núcleos andaluz y murciano³³. También acusaba los influjos murcianos el retablo de la Virgen del Socorro de la Colegiata de Baza (1727), cuya imagen mariana se atribuía a Salzillo, ambas piezas perdidas, si bien Gómez-Moreno González consideraba el retablo obra del artista local Salvador Montoro³⁴.

Junto a artistas foráneos, los talleres propios encuentran abundantes oportunidades de ejercer su arte. Entre los más acreditados retablistas accitanos se encontraba Francisco Moreno, autor del retablo de San Torcuato de la Catedral de Guadix (1736) y seguramente de otros semejantes del mismo templo, además de un tabernáculo perdido para la capilla mayor (1732) y de los guardavoces de los púlpitos. Otro interesante taller debió ser el de Pedro Fernández Pachote, quien labra la sillería de coro de la Catedral desde 1744, con imágenes de Ruiz del Peral, siendo nombrado más tarde maestro mayor de obras³⁵. En realidad, se abunda en estas obras en modelos semejantes a los granadinos, dominando la rizada hojarasca, las líneas quebradas y la complejidad ornamental, de los quedan aún buenos ejemplos en la iglesia de San Torcuato de Guadix (antiguo templo de los jesuitas), cuerpo alto del retablo de Jérez del Marquesado y, sobre todo, el de Cogollos de Guadix [figura 4], el más espectacular en su exagerada concentración de elementos ornamentales, que oculta los soportes bajo una legión de angelillos y animales entre nubes.

Se conoce también la obra de algunos retablistas bastetanos. Gabriel Jiménez realizó el monumental retablo mayor del convento de la Piedad de Baza (1737-1740), desgraciadamente perdido [figura 5], pero que le acreditaba como perito en el manejo ornamental y compositivo. En 1740 labró la caja del órgano de la Colegiata de esa ciudad. De José de Alós se conoce el perdido retablo del hospital de la Trinidad (1724-1729) y de fray Diego de Castañeda, el retablo de Cristo atado a la Columna de la Colegiata (1744), igualmente destruido³⁶. Por otro lado, en 1724 se concluía el retablo mayor de la iglesia de los Dolores



4.—Retablo mayor. Cogollos de Guadix, iglesia parroquial. Anónimo, primera mitad del s. XVIII.

momento será la rocalla, incipiente en los retablos de las Vírgenes de la Almudena y de la Buena Suerte de la Capilla Real (1761), y profusamente usada ya por Vidaurre en la parroquia ilurquense, aunque aún sin carácter exclusivo. Es un motivo decorativo de tratamiento más estilizado y flexible, difundido a través del grabado y peculiar de la decoración rococó. No existen entre nosotros muestras de la arquitectura rococó, por lo que su presencia se confina al mobiliario litúrgico (retablos, frontales de altar, púlpitos) y otros detalles ornamentales (yeserías)⁴⁶. Se producen en este momento obras de la dignidad de los retablos colaterales del Sacromonte (1763-1765), obra de Francisco de Paula Castillo, que retornan a la columna corintia como soporte, o los elegantísimos retablos en el crucero de la parroquia de Órgiva, de amplio desarrollo en sus elementos arquitectónicos. Por estas fechas, el actual retablo mayor de la parroquia de Nigüelas compendia todo el vocabulario ornamental típico de este siglo («orejas de cerdo», volutas, cuerpos recortados y superpuestos, prismáticos estípites) a los que finalmente vienen a unirse golpes de rocalla y pellejinas de buen efecto. El considerable número de retablistas conocidos se justifica con una producción abundante, aunque no original.

La contención ornamental se hace todavía más patente a partir de 1770 en una expresión ritual bien distinta a la de principios de la centuria. El conjunto de seis retablos que conserva la parroquia de Dúrcal ilustra bien el proceso. En ellos se simplifica la estructura, se alivia la tensión plástica, languidece el elemento ornamental y se reduce el avance de los cuerpos de placas, aunque mantiene agudos recortamientos en su traza. Estamos ya apurando los programas decorativos tardobarrocos, en los que juegan un papel primordial los Salmerón. Alejandro Salmerón labra con pródiga rocalla el retablo de Ánimas de la Malá en 1768⁴⁷ y el desaparecido retablo mayor de Cádiz, entre otras obras, prolongándose su labor en una copiosa producción que continúan sus hijos José, Juan y Francisco, desde la maestría mayor de las obras de talla (los dos primeros) y dorado del arzobispado respectivamente. La planitud caracteriza estos retablos; los soportes apenas se destacan de los fondos, que se convierten en meros paneles decorativos, idóneo campo para el libre juego de las rocallas y los elementos geométricos. Simultáneamente, se simplifica su policromía, limitando el dorado a los relieves y otros detalles, mientras que los lisos y fondos imitan tonos pardos de mármoles o motivos florales sobre blanco, casi chinescos.

Son numerosas las noticias sobre retablos de este tipo a cargo de los Salmerón, en su mayoría perdidos. Pueden destacarse dos en Albolote (1773-1775), el tabernáculo y retablos de Güéjar Sierra (1784) y el revestimiento de las capillas de Santa Ana de Granada (1785), de abundante ornato⁴⁸. Sin documentar, son abundantes los retablos en los que domina la rocalla y la sencillez estructural en nuestras parroquias rurales. Las dos iglesias de los Ogíjares ofrecen sendos conjuntos de retablos, muy lucidos y representativos de esta tendencia. Las rocallas y el aire chinesco (los fondos o «lisos» se policroman en tono blanco o hueso a imitación de «borzelana» o porcelana, según reza la documentación de la época, y los relieves se doran) imperan en un copioso conjunto de ejemplos, como el retablo mayor de la parroquia de Padul, dos en la de Béznar fechados en 1773 o el de la Inmaculada en la parroquia de Alfacar (1776), que presenta motivos puestos de moda apenas tres décadas antes como las curvas arriñonadas con adornos de venera, retorcidas volutas y pellejinas. Otros artistas documentados trabajan coetáneamente. El tallista Juan Serrano

labró un nuevo retablo mayor para Gabia Grande en 1777; aunque no se conserva, puede sospecharse que fuera como el de San José de la misma iglesia [figura 7], que ratifica la contención ornamental y aun cromática, pero mantiene cornisas quebradas y estípites de relativa complicación. Este retablista declaró en 1772 haber trabajado en Úbeda, así como en Murtas, Berja, Huétor Tájar y en la Catedral de Granada, pretendiendo entonces la maestría mayor de obras de talla del arzobispado, que finalmente recayó en los Salmerón⁴⁹. Para el primer templo de la ciudad había realizado en 1770 el retablo de la actual capilla de la Virgen del Carmen⁵⁰, entonces de Santa Casilda, que resume la última tendencia tardobarroca anunciada.

6.—EL ÚLTIMO CUARTO DE SIGLO. ASIMILACIÓN Y TRIUNFO CLASICISTAS

Resulta curioso constatar la pluralidad de alternativas que ofrecen las últimas décadas del siglo. La persistencia de las tradicionales formas barrocas en los talleres y en el gusto devoto popular, que sufre pocas variaciones, determina un abanico expresivo que bascula desde los usos tardobarrocos hasta los clasicistas, imponiéndose éstos a través de las intervenciones de la Cámara de Castilla y siendo la Academia y sus profesores los gestores del nuevo rumbo artístico. Los mismos talleres evolucionan al compás de los encargos, como el de los Salmerón o el de los Villoslada, las últimas dinastías de estos oficios en el Setecientos granadino. Francisco Villoslada labra en 1774 el retablo del Sagrado Corazón en Albolote, los laterales en la capilla de la Trinidad de la Catedral de Granada y dos repisas para Güevéjar en 1795. Manuel Villoslada realiza en 1789 los medallones en mármol blanco del púlpito de Nívar y un arca de bronce para la misma iglesia, y al año siguiente labra los retablos neoclásicos de Molvizar. José de Villoslada, en fin, fue el autor de la desaparecida sillería coral de la Encarnación de Motril (1801).

El elemento arquitectónico cobra mayor importancia, mientras el ornamental se reduce. Volvemos a descubrir estructuras nitidas, aunque sencillas, en las que el estipite es sustituido en primera instancia por la columna corintia, como se observa en el retablo de la Virgen de los Dolores de Nigüelas (1783), del que no consta la autoría, representando una tónica constante en los sucesivos proyectos de los arquitectos académicos, a veces con soluciones muy a lo barroco romano, como el retablo mayor de San José de Granada [figura 8] que trazó Ventura Rodríguez y talló Francisco Vallejo (1787-1789)⁵¹. Este aire «romano» atempera el barroquismo anterior en retablos como los de las parroquias de Mondújar y Carataunas, que reflejan de modo incipiente los nuevos intereses clasicistas de sobriedad ornamental y rigor arquitectónico. En ocasiones se solapan los programas: retablos de fuerte componente arquitectónico, de inspiración clasicista, conservan en los fondos una plana y sencilla decoración de rocalla; y es que la tradición constituye una fuerte inercia.

Desde aquí se derivará a un franco neoclasicismo en proyectos selectivos, de alto mecenazgo, como los retablos de las capillas de San Cecilio (1779-1787)⁵² y de la Virgen del Pilar (1782-1787) de la Catedral de Granada, con traza de Francisco Aguado, el tabernáculo de San Pedro y el retablo de Ánimas de San Matías (ambas obras de 1790) con traza de

las graves contradicciones de una sociedad en transformación, las insuperables dificultades de las Luces españolas.

Pero quedan aún cuestiones que dilucidar. En cuanto a los artífices, se confirman los hitos de referencia que representan las obras de Hurtado, Duque Cornejo, Fernández Raya o Bada. Pero existen todavía numerosos retablistas por documentar e importantes obras a la espera de autor. Interesantes flujos de relaciones artísticas permitirá establecer la descripción del exacto alcance de los principales talleres y el nomadismo de algunos artífices, que trasciende los límites provinciales. Debe insistirse aún en los principales problemas de diseño y composición, así como en el conocimiento de sus autores, de los recetarios al uso en los talleres y de los vehículos de difusión (estampas y tratados) de los mismos, de la participación de los clientes en la elección del diseño y su iconografía, de los mentores ideológicos de esta última, e incluso en los mecanismos de respuesta en el fiel como provocación de la idea de trascendencia y su asimilación en el imaginario colectivo.

La procedencia de algunos retablos también resulta cuestión de interés. La magnificencia de ciertas «máquinas» (Nigüelas, Padul, Melegís) parece exceder la capacidad de sus modestas fábricas parroquiales. Nuevas aportaciones al estudio del mecenazgo en el arte religioso granadino pueden esperarse de esta senda, pero también nuevas luces sobre el destino de las obras de arte de conventos desamortizados, que en el caso de los retablos no siempre fue su destrucción y venta como madera y como oro.

Igualmente la reflexión sobre el retablo rococó debe obligar a repensar el alcance estilístico del término, pero, sobre todo, su significación cultural y la viabilidad de su pertinencia en un modelo teórico comprensivo de la retablística de todo el Setecientos. Sin duda, este género constituye un campo esencial para verificar los derroteros y diversos registros de la cultura artística española en el siglo XVIII.

Granada, 1998-01-10.

NOTAS

1. Se nos excusará en esta ocasión el tratar en profundidad las obras más estudiadas en la historiografía clásica sobre el Barroco granadino para ofrecer la oportunidad de valorar con mayor extensión otras casi desconocidas por el momento. La selección gráfica que acompaña el texto, forzosamente breve, opera en el mismo sentido.

2. Una aproximación al retablo barroco en RAMOS FAJARDO, Carmen. *Elementos y evolución del retablo barroco granadino*. Universidad de Granada (Memoria de Licenciatura inédita): 1972. El retablo protobarroco en GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada: Universidad-Diputación, 1989, pp. 101-117.

3. KUBLIER, George. «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII». En: *Ars Hispaniae*. T. XIV. Madrid: 1957, p. 7.

4. LÓPEZ MUÑOZ, Juan Jesús y LÓPEZ MUÑOZ, Miguel Luis. «Artes y oficios artísticos en Granada a mediados del siglo XVII». *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª. del Arte, 9 (1996), pp. 157-188.

5. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Nuestra Señora de las Angustias y su Hermandad en la época moderna*. Granada: Comares, 1996, pp. 143-144.

6. Esencial es la aportación de GIL A MEDINA, Lázaro. «Sobre el antiguo retablo de Ntra. Sra. de las Angustias —hoy en Santa María de la Alhambra— de Granada, obra inédita de los Mora». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 27 (1996), pp. 73-83, al documentar la participación de los Mora en la traza de dicho retablo.

7. Su principal estudioso es el recientemente desaparecido investigador británico René Taylor, destacando TAYLOR, René. «Francisco Hurtado Izquierdo and his school». *The Art Bulletin*, 32 (1950), pp. 25-61. Bellas páginas le consagra GALLEGO BURIN, Antonio. *El Barroco granadino*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956, pp. 37-46.
8. Éste y otros soportes en la retablística barroca granadina estudiados en RAMOS FAJARDO, Carmen. «Columnas y estípites en el retablo barroco granadino». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 16 (1984), pp. 241-264.
9. Interesantes reflexiones al respecto en HENARES CUÉLLAR, Ignacio. «Los refinamientos ópticos del Setecientos. La Cartuja de Granada entre el Barroco y el Rococó». *La Fábrica del Sur*, 1 (1989), pp. 61-68.
10. Archivo Eclesiástico de la Curia de Granada (A.E.C.G.), «Libro mayor de la Contaduría mayor (*sic*) de este Arzobispado. Año de 1711 hasta 1713», oficio de 29 de octubre de 1713.
11. TAYLOR, René. «El retablo y camarín de la Virgen del Rosario en Granada». *Goya*, 40 (1961), p. 261.
12. ISLA MINGORANCE, Encarnación. «El retablo de Jesús Nazareno de la Catedral de Granada (1722-1730)». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 17 (1985-1986), pp. 207-215.
13. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*. Granada: Diputación, 1977, pp. 433 y ss.
14. LOPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Nuestra Señora de las Angustias...*, pp. 172-176.
15. DOMÍNGUEZ GARCÍA, Manuel. *La Iglesia mayor de Motril. Cinco siglos de evolución histórica de su fábrica*. Motril: 1983, p. 37.
16. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Nuestra Señora de las Angustias...*, pp. 179-182.
17. Archivo del Instituto Gómez-Moreno (A.I.G.-M.), leg. 104, fol. 34 vto.
18. ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de. *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén: Ayuntamiento, 1986, pp. 321-322.
19. Debo el dato a la amabilidad de la profesora Isla Mingorance.
20. EISMAN LASAGA, Carmen. «El Barroco en Montefrío». *Anales del Colegio Universitario de Almería*, 8 (1989), pp. 116-117.
21. Agradezco el dato a don Javier Sánchez Real.
22. Según comunicación oral.
23. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *Iglesia parroquial de Lanjarón. Guía para visitarla*. Granada: 1995, p. 13.
24. GALLEGO BURIN, Antonio. *El barroco...*, p. 47. *Vid.* también p. 106.
25. De hecho este escultor fue el promotor del retablo mayor de su parroquia, la de San Miguel (Albaicín), labrado por Moreno y con esculturas del propio Vera (Archivo de la Parroquia de San José de Granada, leg. 31).
26. Archivo de Protocolos Notariales de Granada (A.P.N.G.), escribano Jerónimo de Granados, 1730, fols. 1 y 46. Agradezco el dato a la profesora Isla Mingorance. En la misma estela de éste hay otros retablos en dicho templo, quizás con intervención del propio Haro.
27. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El retablo barroco como máquina y espectáculo: tres ejemplos granadinos». En: *El Barroco en Andalucía*. Córdoba: Universidad-Caja de Ahorros, 1986, t. III, p. 173.
28. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *Camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario*. Granada: 1990, p. 58.
29. Se dora en 1753, sustituyendo a otro que realizaba Francisco Navarrete en 1696 (BERTOS HERRERA, M^o del Pilar. *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*. Granada: Universidad, 1985, p. 385). El actual debe corresponder a los años inmediatos.
30. SEGADO BRAVO, Pedro. «La sillería del coro de la parroquial de Huéscar (Granada), obra del retablista Jerónimo Caballero». *Archivo Español de Arte*, 243 (1988), p. 258. Sobre la obra murciana de este artista, *vid.* del mismo autor *El escultor Nicolás Salzillo y el trascoro de la colegial de San Patricio de Lorca*. Murcia: 1984, y también BELDA NAVARRO, Cristóbal. «El gran siglo de la escultura murciana». En: *Historia de la región murciana*. Murcia: 1980, t. VII, pp. 504-508.
31. RUBIO LAPAZ, Jesús. *Arte e historia en Puebla de Don Fadrique. La iglesia parroquial de Santa María*. Granada: Diputación, 1993, pp. 189-191.

32. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Arquitectura y ornato en la altiplanicie granadina durante el siglo XVIII». *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 7-8 (1994-1995), p. 96.
33. RAYA RAYA, M^a. Ángeles. *El retablo barroco cordobés*. Córdoba: Cajasur, 1987, pp. 61-63.
34. A.I.G.-M., leg. 128, n^o 2134.
35. Datos extraídos de ASEÑO SEDANO, Carlos. *La Catedral de Guadix*. Granada: 1977.
36. Datos extraídos de MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica*. Baza: 1978, t. II.
37. GIL ALBARRACÍN, Antonio. *El templo parroquial de Berja y D. Ventura Rodríguez*. Almería: 1993, pp. 18 y 27.
38. ASEÑO SEDANO, Carlos. *Pueblos e iglesias de Granada. Siglo XVI. La tierra de Guadix*. Granada: Universidad, 1992, pp. 37 y 46.
39. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada...*, p. 332; RAYA RAYA, M^a. Ángeles. *El retablo...*, pp. 116-120. Guerrero realizó, además, ricas yeserías en tierras cordobesas (cf. RIVAS CARMONA, Jesús. «Artistas lucentinos del Barroco». En: *El Barroco en Andalucía*. Córdoba: Universidad-Caja de Ahorros, t. I, 1984, pp. 322-323).
40. Baird anota el aspecto «mejicano» de estos retablos, apuntando un posible influjo de Jerónimo Balbás y considerando a Guerrero «el equivalente español a Lorenzo Rodríguez en Méjico» (BAIRD, Joseph A. *Los retablos del siglo XVIII en el Sur de España, Portugal y Méjico*. Méjico: U.N.A.M., 1987, p. 83).
41. A.E.C.G., «Libro de quantas y fábrica mayor de la Yglesia de este lugar de Pinos de la Puente» (1744-1763). El desaparecido retablo motrileño lo hemos tratado en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «La capilla de la Virgen de los Dolores en la iglesia mayor de Motril». *Guadalfeo. Revista de Estudios de la Costa y Alpujarra granadinas*, 1 (1997), pp. 217-218.
42. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada...*, pp. 185-186.
43. VARGAS MUÑOZ, Antonio. *El señorío de Çehel (Séjel) en la Alpujarra granadina*. Granada: 1994, p. 147.
44. TAYLOR, René. «La familia Primo, retablistas del siglo XVIII en Andalucía». *Imafrontera*, 3-5 (1987-89), p. 342. Agradezco al profesor José Manuel Gómez-Moreno Calera el dato referido a este tabernáculo, que tiene en estudio.
45. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Las iglesias de las Siete Villas*. Granada: Instituto Gómez-Moreno, 1989, p. 126; ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de. *El retablo en Jaén...*, pp. 324-326.
46. RIVAS CARMONA, Jesús. «El Rococó en Andalucía». En: *El Barroco en Andalucía*, Córdoba: Universidad-Caja de Ahorros, 1986, pp. 155-166; NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura barroca tardía y rococó*. Madrid: Aguilar, 1989, pp. 173-174.
47. CABELLO PADIAL, Gabriel. «El tema del Purgatorio en la iconografía: la capilla de las Ánimas de la Malahá». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 2^a. época, 8 (1994), p. 132.
48. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La iglesia de la Encarnación de Albolote. Arte e historia*. Granada: Fundación Francisco Carvajal, 1994, pp. 58 y 65; A.I.G.-M., leg. 131, fol. 48 vto.; GUILLÉN MARCOS, Esperanza. *De la Ilustración al Historicismo: arquitectura religiosa en el Arzobispado de Granada (1773-1868)*. Granada: Diputación, 1990, pp. 81-82.
49. GUILLÉN MARCOS, Esperanza. *De la Ilustración...*, pp. 80-81.
50. A.I.G.-M., leg. 104, fol. 37.
51. Sobre este aspecto consúltese CHUECA GOITIA, Fernando. «Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana». *Archivo Español de Arte*, 15 (1942), pp. 185-210.
52. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Sobre los tres retablos de la capilla de San Cecilio de la Catedral de Granada y el barroco atemperado. Puntualizaciones estilísticas y documentación (1774-1787)». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23 (1992), pp. 269-296.
53. GUILLÉN MARCOS, Esperanza. *De la Ilustración...*, pp. 221-223.
54. CARAYOL GOR, Rafael. *Orce. Apuntes de su historia*. Granada: 1993, pp. 183-186.
55. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Arquitectura y ornato...», p. 94.