

LA IGLESIA PARROQUIAL DE GUADAHORTUNA

Juan A. García Granados

Dentro del panorama general del Renacimiento granadino el conjunto de iglesia de la comarca de los Montes ocupa un lugar de primerísima importancia, especialmente el grupo de las siete villas, levantado, casi simultáneamente, como fruto de la campaña constructiva emprendida por el arzobispo D. Pedro Guerrero. Obras todas ellas de cantería, con cierto empaque arquitectónico, en las que trabajó lo más selecto de los artistas del renacimiento granadino. En todas intervino Siloe de forma más o menos amplia. Según dicha intervención podemos distinguir dos grupos: 1º. Iglesias trazadas en su totalidad por Siloe: Iznalloz (1549), Montefrío (1543), Moclín (1543) e Illora (1545); 2º. Las de carácter mudéjar con amplios detalles renacentistas e intervención esporádica de Siloe: Colomera, Montejicar¹ y Guadahortuna.

No existe un análisis de conjunto de este grupo de iglesias, sólo estudiadas en lo referente a la actuación de Siloe y Diego Pesquera en ellas por D. Manuel Gómez-Moreno². La menos conocida de todas ellas es la de Guadahortuna a pesar de conservar aún, tras los grandes destrozos sufridos en 1936, elementos dignos de hacerla figurar entre las de mayor interés del renacimiento granadino.

LA PRIMERA IGLESIA

De la documentación existente³ se deduce que hacia 1505 comenzó a levantarse una iglesia en la villa de Guadahortuna, probablemente dirigida por Rodrigo Hernández, entonces maestro mayor de las obras del arzobispado. Sería de una sola nave y capilla mayor se-

paradapor arco toral según esquema usual en el mudéjar granadino, cubierta por armadura de madera.

La obra no debía de ser de mucha calidad puesto que veinticinco años después, en la década de los treinta, se encontraba en pésimas condiciones. En 1535 hubo que volver a tejar la iglesia tras la restauración de la armadura de la cubierta, que había sufrido movimiento hacia la cabecera⁴. Por otra parte, el desarrollo favorable de la población hizo que el templo resultara insuficiente por lo que se decidió ampliarlo a tres naves "y variar la pared sobre cuatro arcos y estos arcos sería muy bien que se hicieran de cal, arena y ladrillo si se puede, con lo que los pilares son de tres ladrillos en cuadrado, siendo las esquinas de ochavados"⁵. Se consideró conveniente pasar la entrada a los pies donde se encontraba la capilla bautismal, trasladando esta a la nueva nave que se está construyendo⁶.

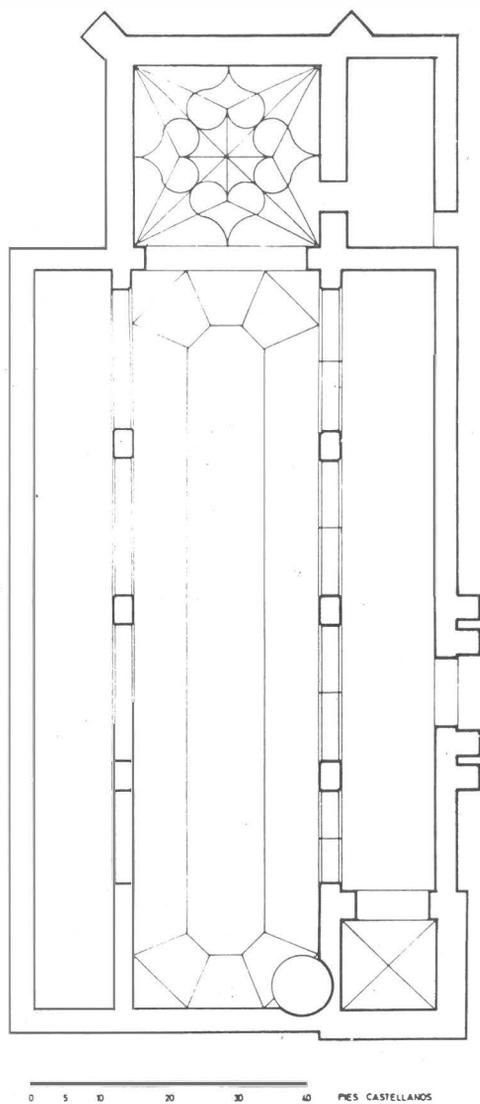
LA SEGUNDA IGLESIA

En la nueva nave se trabajaba en 1536 siendo los muros "tapias de mampostería"⁷. El hecho de que la actual iglesia sea de cantería indica que la obra debió de paralizarse, decidiéndose que sería mejor construir la iglesia de nueva planta. La decisión pudo tomarse a raíz de la llegada de D. Pedro Guerrero al arzobispado de Granada, que como ya hemos indicado organiza una campaña constructiva en la comarca.

Comienza a sacarse piedra para la obra en 1542 figurando al frente de la misma Domingo de Ygnia⁸. Cinco años más tarde, en 1547, Juan de Maeda va a Guadahortuna a tasar la obra realizada y el mismo año Diego Siloe da traza para la nueva capilla mayor, haciendo la tasación Antonio de Ovalle⁹. La carpintería corre a cargo de Gabriel Nuñez y Gabriel Martínez, debiendo finalizarse la obra en los años 60¹⁰.

La planta de la iglesia es de tres naves sin capillas, con las laterales terminadas en testero plano. La central, más elevada, está separada

LA IGLESIA PARROQUIAL DE GUADAHORTUNA



Planta de la Iglesia parroquial de Guadahortuna

por arcos apuntados doblados, sobre pilares ochavados que rematan en ábaco adornado con obas y flechas, todo de cantería. En la base de los ochavos hay resaltes de tipo gótico. La capilla mayor, de planta casi cuadrada¹¹ se cubre con bóveda de crucería algo más complicada de lo usual en obras de este tipo como Moclín, Illora o Montefrío, adornada con gruesos florones en las intersecciones de los nervios. Se separa de la nave por arco toral de medio punto apoyado en pilastras dóricas cajeadas. El intradós muestra de forma desordenada florones, grutescos y cabezas humanas y en las enjutas, por el lado de la nave, escudos del arzobispo D. Pedro Guerrero. Las cubiertas son de colgadizo en las naves laterales y de artesa con limas moamares la central.

Las iglesias mudéjares granadinas ofrecen una rica variedad de plantas: 1.- Simple nave rectangular cubierta con armadura de madera, (Parroquial de Gobernador p. ej.), 2.- Nave con cabecera cuadrada separada por arco toral (San Bartolomé en el Albaicín), 3.- Nave rectangular con arcos perpiaños (Gabia Chica), 4.- Nave con tramos separados por arcos perpiaños, capillas entre contrafuertes y cabecera cuadrada separada por arco toral (San José en el Albaicín), 5.- Nave sin arcos perpiaños, capillas entre contrafuertes y cabecera cuadrada (Sta. Ana), ó.- Tres naves separadas por pilares, las laterales rematadas en testero plano y capilla mayor cuadrada avanzada. Este tipo muestra dos variantes según los pilares sean rectangulares o curvos, estos últimos característicos de la zona de Guadix y su comarca (Guadahortuna; parroquial de Jerres del Marquesado), 7.- Nave única, capilla entre contrafuertes, crucero (San Pedro, parroquial de Albolote).

El tipo 6º se viene considerando en los estudios sobre el mudéjar andaluz como característico sevillano¹² frente al tipo específico granadino que sería el 4º debido a influencias levantinas¹³. No obstante se ha prescindido del hecho de que este último sólo tiene vigencia en lo granadino durante el primer tercio de siglo, pasándose inmediatamente a la nave única con armadura de artesa. El proceso de transición está ejemplificado en la nave de la iglesia de San Mi-

guel Bajo en el Albaicín donde están presentes los dos tipos como producto de fases constructivas diferentes. El tipo 6º alcanza una extensión suficiente en Granada como para no poderlo oponer de manera sistemática a un modelo local, entre otras cosas debido a la misma variedad tipológica existente aquí, más rica, por ejemplo, que la observada en la provincia de Málaga¹⁴. No existe por tanto ninguna razón para denominar el tipo de planta de la iglesia de Guadahortuna como sevillano.

Exteriormente la iglesia presenta movimiento de cubiertas por la diferencia de altura de las naves, la mayor elevación del presbiterio y la existencia de dos pisos de sacristía con apariencia de crucero. El campanario se encuentra a los pies, en la esquina de la fachada principal sin apenas sobresalir en planta. Muy esbelto remata en un cuerpo octogonal y cúpula. Está adornado con ventanas enmarcadas por fajas de círculos. La ventana en el cuerpo superior de la sacristía tiene ménsulas en las esquinas y alfiz formado por cornisa sostenida por columnillas abalaustradas.

LA PORTADA

Está formada por un arco de medio punto cuya rosca se adorna con cabezas de ángeles, flanqueado por columnas pareadas exentas de orden dórico sobre pedestales. El segundo cuerpo se divide en tres ámbitos sostenidos los laterales por columnas y coronados por frontones, que alojaron en otro tiempo estatuas exentas.

Hay en esta portada de Guadahortuna una voluntad de grandeza que nos remonta a las grandes creaciones de Siloe con tendencia imitativa más que con auténtico deseo de creación. Esta tendencia estorba en algún sentido el desarrollo autónomo de la portada especialmente visible en los ángeles de las enjutas del arco, mezquinos debido al escaso espacio de que disponen para su desarrollo, proyectados más con miras en modelos de Siloe que en las posibilidades reales de la portada.

Raramente encontramos en el renacimiento granadino columnas pareadas en iglesias menores y cuando se hallan, presentan poco saliente (S. Gabriel de Loja, Colegiata de Baza), además el segundo cuerpo se aparta de la solución típica de las construcciones siloescas; hornacina central flanqueada por bichas u otros adornos platerescos, aunque podemos encontrar dentro de su obra algunos paralelos (sepulcro del obispo Mercado en Oñate). No obstante el modelo más próximo se encuentra en la portada del Salvador de Ubeda.

Tanto en el Salvador de Ubeda como en la portada del Perdón de la Catedral de Granada como en la parroquial de Guadahortuna se produce la misma disonancia entre los dos cuerpos de la portada. La mitad inferior se resuelve con gran derroche decorativo mientras que la superior se muestra más simplificada eliminando casi por completo la decoración, poniendo mayor énfasis en los valores de las esculturas de gran tamaño. La diferencia cronológica de realización de las tres portadas en su cuerpo superior nos plantea el problema de hallar un modelo establecido.

Muy pocas veces se había intentado en el renacimiento granadino una solución al cuerpo alto de las portadas. Solo la del Perdón, por su amplitud y características exigía una solución distinta de la simple hornacina central, pero su realización a finales del siglo XVI nos priva del antecedente seguro¹⁵.

El Salvador de Ubeda, cuyo esquema arquitectónico sigue en sus líneas generales la portada catedralicia como es bien sabido, si va a ver coronado su cuerpo alto, siendo cronológicamente la primera que lleve a efecto una solución determinada. Habría que preguntarse sobre la posible relación con un modelo siloesco. Desgraciadamente este problema no tiene solución satisfactoria, pues el Salvador dista mucho de ser copia de la portada del Perdón, por el contrario las soluciones dadas al sistema columnario de la parte baja en ambas portadas son completamente diferentes. Mientras que en la catedral granadina hay una columna exenta por lado y una semicolumna adosada al estribo, en Ubeda hay dos columnas exentas por lado, con

LA IGLESIA PARROQUIAL DE GUADAHORTUNA



Detalle del cuerpo alto de la fachada



Zapatas de la tribuna de la Iglesia Parroquial de Guadahortuna

entablamiento y pedestales comunes; de esta manera en la portada de la Catedral las columnas conforman un efecto de marco de la zona central mientras que en Ubeda los laterales ofrecen masas salientes.

Esta diferencia viene producida a nivel compositivo por el deseo de solucionar la ambigüedad creada en los ángulos de la portada del Perdón, donde las semicolumnas exteriores aparecen empotradas en los enormes estribos que flanquean la portada con las guirnaldas que adornan su fuste orientadas noventa grados respecto a las columnas exentas, puede decirse por tanto que se ha dado un quiebro a la portada, pero este efecto es negado por la existencia de unas retropilastras correspondiendo a las semicolumnas que aparecen partidas a lo largo de sus ejes longitudinales por los estribos. El resultado producido es un sistema de doble columna lateral estando las exteriores cortadas por los estribos, que interrumpen el desarrollo normal de la composición. Esta doble función de las semicolumnas es la que nos permite hablar de ambigüedad compositiva en la portada del Perdón.

El rechazo de esta ambigüedad por parte de Vandelvira va a producir unos resultados totalmente distintos del modelo a seguir; al reducirse las anchuras efectivas es obligada la estilización de los elementos ofreciendo menor solidez y potencia arquitectónica. Las soluciones de los cuerpos superiores, fuese cual fuese la de la portada del Perdón, tenían que diferir necesariamente. En la Catedral de Granada Vico continuó la columna exenta-semicolumna, reforzando el efecto de marco por el frontón incipiente en que remata. En el Salvador se disponen hornacinas entre columnas exentas. Para disminuir en lo posible el conflicto de las fajas salientes laterales, con fuertes contrastes de luz, con la plenitud de la zona central se disuelven los remates laterales quebrando el entablamiento y retrasando los frontones que los coronan hasta apenas sobresalir del muro. El resultado es un esquema tripartito en que los laterales forman edículos con estatuas exentas, mientras que el centro queda en un plano más retrasado ocupado por un relieve.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE GUADAHORTUNA



Detalles de la decoración pintada de las zapatas de la tribuna de la
Iglesia Parroquial de Guadahortuna

La composición del cuerpo alto en la portada de Guadahortuna sigue, por lo tanto, el esquema esencial del Salvador de Ubeda, pero introduce una innovación que es la que, con todos sus defectos, da a esta portada una enorme originalidad dentro del renacimiento granadino. El rasgo diferenciador es el abandono de los nichos avenenados en los laterales del cuerpo alto, sustituidos por unos edículos adintelados coronados por frontones, que alojan estatuas exentas. Ya no se trata de dar movimiento y ritmo a un muro sino que la construcción se proyecta en el espacio, poniendo todo el interés en las puras formas arquitectónicas. Esta manera de proceder es muy probable que proceda de los retablos, anunciando en este caso lo que poco después se hará en el retablo de San Jerónimo en Granada.

Hay otros detalles, como el friso curvado del entablamento que corona los ámbitos laterales, que hacen pensar en la influencia de Serlio, al mismo tiempo que el uso de baquetones a distintos niveles en el tercio inferior de las columnas constituye un rasgo indiscutiblemente *vandeviresco*. Curiosamente tras las columnillas dóricas hay pilastras jónicas de fustes estriados, rasgo este último excepcional ¹⁶.

La decoración de la portada de Guadahortuna ha perdido el carácter de la siloesca en la que "es imposible separar la estructura arquitectónica de la ornamentación plástica" ¹⁷. Esta se concentra en rígidos recuadros totalmente subordinados al marco arquitectónico. En los temas desarrollados el interés por lo fantástico ha disminuido notablemente. Las bichas representadas son de gran esquematismo y los ritmos se simplifican. Junto a temas característicos de Siloe hay otros que no lo son. Se prefiere las formas amplias y serenas, dominando la figura humana y lo vegetal. En las retopilastras e intercolumnios campea el candelieri. Ciertos aspectos de esta decoración se encuentran en línea con lo machaquista, tal como lo describe Gómez-Moreno ¹⁸. La presencia de delfines con idéntico diseño al utilizado por Machuca ¹⁹ corrobora esta idea.

La decoración de las jambas del arco puede contarse entre las más

bellas del renacimiento granadino. La figura humana domina por completo. Por desgracia las grandes figuras de la mitad inferior (75 y 62 cms. de alto) se encuentran en avanzado estado de descomposición, como en general toda la parte baja de la portada. De cuerpo entero, las figuras inferiores tienen alas y las de encima flexionansus rodillas sujetos por el cuello a una copa central. Más arriba, una figura alada semihumana cierra su ritmo con el jarrón del que salen roleos que le sigue. Remata el conjunto una cabeza de angel con cuatro alas que sostiene por medio de cintas racimos de frutas.

En los plintos los relieves han desaparecido casi en su totalidad. Sólo reuniendo diversos rasgos incompletos podemos conocer parte de la misma. Los lados que dan a la entrada tienen en su mitad superior una cabeza de angel con las alas desplegadas sosteniendo tiras de tela. Debajo dos torsos alados flanquean una forma central indefinida. El costado opuesto tiene en su mitad superior una faja curva que remata en cabezas de animales sostenidos por cintas que se unen en una anilla central superior, tema que podemos ver en el Castillo de La Calahorra, de bajo una venera y dos tallos curvos rematados en cabezas. Las formas de los frentes son irreconocibles.

El intradós del arco de entrada se divide en cinco casetones donde se desarrollan temas simétricos. Los más extremos representan figuras semihumanas parecidas a las de las jambas, hombre y mujer; los inmediatos muestran figuras femeninas arrodilladas de flotantes vestimentas y ropajes clásicos. Una de ellas toca una trompa y la otra tiene pequeños objetos circulares en las manos. El recuadro central, más ancho que los demás, muestra una representación de la Caridad según la iconografía introducida en Granada por Diego Pesquera, matrona sentada con niños alrededor, como se ve en la portada de la Sala Capitular de la Catedral y, variante del mismo, en un medallón en el monasterio de San Jerónimo. En conjunto podemos decir que el intradós de la portada de Guadahortuna nos muestra un conjunto alegórico de exaltación de la Caridad que encuentra su paralelo, aunque a otros niveles, en el intradós del

Salvador de Ubeda, con idéntica diferenciación del tema de los salmeres.

Santiago Sebastián al comentar el programa iconográfico del Salvador de Ubeda, refiriéndose al intradós del arco dice: "parece tratarse de una clara alusión al hombre cuya alma ha sido puesta por el Creador como viajera de este mundo hasta que consiga la visión beatífica de Dios; esta felicidad suprema es algo inalcanzable sin la ayuda del magisterio sobrenatural de la teología -es decir, la Iglesia-, ya que la sola razón filosófica, aunque pueda guiar al hombre a las primeras etapas de su viaje místico, no puede elevarle hasta las sublimes esferas del Paraíso, a las que sólo se llega con la ayuda de las Virtudes Teologales"²⁰. Este párrafo creo que puede aplicarse perfectamente al intradós de Guadahortuna. Las figuras de los salmeres como representación del género humano redimido por la virtud de la Caridad como esencia de las demás virtudes pues no en vano "la mayor de ellas es la Caridad"²¹ y la única que subsistirá en la otra vida pues Dios es Caridad y en su posesión no se necesitará más ni de la Fe ni de la Esperanza. Es el cumplimiento de toda la ley y la suma de todos los mandamientos²². Las dos figuras laterales pudieran ser referencia de otro versículo de San Pablo: "Si yo hablare lenguas humanas y angélicas y no tengo Caridad vengo a ser como metal que resuena o címbalo que retiñe"²³.

En la mitad superior de la portada la decoración se concentra en las estatuas exentas que centraban los distintos ámbitos. Destruídas en 1936 nos queda testimonio de las mismas en una fotografía del archivo Mas; por ella sabemos que se trataban de las figuras de San Pedro y San Pablo (de nuevo paralelismo con Ubeda) y en el centro la Virgen de pie con el Niño Jesús en brazos. En la base de la hornacina central campea el escudo del arzobispo D. Pedro Guerrero sobre cartela de cuero recortado flanqueado por cabezas de león sujetando racimos de frutas. Lo demás es puramente geométrico, recuadros, puntas de diamante, círculos y cartelas.

A los pies se encuentra otra portada, tapiada, muy sencilla, formada por arco de medio punto de grandes dovelas encuadrado por



Detalle de la Natividad del Retablo de Montejaric por Miguel Quintana



La Anunciación. Tabla pintada del retablo de la Virgen de la Raza. Iglesia Parroquial de Guadahortuna

LA IGLESIA PARROQUIAL DE GUADAHORTUNA

alfiz y laurea con escudo sobre la clave, posiblemente del arzobispo Avalos. Debe tratarse de la correspondiente a la primera iglesia.

Decoración interior

Se concentra en los artesonados. La decoración de los numerosos artesonados repartidos a lo largo y ancho de la provincia de Granada constituye un conjunto de gran importancia para comprender algunos aspectos del renacimiento granadino, entre ellos el de las decoraciones pictóricas. Desaparecida la mayor parte de los murales que adornaron los palacios granadinos, sólo nos ha quedado el conjunto del Peinador de la Reina en la Alhambra, no es posible hacer un análisis exhaustivo de los temas desarrollados, aunque algo debió pasar al repertorio decorativo que decoraba los artesonados. Durante la primera mitad del siglo XVI es normal que los artesonados mudéjares que adornan palacios e iglesias vayan decorados con grutescos pintados. La costumbre se inicia pronto (Sala del primitivo cabildo de Granada), logrando conjuntos tan deslumbrantes como el Palacio de los Enriquez en Baza, la iglesia de Graena o el excepcional de la Casa de los Tiros. Una rápida visión de los temas usados basta para diferenciarlos perfectamente de los grutescos tallados en portadas de la corriente siloesca. Domina con preferencia el candelieri y temas abstractos frente al naturalismo desbordante de lo siloesco.

En Guadahortuna cubre todo el artesonado y la triple faja del arco-cabe, debido a las dobles zapatas en que apoyan las tirantes, las superiores de hojas de acanto y las inferiores una amplia variedad de animales fantásticos, alcanzando especial interés en las zapatas que sostienen la tribuna de los pies, cuyos maderos están adornados con figuras de efebos sosteniendo el escudo del arzobispo Guerrero y cartelas colgando de cintas; debajo, en el costado de la zapata inferior, pequeñas figuras humanas de cuerpo entero que representan personajes bíblicos, entre ellos un desnudo. La documentación existente nos informa que la decoración del artesonado fue obra de Dionisio de Avila, quien también intervendrá en Purullena²⁵.

EL RETABLO

La iglesia de Guadahortuna llegó a tener siete retablos ²⁶. Nada ha quedado de los mismos, destruidos en 1936, pero tenemos amplia referencia del retablo mayor, del que no conocemos ninguna fotografía ²⁷.

Fue concertado con Luis Machuca y Baltasar de Arce en 1560. Muerto Arce en 1565 sólo dejó hechos cuatro tableros con imágenes de dos apóstoles cada uno, ocho figuritas de los profetas y la historia de la Caridad. Sin concluir quedaron una figurita de San Jerónimo y desbastadas las de los Evangelistas, las de tres doctores y las de San Pedro y San Juan, que fueron acabadas por Francisco Sánchez ²⁸. Tasó la obra Diego Pesquera junto con Juan de Maeda ²⁹. En 1587 Diego de Aranda y Diego de Navas trazaban una ampliación del retablo y un sagrario. Afortunadamente ambas trazas se conservan ³⁰.

La primera de ellas muestra en los extremos frontones incipientes rectos, sobre los que asientan angelotes llevando frutos sobre sus cabezas y en el extremo jarrones. En la zona central cuerpo formado por dobles columnas corintias con hornacinas aveneradas intermedias, marcando un espacio rectangular, entablamento y frontón curvo rematado en cartela. La firma de Diego de Navas y Diego de Aranda a la izquierda y a la derecha la indicación "traza de lo que se añade de nuevo al retablo de Guadahortuna". Otras indicaciones nos señalan el programa iconográfico previsto, en el tímpano del frontón Dios Padre, a los lados Virtudes. En el recuadro central "Nuestro señor en la Cruz y Nuestra Señora y San Juan" y más abajo "La Magdalena al pie de la Cruz"; en las hornacinas de los intercolumnios doctores de la iglesia. Otras indicaciones numéricas nos dan las proporciones de la traza.

Muy parecida es la traza del sagrario, igualmente firmada y con la indicación "traza del sagrario para el retablo de la iglesia de Guadahortuna". Muestra en su zona central arco de medio punto entre columnas corintias, entablamento decorado y frontón semicircular

con un pedestal en su tímpano sobre el que hay una cabeza de ángel y aletas a los lados. En los laterales el entablamento se inclina lateralmente simulando un escorzo, apoyado en columnas, los espacios así delimitados se coronan con veneras; en los extremos otra calle rematada en jarrones. Las referencias a las medidas son más someras, sólo el ancho y el alto totales, siete y seis cuartas respectivamente. El programa iconográfico está corregido. En el centro la Resurrección, en los laterales una primera indicación señalaba apóstoles y santos, tachada, figurando en su lugar, de izquierda a derecha, la Oración en el Huerto, Prendimiento (Ecce Homo también tachado), la Columna y Ecce Homo, esta última donde debiera figurar el apóstol Santiago, único nombre de la primera relación no tachado.

En 1594 Miguel Cano daba los últimos retoques al retablo ³¹.

La parte de pintura se encargó a Luis Machuca, que no pudo acabarla al fallecer en 1572. Su viuda contrató a Juan de Orihuela y muerto éste continuó la obra su yerno Pedro de Raxis. En 1621 Juan García Corral pintó y doró el retablo ³².

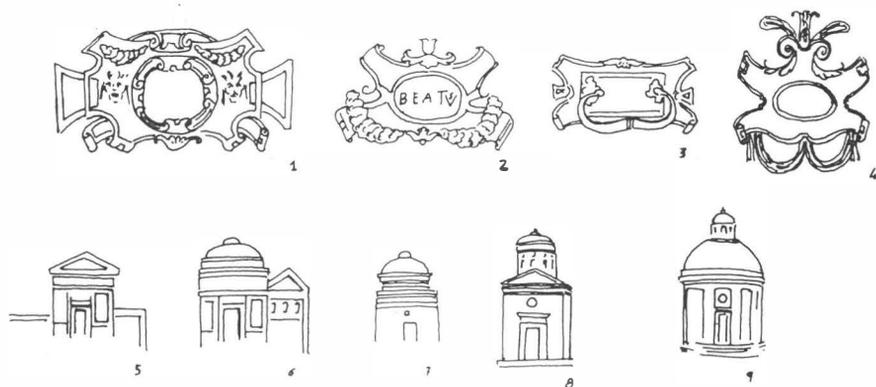
En 1797 se restauraba el conjunto, recomponiendo Juan Salmerón algunas partes, quitando dos de las pinturas del primer cuerpo "por estar rompidas e indecentes", acondicionando en su lugar nichos para colocar estatuas. Antonio Vivar se encargó del dorado retocando algunas pinturas ³³.

Por la relación de piezas escultóricas conocidas podemos ver que en conjunto carece de interés iconográfico suficiente para constituir los temas principales, que debían encomendarse a la pintura, siendo la escultura elemento complementario.

RELIEVES DE LA SACRISTIA

En la sacristía de la iglesia de Guadahortuna nos encontramos con un conjunto de relieves de singular importancia dada la escasez de tallas de su tipo conservadas en Granada.

El principal grupo lo forman las puertas de la sacristía, de dos hojas adornadas con escenas y personajes bíblicos alternando con recuadros decorativos. En la parte superior se representan la Natividad y la Anunciación en cuadrados de 45 cms. de lado y en la inferior los cuatro evangelistas agrupados por parejas. Los recuadros decorativos muestran en el centro cartela muy recortada con mascarones y guirnaldas flanqueadas por cabezas de león de cuya boca cuelgan tiras de tela y otras un medallón con cabeza de león sujetando el tirador y a los lados figuras semihumanas sosteniendo escudos y cornucopias. El conjunto se completa con los postigos de dos alhacenas, otra puerta y unas cajoneras.



Guadahortuna. Detalles de las tallas de la Sacristía. Nº 9 de "los israelitas en el desierto" de Diego Pesquera

La primera de la alhacenas, de una sola hoja, tiene en su centro medallón encuadrado por cabezas de ángeles con una figura que pudiera tratarse de San Agustín; encima y debajo cartelas decorativas,

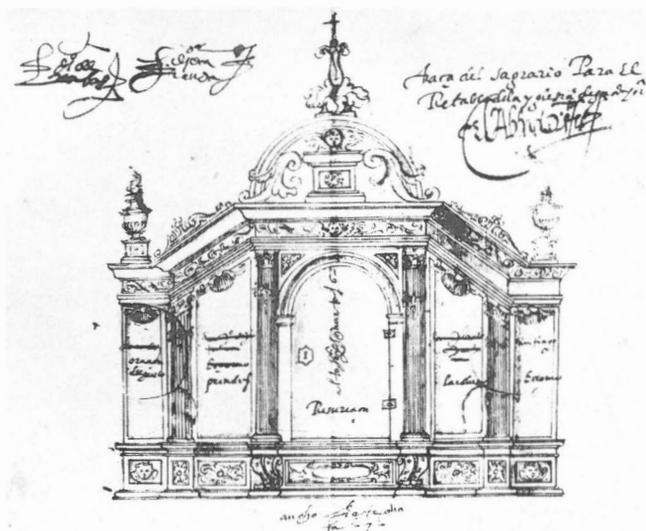
la superior de centro ovalado con la inscripción "beatus" y guirnalda sostenidas por efebos que nos recuerdan las pinturas de las zapatas de la iglesia. La otra alhacena tiene dos hojas; en el centro de cada una de ellas un profeta de cuerpo entero en hornacinas coronadas por veneras invertidas. El de la izquierda, Jeremías, muestra importante falta de acabado, el de la derecha es Isaías; arriba y abajo medallones con personajes bíblicos sin identificar.

La otra puerta tallada es la que conduce a la escalera del segundo piso de la sacristía. Tiene seis recuadros de los cuales los dos inferiores carecen de adorno, otros tienen cartelas de exótico dibujo y el último un busto de estilo muy distinto a los demás de la sacristía. Restos de una de las cartelas puede verse utilizada como remiendo en los recuadros decorativos bajo la Natividad y bajo los evangelistas Mateo y Marcos.

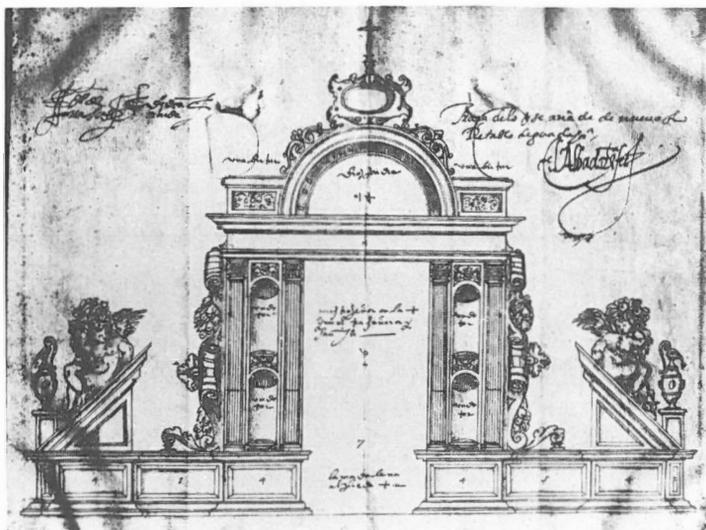
Este conjunto se completa con unas magníficas cajoneras formadas por dos series de cajones de distinto diseño. Los del centro muestran profetas en paisajes con ciudades al fondo, por medio de cartelas se identifica a Habacuc con un jarro en la mano mirando a un ángel, (Daniel 14: 32-38), al otro lado del bocallaves otra figura, cuya cartela es de difícil lectura, debe tratarse de Isaías. En otro cajón un personaje solitario mira al cielo, sobre él una cartela con la inscripción JO.BEL. Los cajones de los extremos muestran figurillas flanqueando el bocallaves.

El relieve de la Anunciación se aparta de los esquemas compositivos propios de Siloe y su escuela (retablo de Santiago en Guadix p. ej.). Destaca en él la elegancia del escorzo de la Virgen frente a la agitación del ángel. Hemos localizado una versión pictórica de este relieve en el retablo de la Virgen de la Rosa de la iglesia de Santa Ana, en Granada, obra catalogada como pintura de segunda mitad del siglo XVI y autor anónimo³⁴. La Anunciación repite con absoluta fidelidad el relieve de Guadahortuna en las figuras, variando algunos detalles de ambientación, buscando efectos de perspectiva. Creo que el origen de esta versión de la Anunciación debe buscarse

LA IGLESIA PARROQUIAL DE GUADAHORTUNA



Traza del Sagrario para el retablo de Guadahortuna por Diego de Navas y Diego de Aranda



Traza del remate de Guadahortuna por Diego de Navas y Diego de Aranda

en la obra de los Machuca, que a su vez pudieron tomarla de un modelo italiano. El ángel tiene claras reminiscencias de los modelos del propio Pedro Machuca, los cabellos agitados por el viento y el revoloteo de las vestiduras los encontramos en el Cristo de la "Bajada de Jesús a los Infiernos" del retablo de la Sta. Cruz y en las damas de las estilobatas de la portada occidental del Palacio de Carlos V.

Considero la tabla pintada posterior al relieve. No solo el carácter del retablo, con estípites y agujas sobre bolas, indica un momento bastante avanzado del siglo XVI, iconográficamente el relieve de Guadahortuna es más completo y hay un detalle muy esclarecedor: el adorno del pedestal ante el que se arrodilla la Virgen en la pintura reproduce uno de los temas decorativos de la portada de la iglesia de Guadahortuna. No obstante la composición es propiamente pictórica, lo que nos hace pensar en una fuente de inspiración gráfica, tal vez facilitada por alguno de los artistas que intervinieron en el retablo.

En el relieve de la Natividad hay que destacar el profundo italianismo del tondo con los ángeles cantores, que sospecho esté tomada de alguna otra composición de origen italiano, contrastando con la imagen realista del pastor montado en un burro tocando una vihuela. La iconografía sigue modelos de Machuca, pero detalles concretos como los dos referidos proceden del retablo de Montejicar, pintado por Miguel Quintana, de forma también literal³⁵.

Los relieves de los evangelistas muestran un vigor en la composición bastante considerable. San Mateo y San Marcos se enfrentan en una contraposición de planos que establecen tensión emocional en el diálogo que mantienen. El contraposto de ambas figuras las aproxima y aleja en un ritmo ondulatorio; por el contrario San Juan y San Lucas acompañan sus posturas en un ritmo común únicamente roto por el violento movimiento hacia atrás de la cabeza de San Lucas, con una potencia propia de un Moisés o un San Pablo. Se establece de esta manera una dialéctica entre forma y expresión que

LA IGLESIA PARROQUIAL DE GUADAHORTUNA

opone tipos psicológicos en Lucas-Juan a sus posturas formando bloque compacto, mientras que en Mateo-Marcos la identidad dialogante de los rostros se contrapone al choque de los cuerpos, totalmente independizados; en esta dialéctica establecida en el diálogo reside sin duda uno de los aspectos más interesantes de estos relieves. Los escorzos en Mateo-Marcos nos hacen pensar en una de las características de Machuca.

El fuerte realismo con que se conciben las cabezas constituye nota característica de estos relieves que en este detalle recuerdan la obra de Juan de Orea.

Las figuras de las alhacenas son de calidad muy inferior, exceptuando la figura de San Agustín, en el que se resumen las características formales y técnicas de estos relieves: modelado brusco, bulto muy acentuado, plegado menudo y abundante, altibajos técnicos e incorrecciones en el dibujo, que llegan a producir confusión en el San José de la escena de la Natividad.

Los recuadros decorativos creo que son suficientemente expresivos del momento de su realización, con cartelas de complicado perfil y fondos arquitectónicos donde dominan las edificaciones clásicas a base de edificios circulares con cúpulas y portadas adinteladas con frontones triangulares. En algún aspecto recuerdan los grabados del tratado de Serlio.

POSICION DE LA IGLESIA DE GUADAHORTUNA EN LA ARQUITECTURA GRANADINA DEL SIGLO XVI

La iglesia de Guadahortuna nos introduce en una problemática que hasta hoy ha venido siendo soslayada. Me refiero a la tendencia desarrollada en Granada desde 1560 a 1580, es decir, en el período inmediato a la muerte de Siloe. Esta etapa viene definida por un hecho trascendental en la historia de Granada: la rebelión de los

moriscos en 1568 y posterior guerra, que ha servido para dividirla en dos partes, la primera, correspondiente a la década de los sesenta vendría a ser una prolongación de lo siloesco, mientras que la correspondiente a la década de los setenta sería un período de transición, en el que la actividad artística decae notablemente. Sirva de ejemplo de esta caracterización la apretada síntesis que de esta fase hace Gallego Burín en su estudio del barroco granadino ³⁶.

Esta síntesis es, en cierta manera incorrecta, pues olvida una serie de factores de primordial importancia. La última fase de la arquitectura de Siloe, con obras como la parroquial de Iznalloz, San Gil o los Miradores de la Plaza de Bibarrambra nos marca una tendencia más sobria y más rigurosa en sus elementos clasicistas. En algún caso, como Iznalloz y la iglesia de San Gabriel de Loja, la intervención de Siloe es problemática, en esta última tanto la planta como la portada principal suponen innovaciones de tal dimensión que dudamos de su atribución a este maestro; el frontón partido de la portada constituye todo un símbolo del nuevo lenguaje aquí empleado que pertenece al mismo contexto que la escalera de la Chancillería. Respecto a la parroquial de Iznalloz, se carece del estudio monográfico adecuado que diferencie las diferentes fases constructivas y las innovaciones que pudo introducir Juan de Maeda. Las dos portaditas laterales muestran, por ejemplo, rasgos difícilmente atribuibles a Siloe ³⁷.

La figura de Juan de Maeda define en el campo de la arquitectura la mayor parte del período comentado. Su intervención en el primer cuerpo de la torre de la Catedral y con bastante seguridad las ventanas del costado Norte entre la portada del Perdón y la Torre ³⁸ nos muestran características bien específicas que las parroquiales de San Pedro y el Salvador ayudan a definir, completándose con su actividad como retablista en San Cristóbal y los Ogíjares, alcanzando su punto más destacado en la portada de la Sala Capitular de la Catedral.

No es posible analizar aquí con todo el detalle requerido las características de este período, mucho más interesante y denso de lo que

LA IGLESIA PARROQUIAL DE GUADAHORTUNA



Relieves del cuerpo bajo de la portada

se percibe en una visión superficial, limitándonos a esbozar un esquema genérico, imprescindible para situar correctamente en su contexto la obra de Guadahortuna.

Como nota más destacable tenemos la revalorización de la obra de Pedro Machuca, perfectamente visible en la obra de Maeda. La obra de Machuca tuvo una doble trayectoria como constructor del Palacio de Carlos V y como constructor de retablos, actividad esta última intensa, si bien las guerras y los cambios de gusto artístico nos han privado de la mayor parte de ellos³⁹. En los retablos desarrolla Machuca unos tipos decorativos más acordes con la mentalidad de su época que el purismo del Palacio Imperial, difundiendo unos modelos de grutescos que difieren tanto de Siloe como de los desarrollados en pintura. Esta vertiente decorativa permitió una influencia que completaba la indiscutible ejercida en el campo de la pintura, cuya escuela domina el panorama granadino del siglo XVI. En escultura lo machuquista tampoco es ajeno aunque en menor grado, a través de la actividad que desarrolla en este período Juan de Crea, unido en alguna ocasión a Francisco Sánchez, hijo de un viejo colaborador de Machuca.

La tendencia machuquista de este período no debemos verla como mera repetición de los modelos del maestro sino como fruto de una tendencia genérica que en el caso granadino hace que la obra de este arquitecto sea de más fácil asimilación⁴⁰. La desaparición de las dos cabezas de escuela, Machuca y Siloe, posibilita una colaboración entre los continuadores de ambas tendencias. No volverá a surgir en el XVI granadino una personalidad indiscutible cuya obra domine el panorama. Ahora van a ser equipos los que lleven a cabo las principales obras en construcción⁴¹. No obstante es bien significativo el giro machuquista que sufre la construcción de la Catedral, llegándose a tomar soluciones literales del Palacio de Carlos V⁴².

La arquitectura desarrollada por el círculo jienense: Andrés de Vandelvira y su escuela y Francisco del Castillo, fue otro de los factores influyentes en el giro que se produce en Granada. La iglesia de

San Gabriel en Loja está más acorde con el contexto jienense que con el granadino, en el cual su cúpula del presbiterio no encuentra paralelo, igualmente en Guadahortuna la portada muestra indiscutibles rasgos propios de la provincia vecina, y no olvidemos la atribución que Rene Taylor ha hecho a Francisco del Castillo de la Fachada de la Chancillería ⁴³.

Estas tendencias son las que van a dar lugar en 1570 a la traza del retablo de San Jerónimo, que marca el inicio del romanismo en Granada a sólo seis años de la muerte de Siloe ⁴⁴.

A niveles formales es en esta época cuando se desarrollan las formas manieristas, patentes en la portada de la Sala Capitular catedralicia y en la escalera de la Chancillería ⁴⁵ y el intelectualismo propio de este estilo ⁴⁶ que se va a concretar en dos hechos fundamentales: la traducción de Vitrubio por Lázaro Velasco y las discusiones producidas en el concurso para provisión de maestro mayor de la Catedral en 1577.

El interés por Vitrubio sólo podía justificarse en la segunda mitad de siglo, cuando el vitalismo naturalista del plateresco se va sustituyendo por el intelectualismo manierista. No son razones prácticas las que se buscan en el tratado, que la traducción de los libros tercero y cuarto de Serlio, cuya influencia en la arquitectura andaluza del siglo XVI es notoria, satisfacía plenamente, sino especulativa.

Vitrubio, según Pedro Navascues ⁴⁷ no fue sino una entelequia, sin ninguna proyección real en arquitectura; pero ello no obsta para que con motivo del mismo se expongan una serie de ideas que nos permiten definir una serie de momentos estéticos. Esto sucede desde la versión de Cesare Cesariano y en España alcanza su máximo exponente con Lázaro de Velasco. Tanto en sus comentarios y anotaciones al texto vitrubiano como en otros documentos nos ofrece una serie de puntos de vista del mayor interés para comprender la evolución sufrida en el ambiente renacentista español, y en concreto en Granada.

No deja de ser curioso que la síntesis evolutiva del renacimiento italiano se concrete en tres únicos nombres: Bramante, Rafael, Peruzzi⁴⁸ que corresponden estrictamente a la línea en que se sitúa la obra de Machuca. Lázaro de Velasco era perfectamente consciente de los cambios producidos en la arquitectura española del siglo XVI. Así al referirse a los templos indica que "hay diversas maneras de templos, acomodados al uso cristiano, que son al modo romano que en España se han usado, o al modo tudesco o de Alemania, que dicen al moderno, o al uso romano que ahora se practica, estando a la manera antigua que es armando sobre el redondo o el cuadrado, como lo ha hecho Bramante y otros italianos plásticos, o con pilastras y naves que son desembarazadas y escobrados como los de España"⁴⁹. Puede verse como Velasco no diferencia entre una arquitectura goticista española y una arquitectura renacentista italiana sino entre dos modos igualmente "clásicos" de entender la arquitectura, aunque con caracteres bien diferenciados. La expresión en pasiva "como en España han usado" indica que un momento estilístico ha sido superado y hay clara conciencia de ello; éste no puede ser otro que el plateresco y esa manera de concebir lo "romano" que encontró su mejor definición teórica en el tratado de Sagredo. Pero hay más; Velasco diferencia con nitidez entre dos modos de diseñar los templos dentro del estilo "romano", uno al modo italiano, sobre el círculo y el cuadrado, y otro al modo español, con naves. El razonamiento que utiliza para preferir la iglesia de naves es de tipo religioso, basándose en la tradición, indicando que es uso desde tiempos de los apóstoles a imitación de la nave en que Cristo estuvo "que sea verdad esto -afirma- parece ser por lo que leemos en las tradiciones apostólicas en donde ordenan los santos apóstoles cómo se ha de entrar y a manera de nave reparte los oficios: al obispo hace patrón a los sacerdotes marineros y a los diáconos grumetes", siguen las citas de San Clemente en la epístola primera enviada a Santiago y de los diáconos romanos a San Cypriano, "y en fin, Cyrilo sobre Esaías claramente muestra que las iglesias han de ser en forma de nave y hasta su tiempo llamaban naves a la iglesia"⁵⁰. Vemos aquí planteado un problema que en otro sentido también existió en Italia⁵¹ y quizá la justificación a la ausencia de plantas

centralizadas en el renacimiento español, lo que no es obstáculo para que a nivel teórico se tuvieran en cuenta, como muestra el tratado de Hernán Ruiz y el propio Lázaro Velasco⁵². El problema tenía que ser bien sentido en Granada donde organismos centralizados como la cabecera de la Catedral y el Palacio de Carlos V mostraban toda su belleza y eficacia.

Las discusiones para proveer la plaza de maestro mayor de la Catedral de Granada en 1577 nos permiten completar algunos aspectos definitorios del momento arquitectónico en Granada. El período de crisis en que se desarrolla el concurso hace que indirectamente se polemice sobre la dirección que debe llevar la arquitectura granadina: seguir a Siloe o dar un nuevo giro a la construcción.

La propia personalidad de los concursantes es bien explícita de los cambios producidos: Lázaro de Velasco, hijo de Jacobo Florentino, traductor de Vitrubio, que interviene constantemente en las obras que se levantan durante este período⁵³; Juan de Crea, yerno de Pedro Machuca y principal continuador de su estilo; Francisco del Castillo, formado en Italia junto a Vignola en la Villa Julia⁵⁴. Aparte, Asensio de Maeda, que propone a los tres citados, hijo de Juan de Maeda y cuya obra en Sevilla nos muestra importantes referencias vigolescas⁵⁵.

El transcurso de la discusión da lugar a una defensa de la iglesia con crucero por parte de Fco. del Castillo: "Se ha de considerar la planta de dicho edificio que va guardando la orden y decoro que maestros antiguos han tenido y se tiene, en hazer templos catedrales, que es hazellos en crucero por que representan a Jesu Cristo crucificado y ansí va la dicha planta en forma de cruz y en proporción y medida del cuerpo de un ombre y de esta manera que, puesta la punta de el compás en medio de la Capilla que está más abaxo y junto al crucero y la otra punta en la parte de fuera de la pared de la delantera de el templo y haciendo un círculo vendrá a tocar el dicho círculo en los cuatro extremos de la planta que son los dos extremos del crucero y los dos extremos de la nave mayor"⁵⁶. Se trata de

una imagen repetida desde Francisco de Giorgio que en este caso sigue la línea de La Haneo concretándose en un tipo de planta que, en lo que conocemos, encuentra su modelo más próximo en S. Maria sopra S. Sático de Bramante, completamente extraño a lo español e incluso a lo italiano contemporáneo, mostrando su origen teórico, procedente de algún tratado. No deja de ser, sin embargo, un original e interesante intento de conciliar las teorías italianas con los gustos hispánicos.

El proceso de austeridad y abandono de la decoración en las portadas provoca discrepancias. Al comentar el proyecto de Lázaro Velasco, Francisco del Castillo dirá: "Encuantotoca a los ornamentos de toda la delantera de las portadas el orden de los ornatos es muy reprobado entre los arquitectos por ser muchos y muy confusos y puestos en lugares donde no conviene, porque el arquitectura bien proporcionada ella de si propio tiene ornato sin que la adornen y cubran otros ornatos y los ornatos se suelen poner como el esmalte sobre el oro en partes raras"⁵⁷. Por su parte Juan de Orea apunta que "la tercera orden que tiene hecha composita que empieza en género de balaustres y acaba en unos cuarterones y cabezas de león que es una salsa incógnita y bárbara"⁵⁸. Por su parte Lázaro de Velasco afirma de la fachada de Francisco del Castillo que "antes parece que tira al modo rústico por la pobreza y modo basto que ensídemuestra"⁵⁹. Ciertamente en este caso el proyecto de Siloe, posiblemente con una decoración similar a la de la Portada del Perdón, había quedado anacrónico.

El concurso no dio los frutos que hubiera sido de desear; ganador Lázaro de Velasco cede su puesto a Juan de Orea que poco puede hacer por afianzar una determinada línea estilística pues muere en 1581. Velasco volverá a intervenir pero la ocasión de dar un renovado vitalismo a las obras catedralicias y en general a la arquitectura granadina ha fracasado. Curiosamente será la tendencia derrotada la que mayor influencia tendrá en la futura arquitectura de la ciudad, la fachada de la Chancillería, que "marca con anticipada cronología la aparición de un movimiento que, poco después,

LA IGLESIA PARROQUIAL DE GUADAHORTUNA



Relieves de las puertas de la sacristía

desenvolverá en Granada las notas más originales y servirá de modelo a un arte que, a su vez, en ninguno de sus momentos, ha de olvidar su clásico abolengo^{61 60}.

Ya hemos hecho referencia a los elementos jienenses en Guadahortuna, en los que puede pesar la proximidad de Huelma, donde trabaja un maestro Domingo⁶¹ que pudiera ser el mismo que dirige la obra de Guadahortuna, hipótesis que no hemos podido comprobar. Junto a la constante mudéjar podemos apreciar la tendencia a decoraciones de tipo geométrico, que irán adquiriendo preponderancia, lo mismo que el uso de cartelas de perfil recortado, centro ovalado y con mascarones, motivo que probablemente introdujeran en Granada Diego Pesquera⁶². La serie de edificios de planta centralizada nos muestran las influencias de las teorías italianas. Ya en los fondos de las pinturas de Machuca se encuentran edificios similares. Aparte, el uso de frontones, angulares y curvos, y las portadas adinteladas.

En los relieves hay algunos aspectos estilísticos que derivan de la obra de Pesquera, los vuelos de las vestimentas acabados en roleos, lo mismo que las nubes, aparecen tanto en los relieves de las puertas de la sacristía como en los del intrados de la portada de Guadahortuna, aunque más próximos al esquematismo de Francisco Sánchez como puede verse en el tablero de la Creación, procedente del retablo de Sta. Escolástica, hoy depositado en la Capilla Real, y el árbol del fondo del mismo relieve es similar al que se encuentra en el fondo de los evangelistas Mateo y Marcos en Guadahortuna.

Las referencias pictóricas remiten también a la obra de Machuca, que nos muestra su influencia por caminos poco estudiados. Algunas de las figuras de la sacristía nos recuerdan tableros de coro y no podemos olvidar la intervención de Juan de Orea en el coro de la Catedral de Almería y junto a Francisco Sánchez en el del Convento de Sta. Cruz la Real, actualmente en el Museo Provincial de Bellas Artes de Granada, definiendo unos tipos similares a los de Guadahortuna. Tampoco debemos olvidar la intervención de Luis Machuca

LA IGLESIA PARROQUIAL DE GUADAHORTUNA



Relieves de las alhacenas y cajoneras de la Sacristía

en el retablo, ayudándonos a definir las líneas principales de la citada influencia.

Nos parecen por tanto claro el círculo a que deben pertenecer el autor o autores de las distintas obras de Guadahortuna así como su momento estilístico, definido por un cierto grado de superposición de lo siloesco con lo machuquista que alcanzó su máximo desarrollo en el período comentado, del que posiblemente Guadahortuna sea, por la variedad de sus elementos, el exponente más claro; momento que podemos llamar de transición, pero que tiene suficiente personalidad como para constituir capítulo en la historia del arte granadino del siglo XVI.

NOTAS

1. La iglesia de Montejicar sólo posee de cantería la cabecera y el campanario siendo lo demás de mampostería.
2. M. Gómez-Moreno. *Las Aguilas del Renacimiento Español*. Madrid 1941; Diego de Siloe, Granada 1964; Diego de Pesquera escultor, A.E.A., T. XXVIII, Madrid 1955.
3. A. Gallego Burín en su artículo sobre Baltasar de Arce al comentar la actuación de este artista en Guadahortuna hace referencia al libro de cuentas de fábrica de dicha iglesia, libro que también debió utilizar D. Manuel Gómez-Moreno González. Ninguno indica donde se encuentra no habiéndolo hallado entre los fondos del archivo parroquial. La documentación utilizada se reduce por tanto a las notas documentales obtenidas por D. Manuel Gómez-Moreno y recopiladas por el Departamento de Arte de la Universidad de Granada con vistas al inventario monumental de la provincia. En lo sucesivo se citarán como "Notas documentales". Mi agradecimiento a D. José Manuel Pita Andrade por permitirme su utilización.
4. Notas documentales. "Primeramente tiene necesidad de echar una contra... a la armadura de la iglesia porque se va y se trastornó hacia la capilla mayor todos los pares del armadura".
5. Notas documentales.
6. Notas documentales. Para esta primera iglesia en 1532 Bustamante bordaba unas casullas. En 1533 Diego de Alonso pintaba y doraba unas andas y Alonso de Sa-

LA IGLESIA PARROQUIAL DE GUADAHORTUNA

Jamanca doraba una custodia. En 1534 Martín Bello hace una custodia y Diego de Valladolid un relicario de plata. En 1536 se paga a Miguel Sánchez 10 ducados y medio por un "ciborio y desbanco con seis apóstoles pintados y dorados y dos portapaces que hizo". También por estas fechas se paga a Esteban Sánchez 21 reales por dos imágenes de bulto para el altar.

7. Notas documentales. En 19 de diciembre de 1536 se libraron a maestre Miguel albañil 11.730 m. por las manos de sesenta y nueve tapias de mampostería que hizo en la parte alta de la iglesia de Guadahortuna en la nave que se hace nueva.

8. Notas documentales. Año 1545. A maese Domingo de Ygnia maestro de cantería de la obra de la iglesia 9.500 mrs.

Junio 1547 Item 3.178 mrs. a maese Domingo cantero por derribar el arco toral de la iglesia vieja y hacer sobre las paredes de la capilla vieja dos estribos para los arcos de la iglesia nueva de mampuesto y quitar los andamios.

9. Notas documentales. "Item 137 mrs. a Juan de Maeda cantero en cumplimiento de 4 docs. y medio porque fue a tasar la obra con Antonio de Ovalle". "Item dos ducados que pagó al maestro Siloe por la traza que dio de la capilla de la iglesia por parecer que Antonio de Ovalle". M. Gómez-Moreno. "Las Águilas del Renacimiento..." Madrid 1941. A. Gallego Burín: "Unas obras conocidas y un maestro desconocido. el escultor Antonio de Leval". Cuadernos de Arte de la U. de Granada fasc. 13 al 18. Granada 1942-44.

10. Madoz indica que fue construida en 1569, fecha que figuraba en la portada en cartelas a ambos lados de la hornacina central ya completamente perdidas.

11. Mide 26,6 m. de ancho y 26,89 de profundidad.

12. Posiblemente debido a ser de los primeros estudiados. Diego Angulo Iniguez. "Arquitectura Mudéjar Sevillana". Sevilla 1932.

13. Leopoldo Torres Balbás: "Iglesias con techumbres de madera sobre arcos perpiaños". A.E.A., T. XXXIII, 1960, págs. 19-43.

14. M^a Dolores Aguilar García: "Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil". Universidad de Málaga 1979.

Chueca Goitia al referirse a la desaparición de los arcos perpiaños señala que "es la natural reacción del medio, que vuelve por sus fueros: la tradición islámica granadina". H^a de la Arquitectura Española. Edad Antigua Edad Media. Madrid 1965, pág. 500.

15. Sobre este tema y Ambrosio de Vico ver la memoria de licenciatura inédita realizada por José Manuel Gómez-Moreno Calera. Universidad de Granada 1979.

16. Las pilastras estriadas son introducidas en Granada por Jacobo Florentino en la iglesia de San Jerónimo, siendo desechadas por Siloe que sólo las usa en el segundo cuerpo de los altares del crucero de la Catedral y tanto aquí como en la iglesia de Santa Ana o en la parroquial de Puebla de Don Fadrique, únicos lugares donde se presentan aparte de los citados a continuación, son pilastras cajeadas con estrias, tal como sucede en la Sala Capitular de la Catedral de Jaén. Pilastras simplemente estriadas sólo existen, dentro de lo granadino, en las ventanas de la iglesia de San Andrés, obra de Juan de Marquina, en la portada lateral de San Matías y en la iglesia de Santiago en Guadix, las dos últimas relacionadas entre sí.
17. J. Camón Aznar: "Arquitectura Renacentista". Summa Artis, T. XVII.
18. M. Gómez-Moreno. Las Aguilas del Renacimiento Español: "En estos (grutescos) que trazaba Machuca entran ampliamente figuras humanas completas y espirales rematadas en cabecillas de leones o bien cogollos con gramos de fruta, a más de los monstruos de largísimo talle y arqueado pescuezo".
19. En el retablo de Monachil, por ejemplo.
20. Santiago Sebastián: "Arte y Humanismo". Madrid 1978, pág. 41.
21. 1-Corintios 13, 13.
22. Mat. 7, 12; 22, 36-40. Romanos 13, 8-10; 1-Corintios 12, 13.
23. 1-Corintios 13, 1.
24. M. Gómez Moreno. "Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra. Bol. Soc. Esp. de Exc. t. XXVII, 1919, pág. 20-35. Entre los colaboradores en esta obra se cita a Miguel Quintana "el cual... pintó varias imágenes en el coro pequeño de la Universidad. Otro fue Pedro de Robles, que hizo los grutescos en los frisos del aula grande de este establecimiento y pintó y doró los casetones y florones de su techo y del de la capilla; y últimamente, Nicolás de Génova, llamado Nicolao de Cuarto o Nicolásín, que estuvo dedicado a las faenas más mecánicas, y llegó a adquirir algún crédito, pues le fue encomendada la pintura de las capillas mayores de las iglesias de Otura y Gábia".

D. Angulo Iñiguez. "La mitología y el arte español del Renacimiento". Bol. R. Ac. de la Historia, T. CXXX, enero-marzo 1952.
25. Notas Documentales. "Item 42,487 mrs. a Dionisio de Avila pintor en cuenta de la pintura de la madera desta iglesia en las cuales entra 5,293 mrs. en cuenta de la pintura de la tribuna". En Purullena dora el retablo de la iglesia, C. Asenjo Sedano. "La Catedral de Guadix". Revista de Archivos Bibliotecas y Museos. T. LXX, Madrid 1962.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE GUADAHORTUNA

26. Notas documentales. Reconocimiento hecho en 1754: "Siete altares con retablos de madera 6 de ellos dorados".
27. Nos consta sin embargo la existencia de dibujos de D. Manuel Gómez-Moreno de dicho retablo que no hemos podido ver.
28. M. Gómez-Moreno González. "Baltasar de Arce, escultor y entallador del siglo XV". El Defensor de Granada 21 agosto 1897. De las obras acabadas indica que no quedaba nada en su tiempo; de las finalizadas por Francisco Sánchez sólo faltaba la de San Juan "aunque ya perdido el carácter que distingue las obras de Arce".
29. M. Gómez-Moreno. "Diego Pesquera escultor". art. cit. pág. 293.
30. A. Gallego Burín en una nota de su estudio sobre la Capilla Real de Granada enumera las trazas conservadas, indicando que se encuentran enmarcadas y expuestas en la escalera de acceso al coro. Debido a unas obras en este sitio fueron descolgadas y almacenadas. Cuando con motivo de este trabajo fueron revisadas, hace ya unos años, sólo se hallaron once de los dieciocho cuadros en que estaban colocados, ignorándose hasta hoy donde pueda estar el resto, entre los que se encuentran las dos trazas de Guadahortuna. Afortunadamente hemos encontrado fotografías de todos los planos y dibujos que formaban la colección en el archivo fotográfico del Museo Hispanomusulmán.
31. A. Gallego Burín. "Una obra desconocida de Baltasar de Arce". Cuadernos de Arte de la U. de Granada. Granada 1936.

Notas documentales. En 1598 se le dieron por cuenta a Miguel Cano 200 rs. por hacer retablo.
32. A. Gallego Burín. "Una obra desconocida...".
Notas Documentales. A Juan García Corral, pintor, se le dieron 1420 rs. a fin de pagar los 750 ds. en que se concertó el dorado y pintura del retablo de la Villa de Guadahortuna. 12 mayo 1621.
33. Notas documentales. "En 1797 Antonio Vivar, maestro dorador y pintor de la fábrica doró de nuevo el retablo del altar mayor y los florones de la media naranja (término por el que aún se conoce la bóveda de la capilla mayor) y retocó algunas pinturas, lo cual importó 22.574 reales".
34. A. Gallego Burín. Guía de Granada, pág. 695.
35. Sobre el retablo de Montejicar: M. Gómez-Moreno. "Diego de Pesquera escultor". Ob. cit. El retablo fue destruido en 1936 pero cuatro de las tablas pintadas, las correspondientes a la Anunciación, Natividad, Piedad y Cristo atado a

la columna se conservan, si bien las dos primeras han sido bárbaramente repintadas en su mitad inferior por mano inexperta.

36. A. Gallego Burín. "El barroco granadino". Granada 1956, págs. 12 y 13.
37. Sobre este tema y Alonso Hernández en particular prepara un estudio José Manuel Gómez-Moreno Calera.
38. E. Rosenthal, "The Cathedral of Granada". Princeton 1961, pág. 28. M. Gómez-Moreno. "Diego de Pesquera escultor", págs. 292-93.
39. M. Gómez-Moreno. "Las Aguilas del Renacimiento Español". Madrid, 1941, págs. 116-17.
40. Para Chueca Goitia en la progresión hacia el clasicismo que conduce a la desaparición de los grutescos hacia 1565" debió influir bastante el Palacio de Carlos V... y las propias enseñanzas de Machuca en su peregrinar por España como pintor de retablos". "Andrés Vandelvira arquitecto". Jaén 1972, pág. 41.
41. Veamos algunos ejemplos: Juan de Maeda y Alonso Hernández colaboran en la iglesia de Iznalloz; Juan Martínez y Maeda trabajan en la iglesia de San Gil y en la Catedral; Juan de Maeda y Diego de Pesquera se reúnen en la portada de la Sala Capitular de la Catedral, en el retablo de los Ogíjares y en la iglesia de San Pedro; Alonso Hernández y Juan de la Vega trabajan en la Catedral de Gaudix; Alonso Hernández es considerado discípulo de Diego Pesquera en lo escultórico y debe relacionarse con Juan de la Vega y Francisco del Castillo en la Chancillería; Juan Martínez y Juan de la Vega levantan la Capilla mayor de la iglesia del Salvador y ambos trabajan en el Palacio de Carlos V.
42. Las ventanas triples de la Catedral ofrecen en conjunto una composición basada en el hueco tripartito paladiano que si al exterior queda algo disimulado al interior resulta bien patente. El entablamento del hueco central está sostenido por grandes ménsulas que se sobreponen a las pilastras laterales, elemento inspirado en los balcones del Palacio de Carlos V. El diseño de la hoja de acanto sobrepuesta a dichas ménsulas es idéntico a los que hay bajo elementos similares en el Palacio. La manera de rematar los huecos laterales sigue el modelo marcado por dichos balcones, e igualmente la manera como se adorna el friso del entablamento del hueco central, a base de rectángulos y cuadrados como en la galería del patio del Palacio Imperial.

En la torre vemos en el lado Este sucesión de rectángulos a la izquierda que encuadran las ventanas de la escalera y a la derecha amplio panel liso centrado por una hornacina y encima cartela decorativa. La ordenación hornacina-cartela y la contraposición de horizontal-vertical de los mismos nos remite a los muros del patio del Palacio de Carlos V donde alternando con las puertas pueden verse hornacinas y recuadros de diseño similar y con un sentido de ordenación

LA IGLESIA PARROQUIAL DE GUADAHORTUNA

espacial idéntico. Las esquinas del segundo cuerpo de la torre catedralicia con con pilastras jónicas y hornacinas intermedias copia la solución de las esquinas del piso superior del Palacio Imperial, con igual trazado de las volutas y charnela de la venera de la hornacina abajo.

El friso y cornisa que separa los dos primeros cuerpos de la torre también encuentra su paralelo en la obra de Machuca.

43. René Taylor. "The façade of the Chancillería of Granada". Actas XXIII C.I.H.A. T. II, págs. 419-436. Granada 1977.
44. Sobre la problemática del retablo de San Jerónimo: D. Sánchez-Mesa Martín. "Técnica de la escultura policromada granadina". Granada 1971, pág. 94 y sig.
45. R. Taylor. "The façade of the Chancillería...", cit. pág. 432.
46. Al respecto E. Orozco Díaz. "Manierismo y Barroco". Madrid 1975, especialmente el apartado "estructura manierista y estructura barroca en poesía", págs. 155 y sigs.
47. Pedro Navascues. "El tratado de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven. E. T. S. A. Madrid 1974, pág. 8.
48. Lázaro de Velasco. Traducción de los Diez libros de Arquitectura de Vitrubio. Manuscrito en la Biblioteca Pública de Cáceres. Juan de Arfe (De varia conmensuracion) cita a Bramante Peruzzi y Alberti.
49. Lázaro de Velasco. Informe al Cabildo de la Catedral. Cit. por Rosenthal. "The Cathedral of Granada". Doc. 145, pág. 192.
50. Lázaro de Velasco. Traducción de los Diez libros de Arquitectura de Vitrubio. Manuscrito en Biblioteca Pública de Cáceres.
51. Sobre este tema R. Witkower. "Carlo Rainaldi y la arquitectura del Alto Barroco en Roma", apartado "el problema direccional en los edificios de planta centralizada". The Art Bulletin, núm. 19, 1937. Versión española incluida en el volumen "Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y Escritos". Barcelona 1979.
52. Pedro Navascués. "El libro de Arquitectura de Hernán Ruiz". ob. cit. Santiago Sebastián. "Un ejemplo de arquitectura trinitaria". Traza y Baza, núm. 3, 1973.
53. Un ejemplo de dichas intervenciones en M. Gómez-Moreno. "Juan de Herrera y Francisco de Mora en Santa María de la Alhambra"; A.E.A., T. 14, 1940-41 págs. 5 y sigs.

54. René Taylor. "The façade of the Chancillería...", cit. A. Gallego Burín. "El barroco Granadino". cit. pág. 57.
55. R. Taylor. "The façade of the Chancillería...", pág. 431 y nota 25. A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. "Iglesias españolas de planta ovalada entre manierismo y barroco". III Congreso Español de Historia del Arte. Sevilla 1980. Ponencias y comunicaciones, págs. 172-173.
56. E. Rosenthal. "The Cathedral of Granada", cit., pág. 201, doc. 156.
57. E. Rosenthal. ob. cit., pág. 199, doc. 153.
58. E. Rosenthal. ob. cit., pág. 199, doc. 151.
59. E. Rosenthal. ob. cit., pág. 201, doc. 157.
60. A. Gallego Burín. "El barroco granadino". ob. cit., pág. 13.
61. M. Gómez Moreno. "Las Águilas del Renacimiento...", cit.
62. Sobre la cartela manierista en España: A. Rodríguez G. de Ceballos: "Motivos ornamentales en la arquitectura de la península Ibérica entre manierismo y barroco". Actas XXIII C.I.H.A., T. II. Granada 1977, págs. 553 y sigs.