

El tabernáculo de la antigua iglesia de Santiago de Granada (actual Servicio Doméstico), obra de Nicolás de Villoslada

The tabernacle of the old church of St. James in Granada (at present the Domestic Service), work of Nicolás de Villoslada

Gómez-Moreno Calera, José Manuel *
López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús *

Fecha de terminación del trabajo: abril de 2002.
Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2002.
C.D.U.: 726.5 (460.357)
BIBLID [0210-962-X(2003); 34; 63-80]

RESUMEN

En este artículo se ofrece una breve reflexión sobre los tabernáculos exentos de altares mayores granadinos, aportando la autoría de uno de los más atractivos e interesantes del pleno barroco, como es el tabernáculo de la antigua iglesia de Santiago (actual Servicio Doméstico) que era atribuido a Hurtado Izquierdo, obra ahora documentada del entallador Nicolás de Villoslada, artista poco conocido pero al que el hallazgo casual de este dato lo eleva a una categoría indudable y obliga a revisar la rígida y jerárquica catalogación de los artistas y talleres granadinos, con generalizaciones siempre peligrosas.

Palabras clave: Arte religioso; Arte Barroco; Mobiliario litúrgico; Tabernáculos.

Identificadores: Villoslada, Nicolás de; Iglesia de Santiago (Granada).

Topónimos: Granada; España.

Período: Siglo 18.

ABSTRACT

This paper offers a brief reflection on the free-standing tabernacles to be found in high altars in Granada churches. The authorship of one of the most attractive and interesting of these baroque tabernacles is established. Previously attributed to Hurtado Izquierdo, the tabernacle is now shown to have been the work of the carver Nicolás de Villoslada. Villoslada, a little-known artist, is seen to be of considerable stature and this discovery should lead to a revision of the excessively rigid classifying of Granada artists and workshops, which produces inaccurate generalisations.

Key words: Baroque art; Church furnishings; Religious art; Tabernacles.

Identifiers: Villoslada, Nicolás de; Church of St. James (Granada).

Place names: Granada; Spain.

Period: 18th century.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

Entre las muchas obras anónimas del arte granadino se encuentra el enigmático y por lo demás «caprichoso» tabernáculo que preside la capilla mayor y altar de la iglesia del Servicio Doméstico, que fuera iglesia parroquial de Santiago hasta 1842¹. Este templo, desgraciadamente poco conocido y visitado por el público en general, y aún por los especialistas, al no estar abierto al culto habitualmente, atesora algunas obras de arte de indudable interés por diferentes razones. Cabe destacar la magnífica armadura que cubre la capilla mayor, una de las máquinas de madera del mudéjar granadino más conseguidas y de más bello efecto, obra del maestro Miguel y de Martín de Escobar, de mediados del siglo XVI aunque la policromía actual es del siglo XVIII, o la pequeña armadura de una de las capillas laterales, de base hexagonal y almizate triangular, muy original en su género. Destacables son, asimismo, algunas esculturas como la bella *Santa Lucía* (atribuida a la escuela de Juan Bautista Vázquez «el Mozo») muy en la línea de las esculturas del retablo mayor de San Jerónimo, o el *Crucificado expirante* (rara iconografía la de Cristo aún vivo en Granada y de incipiente estética naturalista), ambas del último tercio del siglo XVI, un *San José con el Niño* de Felipe González, amén de la escultura pétreo que ocupa la hornacina del segundo cuerpo de la portada, considerada como obra de Bernabé de Gaviria, donde por el talante del Santo y la dulzura del rostro, a pesar del natural desgaste de la piedra, se muestra muy cercano a Pablo de Rojas, su maestro. También encierran estos muros otras esculturas y algunas pinturas estimables de la escuela granadina.

Pero el tema que nos ocupa es el rico tabernáculo de su capilla mayor, una de las obras en su especie más originales de las que produjo el Barroco granadino, y bien que Granada fue pródiga y original en este arte y materia.

SIMBOLISMO Y TRADICIÓN DEL TABERNÁCULO EN GRANADA

No es nuestra intención ni tampoco nos parece conveniente establecer aquí todo el *corpus*, origen y evolución del tabernáculo como elemento significativo de los altares mayores en la liturgia y arte granadinos, y aún menos en el resto de España o el orbe católico. En primer lugar existen ya trabajos de compilación y genéricos de estos tabernáculos como elemento litúrgico y artístico de clara singularidad en el arte andaluz y por ende granadino. Es el caso del estudio del profesor Jesús Rivas Carmona titulado «Los tabernáculos del Barroco andaluz», con específicas y atinadas alusiones a los tabernáculos granadinos². Asimismo, el profesor Lázaro Gila se ha acercado al problema de la Eucaristía en Granada con alusiones al mismo tema y la profesora Pilar Bertos también ofrece menciones sobre este objeto litúrgico de especial presencia en el ámbito granadino. Incluso, para mayor precisión, existen estudios precedentes que aluden a este tabernáculo y su especial rareza en el arte granadino. Sería el caso del profesor René Taylor, el cual, como después ampliaremos, lo atribuyó a la familia Primo³.

A modo de síntesis, debe recordarse la indudable importancia que como sugestión arquitectónica y propuesta litúrgica ejerce en la Iglesia granadina el ciborio diseñado por Diego de Siloé para presidir la capilla mayor de la Catedral de Granada, cuyas características formales podemos apreciar en el providencial grabado de Heylan de la cabecera de la

Catedral, que ha merecido un detallado y preciso estudio sobre su importancia litúrgica y simbólica por parte de Rosenthal⁴. La identificación de este género con el tabernáculo del Arca de la Alianza lo dotaba de singular valor. Sobre una lectura histórica y arqueológica de las propuestas arquitectónicas de Siloé en esta excepcional capilla mayor y a partir de las singularidades espaciales de este organismo, ese primitivo ciborio catedralicio se adelanta a las corrientes trentinas, que ven con buenos ojos el altar exento y el tabernáculo. Sucesivas sustituciones en 1614, llevándose el anterior a la parroquial de San Pedro, en 1808 y 1876 hasta llegar al actual de 1926, labrado en plata por José Navas Parejo, mantienen un hilo de presencia continua presidiendo el templo matricial de Granada, todos ellos con el altar adelantado al edículo y no cobijado por él como en el primitivo diseño siloesco. Este hecho influirá en otros templos parroquiales y conventuales, si bien es cierto que en mucha menor escala que el habitual retablo parietal, aunque en éstos la presencia de sagrarios, manifestadores o tabernáculos adosados mantengan su individualidad como elemento de específica veneración eucarística. El altar aislado, con organismos asociados como el tabernáculo o manifestador, contó siempre con el favor y defensa de los teólogos. En Francia, por ejemplo, se les denominaba altares «a la romana»⁵, lo que da idea de su prestigio simbólico, con ejemplos como el de Saint-Sulpice de París, que Jacques François Blondel señalaba en 1750 como modelo a imitar⁶. Y lo mismo pasaba en Italia, donde iglesias tan marcadamente contrarreformistas como el *Gesù* tuvieron altar mayor exento. Esta tendencia, sin embargo, pierde fuerza en España ante el desarrollo abrumador del retablo, con lo que se diluye el debate sobre el emplazamiento del altar. No obstante, la construcción de tabernáculos, ordenados por el ritual de exposición sacramental, mantiene viva esta opción, con más énfasis eucarístico que propiamente litúrgico.

En Granada, debe destacarse la importancia de la iglesia de San Pedro que desde 1614 ostentó un tabernáculo exento en su capilla mayor, en lugar del consabido retablo mural y así continúa en la actualidad en que campea uno neoclásico diseñado por Domingo Aguado y tallado por Francisco Vallejo en 1790. Hemos pasado por alto, en este sentido, el que la iglesia de Santa María de la Alhambra fue diseñada inicialmente por Juan de Herrera con un altar exento, ubicando detrás el coro —el retrocoro tan utilizado en Italia como rechazado en España—, lo que el propio arquitecto consideraba como original invención. Esta disposición adelantada del altar venía motivada por considerar Herrera que así podía ser contemplado desde todo el crucero, en una reorientación de la liturgia, nacida de Trento, que modificaba definitivamente el concepto espacial vigente en la arquitectura religiosa desde la Edad Media, al valorar la visibilidad en beneficio de los fieles, cuya aproximación y participación importaba⁷.

Con la llegada del Barroco estos tabernáculos iniciales van a verse acompañados con otros en número no demasiado elevado, pero cabe decir que suponen obras de un interés y fuerza de rango principal, fundamentalmente por ocupar los presbiterios de templos bien significativos. Quizás aún no se ha desgranado suficientemente la interacción entre cultura litúrgica, arquitectónica y estética que subyace en la presencia de estas piezas. Durante el siglo XVII se conoce un desarrollo fundamentalmente de tabernáculos en retablos, con su propia valoración. Se trata, en realidad, de una herencia escorialense que en Granada patentiza Díaz del Ribero en el retablo mayor de los jesuitas. Adopta la doble solución de

retablo y tabernáculo manifestador a la vez, pero la potencia visual del último le convierte en auténtico eje referencial del templo, con una cualidad ritual y litúrgica extraordinarias a través de un mecanismo que lo hace girar totalmente, ofreciendo una espectacular manifestación de la custodia⁸. Estos edículos, sin embargo, estaban consagrados en Italia o Francia, con diseños señeros como los de Bernini (Val de Grâce).

Su primera aparición en Granada como organismo exento se había de demorar hasta bien avanzado el siglo. No creemos que se pueda identificar como tal a la actual embocadura de retablo del presbiterio del antiguo convento de Gracia, relacionada con Granados de la Barrera⁹. Debe esperarse al de la iglesia de Santo Domingo (convento de Santa Cruz de Dominicanos) a finales del XVII. Proporciona un modelo de estructura achaflanada y recoge el planteamiento ornamental de incrustaciones policromas, cajeamientos, casetones y composiciones geométricas en las que la alternancia cromática de la piedra es esencial, incluso por visualizar de modo palmario la estructura arquitectónica del edículo que, recogiendo la herencia renacentista, se afirma con autoridad incuestionable.

Poco después le seguirán los dos magníficos de la iglesia y el sagrario del monasterio de la Cartuja, cada uno con un carácter, materiales y tratamiento bien diversos, pero de igual riqueza plástica. En el del Sagrario cartujano se marca el modelo a seguir durante el Setecientos, al acentuar el énfasis vertical y el vigor plástico del conjunto, partiendo de ejes oblicuos en los que los soportes se emancipan, como después se comprobará en el de la antigua parroquia de Santiago. Recoge el modelo el tabernáculo de la iglesia del Sagrario de la Catedral, más equilibrado por el uso normalizado de soportes columnarios, pero dinámico en el impulso oblicuo de sus ejes angulares con remates de grandes volutas, su decoración protorrocóc y su ímpetu ascensional. La presencia del tabernáculo venía casi obligada por la traza cruciforme definida por Hurtado Izquierdo para este templo, que vino a sustituir la antigua mezquita mayor musulmana en el siglo XVIII; en este caso, además, su simbiosis con la Catedral también condicionaría su aparición¹⁰. En la misma provincia, fuera de la capital, pero sin olvidar que eclesiásticamente ocupan rango de cabezas de diócesis y abadía, los encontramos en la Catedral de Guadix y en la antigua colegiata de Baza. En la primera, su cabecera, a pesar de los numerosos cambios y vicisitudes sufridos hasta su conclusión, conservó el mismo sentido centrípeta que la de la Catedral de Granada, elaborándose también un primer diseño de tabernáculo de estípites por el retablista Francisco Moreno, tallado por él mismo con esculturas de Ruiz del Peral y dorado de Diego de la Hermosilla (1732), aunque el actual es obra neoclásica de finales del siglo XVIII; igual ocurre en la antigua Colegiata de Baza, que contó con un tabernáculo de Cecilio López, representando el Carro de Ezequiel, sucesivamente sustituido en 1795 y 1830, conservando también su tabernáculo neoclásico. Así pues, tendríamos los dos templos señeros de la diócesis accitana con altares configurados con tabernáculos presidiendo su presbiterio.

También ha sido destacado por Rivas Carmona cómo no es casual el estar las Catedrales de Andalucía Oriental (salvo la de Baeza) presididas por tabernáculos como centro litúrgico de su altar mayor. Así los encontramos en Almería, Málaga y Jaén, amén de la tardía catedral de Cádiz, en la que Acero y Cayón se vieron claramente influidos por los proyectos granadinos. No es casual esta fórmula por ser la única solución ritual y litúrgicamente efectiva en la jerarquía centrípeta que el modelo de rotonda siloesca en Granada determina

en Andalucía oriental, a la que responden otras variantes o desarrollos. Hasta en la Catedral de Puebla (Méjico) el arzobispo Palafox cita expresamente el modelo de Granada y Málaga, que al disponer un *centrum* o núcleo en el tabernáculo creaba una importante afirmación espacial y ritual a su alrededor¹¹.

EL TABERNÁCULO DE LA ANTIGUA PARROQUIA DE SANTIAGO DE GRANADA

Sería pues, aparentemente, este tabernáculo de la iglesia de Santiago un ejemplo más de lo que fue una tradición secular aunque claramente esporádica en el Renacimiento y Barroco granadino. Pero hay dos cuestiones que marcan su especial interés y que conviene destacar aquí. En primer lugar, que salvo las excepciones que se dirán, lo normal en las iglesias parroquiales y aún en la mayoría de las conventuales fue el erigir en su capilla mayor el característico retablo mural. No obstante, hemos de señalar que este fenómeno retablistico no fue tampoco muy frecuente en el siglo XVI, cuando había que dotar primero las iglesias de lo más esencial para el culto, como era renovar sus edificios en sustitución de las antiguas mezquitas, útiles litúrgicos de ropas y demás enseres, con que los retablos se realizaron en los casos esporádicos en que alguna donación específica lo permitió o a través de fórmulas económicas como los guadamecías, cueros repujados, pintados y dorados¹². A principios del XVII se emprende una tarea de dotación algo más sistemática, con la realización de los retablos de las iglesias de San Cecilio, Santa Ana, San Bartolomé o San Ildefonso, todos ellos diseñados por Vico. La mayoría de ellos fueron sustituidos por otros en el siglo XVIII, siglo en que se realizan la mayoría de los retablos mayores que hoy ocupan las iglesias parroquiales y muchos de los conventos, en una auténtica renovación estética del mobiliario litúrgico que ha minimizado los testimonios conservados de las centurias precedentes. De esta manera se puede considerar como normal el que los altares mayores de nuestras iglesias se asocien a la estructura del retablo tradicional, aunque con la importante complementariedad del tabernáculo o sagrario, como ya se ha destacado.

La segunda observación que debemos hacer notar es que este tabernáculo de la iglesia de Santiago tuvo su punto de partida en la hermandad del Santísimo Sacramento, cuya capilla ubicada en una de las laterales de la iglesia, según se argumenta en la exigua documentación conocida, estaba muy maltratada y recalada por la lluvia lo que motivó la decisión de su traslado y ubicación de su expositor en la capilla mayor. Este dato no es sólo sintomático de cualidades litúrgicas, sino también de la enorme vitalidad de las hermandades sacramentales en el siglo XVIII, convertidas en importante cauce de mecenazgo del arte religioso. Ejemplo significativo representa la sacramental de San Miguel, que a instancias de uno de sus cofrades, el escultor Agustín de Vera, costeó nuevo retablo mayor. En el caso del tabernáculo de Santiago, resulta probable que el mecenas de esa obra inclinara definitivamente la balanza hacia un género más propiamente eucarístico como el tabernáculo. Pero también determinó mayor libertad en la elección del artífice, pues de ser costeado por las haciendas diocesanas probablemente se hubiera contratado con el taller de Alejandro Salmerón, maestro mayor de talla del Arzobispado de Granada.

Otra cuestión interesante en torno a este tabernáculo es su realización en la década de 1760-

70, constituyendo lo que pudiéramos considerar el punto de inflexión en la llamemos «disputa» de los dos elementos estructurales: tabernáculo-retablo. Efectivamente con la llegada del Neoclasicismo, y no tanto por cuestiones de estilo como por la influencia del pensamiento academicista y el beneplácito de la Iglesia, nos vamos a encontrar que se van a generalizar los tabernáculos exentos, convirtiéndose en elemento habitual en los altares mayores, con su perfil clásico de columnas y cúpulas, todo «ordenado» y regularizado de acuerdo con las nuevas ideas de los arquitectos de la Academia¹³. Esta nueva fiebre litúrgico-artística vino a arrumbar en las nuevas parroquiales diseñadas en estos años a los «desfasados» retablos, quedando las capillas mayores ocupadas por estos «equilibrados» tabernáculos que venían a sustituir a las «caprichosas fantasías» barrocas. Excepciones como el retablo de la parroquial de San José, Carataunas o Mondújar, o algunos de menor desarrollo como los de la Catedral de Granada (San Cecilio, San Miguel) o incluso los del Sagrario de Guadix, no son sino la constatación de la inversión de la tendencia, ocurriendo que entonces será el tabernáculo el que casi de forma sistemática ocupe el altar mayor. El tabernáculo ofrecía mejores posibilidades arquitectónicas y mayor valor de inspiración clásica antigua, lo que lo hacía idóneo para el gusto de la época. No podemos extendernos en todos los casos que así ocurrió, pero pueden servir de ejemplo, por el interés del templo o de los propios tabernáculos, los de Santa Fe y Berja diseñados por Ventura Rodríguez, los de Vélez Benaudalla, Algarinejo, Molvízar, Loja, Íllora, la Encarnación de Montefrío, Murtas, Adra, Celín, Alboloduy (las tres últimas iglesias pertenecientes al arzobispado de Granada en estos años), Pinos Puente, Bérchules, el ostentoso de la parroquial de Pinos del Valle y el de la ermita de San Sebastián de la misma localidad o el de Güéjar Sierra, realizado por Juan Salmerón (maestro responsable de numerosas obras del más puro Rococó y que ahora pasaba a ejecutar los diseños neoclásicos sin empacho ni contradicción, de acuerdo a las nuevas directrices estéticas, como revela la documentación al calificar el último tabernáculo citado como «de los de nueva plantilla»); también tuvo uno la iglesia de la Encarnación de Alhama. En otros casos los tabernáculos se han instalado en este siglo, unos de nueva planta como el de San Gabriel de Loja, otros llevados a las iglesias de otros lugares, como el de Dúrcal, procedente del convento de capuchinos y realizado en 1816. Este hecho fue menos frecuente en las iglesias de la capital, en la que podemos señalar el caso del medio tabernáculo diseñado para la desaparecida parroquia de Santa Escolástica, o el de la iglesia de Santa Ana, en la que el tabernáculo actual fue instalado a finales del siglo XIX, al derribarse la iglesia de San Gil de donde procede y que vino a sustituir otro retablo «churrigueresco» que a su vez había desplazado a otro trazado por Vico en 1603¹⁴. En todo caso el más amplio e interesante es el citado de la iglesia de San Pedro. La simple cuantificación revela una mayor trascendencia de la que en principio se pudiera pensar.

De los tabernáculos importantes que han precedido en el tiempo al aquí estudiado, todos tenían un autor más o menos claro. El primero que hubo en la Catedral fue obra indudable de Siloé; su primera sustitución no ha merecido la atención de los estudiosos en cuanto a su autor, pero no debe andar lejos Ambrosio de Vico, en aquellos años maestro mayor de la catedral. De los dos del Monasterio de la Cartuja, el del Sagrario pasa por ser una de las más representativas y señeras obras de Hurtado Izquierdo, y el del altar mayor de la iglesia,

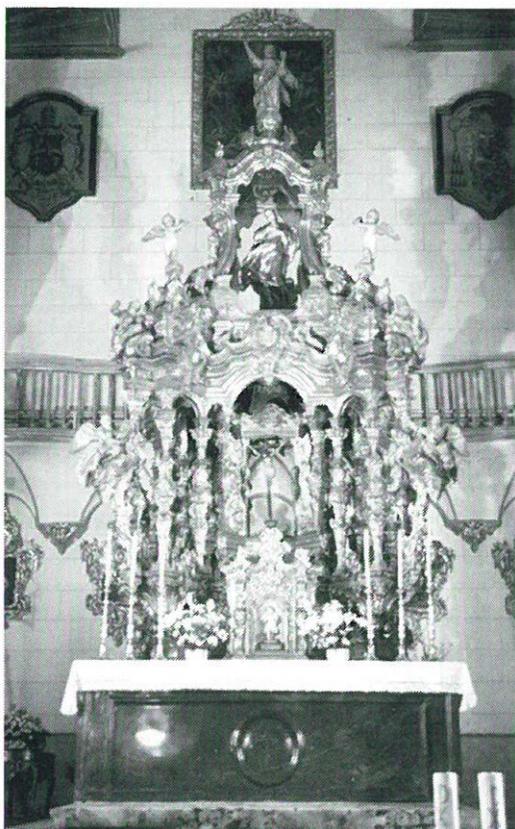
de 1710, también es atribuido por Orozco al mismo Hurtado, por más que resulten claramente diferentes en concepto y tratamiento el uno y el otro. El de la iglesia de Santo Domingo, de 1697-1699, fue diseñado por Melchor de Aguirre aunque ejecutado por Francisco Rodríguez Navajas¹⁵. Por último, y muy cercano en el tiempo al que aquí nos ocupa, tenemos el tabernáculo de la iglesia del Sagrario, realizado con trazas de José de Bada, de 1746 a 1755, cuyo material constitutivo (el mármol) y el carácter estético y espacial de su diseño (mucho más equilibrado y otorgados sus soportes al orden tradicional de columnas) está bastante distante del de Santiago.

Quedaba, pues, el tabernáculo de Santiago como obra enigmática y anónima, tanto en su autoría como en la fecha de su realización, aunque venía pasando como obra ligada a la maestría de Hurtado Izquierdo. No cabía encontrar una especial valoración en la *Guía* de Gómez-Moreno González, el cual lo menciona de pasada al citar una escultura de *Santiago* «colocada en un malísimo tabernáculo churrigueresco»¹⁶. Su hijo, Manuel Gómez-Moreno Martínez, aunque en algunas ocasiones (sobre todo en su primera etapa investigadora) no mostró mucho aprecio por el Barroco, en unas papeletas sueltas sobre algunas obras de la iglesia anota: «Tabernáculo gracioso muy sutil y complicado todo; elementos volando con angelitos cabalgando de lo más original y cumpliendo todo molduraje»¹⁷, lo cual ya nos indica que aún dentro de las pretendidas reticencias del maestro a los «caprichos» del Barroco, no fue insensible al mérito y originalidad de esta obra, pero no alude a su posible artífice. Gallego Burín lo menciona sin mayores comentarios en su *Guía*¹⁸ como obra churrigueresca «muy original», y que debió hacerlo Francisco Hurtado Izquierdo; para después en su libro de *El Barroco granadino*, considerarla una de «las obras de más bello preciosismo del barroco andaluz»¹⁹.

Efectivamente, hemos de considerar este tabernáculo como una de las obras más representativas del Barroco pleno granadino y una de las piezas más originales en su género, pues si bien en el apartado de retablos son numerosos los realizados siguiendo los esquemas y elementos introducidos por Hurtado Izquierdo y luego enriquecidos por Blas Moreno, Marcos Fernández Raya y sus «secuaces», Duque Cornejo y otros artistas menos conocidos, en el apartado de los tabernáculos son, como ya hemos visto, bastantes pocos los que se hacen hasta la amplia difusión del periodo Neoclásico, precisamente pocos años después, pero con una configuración diametralmente opuesta.

Profundizando en los conceptos enunciados en los tabernáculos precedentes, con la singular aportación cartujana de Hurtado Izquierdo como referente, el tabernáculo de la parroquia de Santiago (figs. 1-4) comparte el énfasis vertical y la importancia visual de los ejes oblicuos pero aporta dos rasgos característicos de la proyectiva más tardía: la ingravidez que le otorga un banco cóncavo que estrecha la base sobre limpios y aristados paramentos curvos adornados de rocalla, y la compleja artificiosidad que representa la innecesaria multiplicación de soportes, cinco en cada esquina conformando un pequeño pabellón cuadrado con cupulín interior al que se añade otro soporte más avanzado, artificiosidad subrayada por la liviana y caprichosa traza de un género abonado para ello como es el estípite.

En este último punto, a la extrema liviandad de los estípites se une el descoyuntamiento del soporte avanzado, alambicada estructura cuyo fuste se duplica y retuerce caprichosamente,



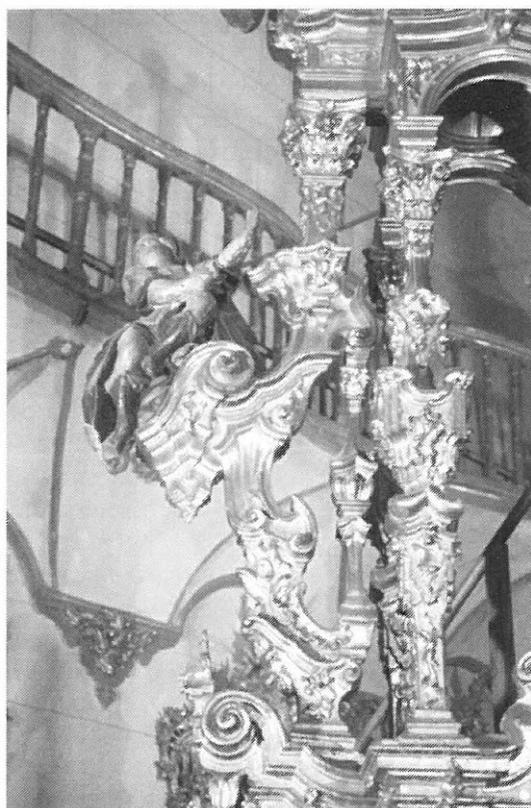
1. Nicolás de Villoslada. *Tabernáculo*, 1767-1768.
Granada, iglesia de Santiago.



2. Nicolás de Villoslada. *Tabernáculo*. Detalle.

encadenando rocallas y una moldura enrollada que sostiene un ángel, quizás portador de una lámpara. Del mismo modo, el impulso oblicuo se transmite al templete interior desde cuatro estípites opuestos en diagonal. Sobre los soportes, se encadena una curva sin fin a base de arquitos de medio punto, cuyo dinamismo se transmite a la cornisa superior, con grandes modillones en las esquinas, quebradas cornisas y grupos de ángeles con los Evangelistas sedentes en las esquinas.

Si en el cuerpo principal asistimos a la caprichosa composición de los soportes que desde gráciles estípites llega a la duplicación del fuste en disimétrica estructura, ajena a su originaria función soportante, en el remate los cuatro soportes mutan en molduras curvas y estiradas, adornadas de granadas. La trasgresión de la norma y la fantasía creativa alcanzan su más alto grado en el pequeño baldaquino superior, que originariamente ocupara una escultura del Patrón de España. Su sinuosidad prolonga el ímpetu dinámico y nervioso del conjunto hasta rematar, según costumbre iconográfica de este tipo de piezas, en una figura de la Fe.

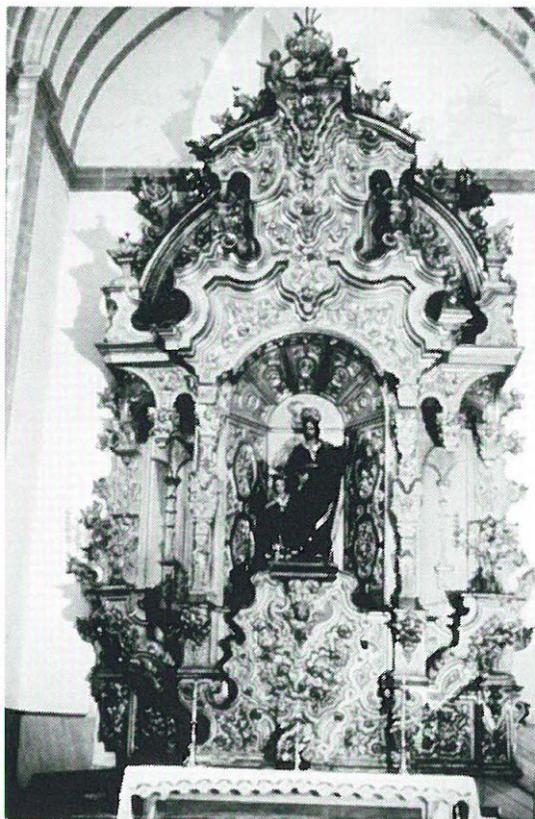


3. Nicolás de Villoslada. *Tabernáculo*. Detalle.



4. Nicolás de Villoslada. *Tabernáculo*. Detalle.

Como quedó apuntado, interesante resulta destacar su ubicación cronológica en la década de 1760, a partir de la cual el mobiliario litúrgico empieza lentamente a evolucionar hacia sistemas decorativos más sencillos, constituyendo esta década el punto de inflexión. La exuberancia ornamental, creciente desde principios de siglo, se refuerza en este tabernáculo con la complejidad atectónica de la estructura, en la que la desinhibición y el capricho dominan por completo la composición, de modo que se logra un conjunto complejo pero diáfano a un tiempo. Coadyuva a ello tanto el empleo del grácil y versátil estípite como la composición abierta, con ejes en diagonal y múltiples soportes. Repasando los ejemplos granadinos conservados, no se alcanza una máquina tan compleja, complejidad subrayada por su carácter exento. Cumple el precepto ritual de la riqueza ornamental como decoro debido al lugar de la exposición de la Eucaristía, pero también los requisitos prácticos de diaphanidad inherentes a este ritual. Iguales complejidades en el aparato decorativo son casi la norma en las décadas precedentes a la referida, pero no la estructura. Y tanto llama más la atención cuanto que la tendencia está a punto de invertirse y conocer en unas dos décadas una definitiva reorientación estética.



5. Francisco Vidaurre y Lorenzo Torres. *Retablo de San José*, 1761-1766. Íllora, iglesia parroquial.

Únicamente nos atreveríamos a llamar la atención sobre unas obras con ciertas concomitancias compositivas y formales, y que quizás no han sido aún valoradas suficientemente en su originalidad. Son dos retablos que traza y ejecuta Francisco Vidaurre entre 1761 y 1766 junto con Lorenzo Torres para la parroquia de Íllora (fig. 5)²⁰. Llama la atención el sutil juego de estípites en los flancos, con un soporte completo avanzado, otro adosado en el extremo y uno más reducido en bajo relieve en medio para crear efecto de lejanía, como si se tratara de la mitad de un tabernáculo, completado con el trampantojo, de lo que resultaría una gracilidad semejante a la del tabernáculo granadino. Pero, además, resulta original y de gran interés la solución achaflanada que enlaza los estípites exentos con los adosados por el cuarto de esfera que los corona, a la que falta el apoyo intermedio, resuelto con un capitel que casi se convierte en mocárabe, al dejar de ser elemento de transmisión de carga y pasar a convertirse en elemento colgante. Este atentado a la estática, a la par que original, dota de inusitado dinamismo y enfática ingravidez al conjunto, lo mismo que el perfil curvado del banco, que se recoge a modo de peana o gran ménsula hacia el interior, dejando volada la estructura.

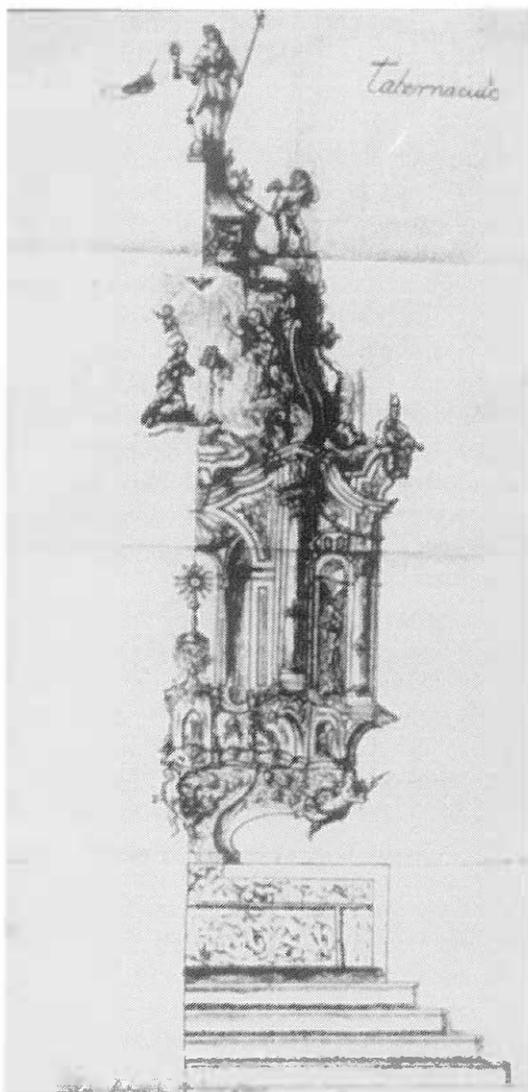
Ambos rasgos delatan una ingravidez cercana al tabernáculo de Santiago. Además, el estrecho arquito de medio punto entre ese capitel suspendido y el inmediato estípite recuerda las soluciones de arcos ciegos en las esquinas del *Sancta Sanctorum* cartujano. Con razón especulaba Gallego Burín con la herencia de Hurtado Izquierdo al hablar de obras como éstas.

Esta originalidad probablemente no naciera tanto de la capacidad creativa del tracista como de la especulativa, si no aleatoria, combinación de elementos, a través de plantillas y recetarios de taller. Con todo, justifica una excepcional versatilidad de diseño que avala a sus autores, Villoslada (si es que éste fue responsable de la traza del tabernáculo que estudiamos) y Vidaurre. Diseños conservados de esta época, que más abajo se reseñan, revelan la destreza en el dibujo y la aparentemente inagotable mutabilidad de los motivos decorativos y los elementos compositivos utilizados, fruto de la libérrima ausencia de reglas y de la luenga experiencia en el oficio. Ello hace posible que las novedades de

Hurtado prendan con inusitado entusiasmo y calen por su sentido encomiástico en la población, resultando la fórmula favorita de buena parte de los comitentes hasta avanzadas fechas.

No cabe duda que el mayor mérito de este tabernáculo es su capacidad de hacer volátil y transparente la materia lignaria de la cual está hecho. Si en los tabernáculos anteriores dominaba el soporte continuo y vertical, ya fuera dórico o corintio; de fuste liso, estriado o salomónico; con espejuelos u otros motivos, aquí se abandona el orden columnado habitual para introducir un intrincado pero diáfano bosque de finos estípites que, volando sobre caprichosas repisas, se expanden orgullosos en el aire circundante, uniendo flotabilidad y fragilidad. De esta manera, acentuando su esencia inmaterial y caprichosa, se convierten en dorada jaula que alberga la urna sacramental, nuevo fanal que a modo de cascarón específico cobija el viril en el que se expone el Santísimo, centro físico y simbólico de este lugar sacro. Sobre este cuerpo principal se abre un segundo templete reservado originalmente para ubicar la escultura del apóstol *Santiago peregrino*, advocación original de la iglesia, actualmente sustituida por una *Inmaculada* que, aunque moderna, resulta entonada en su volatilidad de paños con el barroquismo del tabernáculo. Como remate simbólico y testimonio de la necesidad virtual de comprender y admitir el misterio la figura de la Fe nos llama a la convivencia mística con el Cuerpo de Cristo. Los angelotes y virtudes, que se disponen sobre los estípites y repisas, completan el escenario celestial que conviene a tan vistoso simulacro.

Resulta interesante el contraste con un proyecto rigurosamente contemporáneo y que finalmente no se llevó a cabo. Se trata de las trazas para un tabernáculo con destino a la iglesia parroquial de Berja, presentado por el retablista accitano Torcuato Vergara en 1769 (fig. 6) y que providencialmente se conserva en el correspondiente expediente elevado a la



6. Torcuato Vergara. *Traza de un tabernáculo para la parroquia de Berja*, 1769. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

Cámara de Castilla en el Archivo Histórico Nacional. Presenta interesantes rasgos afines que subrayan las líneas básicas que definen la última proyectiva barroca, comenzando por el estrangulado cuerpo que le sirve de banco, lo que aumenta la sensación de ingravidez del conjunto. Este rasgo, claramente heterodoxo en la tradición arquitectónica clásica, que hemos ponderado más arriba, no pasó desapercibido a un artista coetáneo de ideario estético bien distante, como fue el escultor y pintor Diego Sánchez Sarabia, afecto a la cultura ilustrada y que aparece como informante del diseño de Vergara en el citado expediente. Allí afirma expresamente: «aunque no me detengo en anotar el todo de las faltas que comprende el expresado diseño y que son visibles, no omito la principal de estar al aire todos los macizos principales de pedestales, columnas, etc., pendiendo toda la mayor gravedad de la obra sólo de un corto recibo en el centro, sin que me sirva de satisfacción los cuatro ángeles que van en los ángulos en acción de recibir la obra»²¹. Muy probablemente, este «defecto» señalado por Sarabia debió parecer un detalle osado y de calidad a Vergara o a Villoslada, si es que éste fue el tracista del tabernáculo granadino, así como presumiblemente motivo de deleite y asombro de los destinatarios de esta arquitectura imposible, los fieles congregados en el templo, a los que esa maravilla que escapaba a las leyes de la física parecería verdaderamente prodigio milagroso parejo al misterio eucarístico.

No terminan aquí las coincidencias al compartir también la multiplicación de soportes en ejes oblicuos en las esquinas, dejando bien franco el arco central para el ritual de manifestación sacramental. El diseño del accitano resulta más opaco en los ángulos, tanto por el uso de columnas, como por el respaldo de nichos tras de ellas, a diferencia de los estípites exentos del tabernáculo granadino. Otro rasgo común es el tratamiento del cuerpo alto, fanal en el que los soportes pierden consistencia arquitectónica, con una forma de mensulón estirado y retorcido que chorrea como algodónoso y deshilachado, elemento de total fantasía y libertad creativa. Vendría a sobremontar el edículo eucarístico, que mantenía aún cierta coherencia estructural, para constituir un medio celeste, ocupado en el tabernáculo granadino por una figura del apóstol *Santiago* (hoy una *Inmaculada*). La simple comparación del tabernáculo granadino y del diseño del accitano Vergara con otro proyecto (también rechazado) para el templo de Berja por Alejandro Salmerón (1770) demuestra la libertad proyectiva que alcanza el Barroco tardío. El proyecto de Salmerón (fig. 7), que también recibiría la crítica ilustrada (en este caso de Felipe de Castro), gustaba de ángulos rectos en planta y presentaba una correcta correspondencia de soportes entre los cuerpos alto y bajo, que favorecía la impresión de consistencia y énfasis vertical. Sobre esta estructura más trabada, empleaba el estípite como soporte favorito del Barroco tardío, así como todo el repertorio ornamental puesto en vigor por Hurtado Izquierdo.

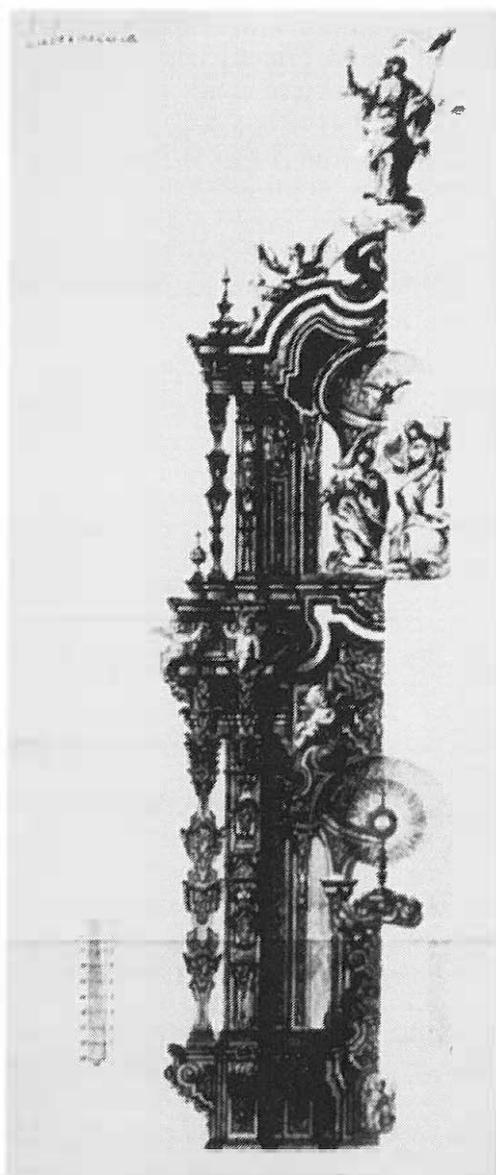
LOS VILLOSLADA, UNA SAGA DE TALLISTAS EN LA GRANADA DEL SIGLO XVIII

Del autor del tabernáculo de Santiago poco podemos aportar. De hecho en otro trabajo anterior ya se advirtió la fecha de realización de este tabernáculo, pero como los documentos no eran muy precisos se confundió a Nicolás Villoslada con su posible dorador, puesto

que a él se le pagaba el dorado del arca del Santísimo²². Nuevas noticias nos permiten rectificar lo dicho entonces y adscribir la ejecución de la talla de todo el tabernáculo al casi desconocido tallista Nicolás Villoslada.

Los Villoslada debieron ser una familia de tallistas activos durante la segunda mitad del Setecientos, de la que poseemos pocos datos. Nicolás Villoslada, con tratamiento de «don», aparece avecindado en la parroquia de San Andrés en el Catastro de Ensenada, contigua a la parroquia para la que trabajaría unos quince años después. Llama la atención que con una edad más o menos avanzada para la época, cuarenta y un años, sólo ostentara la categoría de oficial, lo que sin duda tiene que ver con el horizonte agrupado y gremializado de este tipo de artes, que entretejían un medio profesional muy denso. En la misma habitaba por entonces Francisco de Villoslada, que suponemos un hermano menor, igualmente oficial del mismo oficio. La misma fuente revela únicamente ingresos procedentes de su profesión para ambos, a razón de 900 reales anuales, sin más propiedades que anunciaran una bonanza económica mayor y mejor éxito profesional. Lo cierto es que en las parroquias de San Andrés y Santiago se concentraban la mayor parte de los tallistas y doradores de la época. En la misma parroquia que los Villoslada, el Catastro reseña a otros profesionales de este oficio, la mayoría tan desconocidos como ellos, como don Alfonso Calero, José Cabello (autor de los retablos laterales en el ingreso al coro de monjes de la iglesia de la Cartuja en 1753), Pedro Capacho, don Pedro Narváez y Antonio Cabello.

De los Villoslada, como va dicho, casi nada sabemos. El tabernáculo de Santiago, del que Nicolás quizás fue responsable de su traza, y también de su talla y dorado, es su primera obra documentada. La acometió con unos cincuenta y siete años aproximadamente y, en efecto, revela una madurez poco acorde al éxito escaso que parecen demostrar sus rentas según el Catastro de Ensenada, aun teniendo en cuenta que en él se hacía una estimación



7. Alejandro Salmerón. *Diseño de tabernáculo para la parroquia de Berja, 1770*. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

media. Quizás este dato deba matizarse con la similar situación del resto de laborantes del oficio, que si bien hacían frente a un volumen de obra más o menos amplio, también constituían un gremio relativamente numeroso para abastecer una demanda de obras por lo común no muy bien pagadas. No es el caso que nos ocupa, cuyo coste total ascendió a más de cuatrocientos ducados. Mucho más tarde, en 1785, reaparece Nicolás Villoslada (imaginamos que el mismo, si no es un hijo) realizando el arca de bronce para el Sagrario de la Colegiata de Santa Fe. De ser el mismo, revela una versatilidad profesional y estilística muy común en los artífices de esta época, que protagonizan la transición entre el tardobarroco y el Neoclasicismo no por elección propia sino al dictado de la comitencia y bajo la presión de la Academia.

De Francisco de Villoslada, los datos son igualmente escasos. Un pequeño retablo lateral en la parroquial de Albolote en 1774 y un tabernáculo para la nueva iglesia de los Basilios en 1777 resumen lo conocido de su trayectoria. La última obra, aunque perdida, sí debió ser de importancia, tanto por la comitencia, como por el importe (superior a ocho mil reales)²³. Algunos de los numerosos retablos anónimos de la época, tan estilísticamente homogéneos, que son tan frecuentes en nuestros templos saldrían de su taller. Más tarde, aparece un tercer Villoslada, de nombre Manuel, probablemente hijo de alguno de los anteriores. En 1789 realizaba el púlpito de piedra y un arca de bronce para el Sagrario en la parroquia de Nívar, al año siguiente los retablos de la de Molvizar y en 1795 dos repisas para los patrones en la parroquia de Güevéjar.

La rotunda afirmación de una obra como el tabernáculo de la iglesia de Santiago se opone a la escasez de datos sobre su autor. En efecto, revela gran pericia técnica y cierta cualidad para el diseño, si es que él mismo fue el responsable de su traza. Debe enmarcarse, pues, en una ejecutoria presumiblemente más amplia en relación con la abultada nómina de retablos anónimos de las décadas que estamos tratando y en los que la estilística no resulta concluyente por la homogeneidad de diseño que presentan, sobre un repertorio de motivos nacidos hace décadas y hartos participados. Sin embargo, cabe volver a subrayar la especial combinación de estos motivos tan conocidos en este sorprendente tabernáculo. La cualidad de fantasía compositiva, administrando sabiamente los soportes más débiles que utilizarse pudiera, los estípites, así como la enfática ingravidez de su perfil cerrado en el banco, que hace más rotunda y abrumadora, como flotante, la ligera estructura lignaria, nos resultan de especial calidad y soltura. Deben recordarse, en este sentido, proyectos coetáneos para piezas del mismo género y a los que el tabernáculo de Santiago supera claramente en carácter ilusionista, no carente de proporción.

Frente a esta escasez de datos de los Villoslada, nos resulta mucho mejor conocida, por ejemplo, la trayectoria profesional de los Salmerón, auténtica dinastía de tallistas al servicio de la Iglesia diocesana en la maestría mayor de obras de talla y dorado de la diócesis, lo que multiplica la documentación sobre su actividad. Sin embargo, obras como el tabernáculo de Santiago permiten afirmar la capacidad de artífices menos conocidos, a los que la esquiva fortuna documental no ha permitido aún conocer a fondo.

CONCLUSIÓN

Este tabernáculo se presenta como el digno colofón al rico florecimiento del mobiliario litúrgico en el Barroco granadino. Es buen ejemplo de esa complejidad ornamental y estructural que tan ociosa y antiestética pareció a los inmediatos neoclásicos pero que la historiografía especializada de las últimas décadas se ha encargado de desentrañar en sus contenidos simbólicos y rituales, condicionantes perdidos de una percepción visual que se nos presenta hoy tan intrincada. En el caso propuesto —resumimos lo dicho— la ingravidez y la fantasía en el diseño son los que crean el marco adecuado para la aparición milagrosa del Sacramento, para asimilarse verosímilmente como morada celestial. Pero, además, en el complejo panorama de las obras retablisticas de esta época, la mayoría anónimas, ésta se destaca tanto por poder confirmar aquí su autoría como por la singular cualidad de su diseño, que mantiene elegancia y proporción en el brío caprichoso de su complejidad estructural. La disolución de la arquitectura de estas máquinas alcanza altas cotas aquí y corrobora su carácter de arquitectura imposible, de laboratorio de pruebas para ensayos que normalmente nunca pudieron plasmarse en arquitecturas construidas a escala monumental. Y ello gracias a la fluidez de un diseño que en las trazas contemporáneas aquí aducidas parece coagularse en formas mecánicamente repetidas y que, en la presente obra, sin embargo, parece obedecer a un impulso verdaderamente creativo. De este modo, esta pieza trasciende su propia estructura para matizar el intenso espacio sacro en que se inserta, el presbiterio, que adquiere una nueva dimensión dinámica, que modifica el estático plan de su cabecera de cajón para invitar a deambular a su alrededor y alcanzar una mayor proximidad física al misterio eucarístico.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Del *Archivo de la Curia Eclesiástica de Granada*, legajos de Fábricas (en proceso de ordenación). Reparos de iglesias de los siglos XVIII y XIX.

Trascripción de algunos recibos correspondientes a la realización del tabernáculo de la antigua iglesia de Santiago. Se encuentran en un legajo con otros macillos diversos sobre reparaciones de esta iglesia en el siglo XVIII. En la trascripción se respeta la ortografía pero se introducen mayúsculas y los signos de puntuación necesarios para una más fácil comprensión de los mismos:

«Señor don Pedro Zebreros mi compañero: sírvase V. Md. de entregar al señor don Tomás Fernández Gallegos comisario por la hermandad del Santísimo de nuestra iglesia parroquial del señor Santiago, para la obra del tabernáculo que se está haciendo para la capilla mayor, 1.000 reales vellón para efecto de concluirlo, según la contrata que dicho señor tiene hecha con el maestro de la obra, cuya cantidad con esta libranza y el 2vo [sic] del expresado don Tomas será bien entregados y nos servirá de recado para las cuentas que haviéremos de dar de la cantidad que hemos percivido, para distribuirla en la mayor decencia de dicha nuestra iglesia y culto a Dios Nuestro Señor. Granada y febrero 24 de 1768 años. Firma Marcelino Lain Velasco».

Siguen otros pagos a don Tomás Fernández que era el mayordomo encargado de administrar los fondos para la realización del «*tabernáculo nuevo que se estaba haciendo para la capilla mayor*».

«*Don Pedro Zebreros compañero y muy señor mio, en virtud de ésta se servirá V. Md. mandar entregar a la disposición del señor don Tomás Fernández Gallegos 300 reales vellón, que se le han de aplicar a el nuevo ajuste del manifestador para el tabernáculo de nuestra iglesia que está efectuado con el maestro don Nicolás de Villoslada y son de ayuda de costa a el todo de su importe que con recibo del dicho señor y ésta serán bien dados. Granada junio 8 de 1768 años.*».

«*Señor don Pedro Zebreros compañero y muy señor mio, en virtud de ésta entregará V. Md. a el maestro don Nicolás de Villoslada 150 reales vellón para el suplemento a el dorado de la arca del Santísimo Sacramento que ha de dar dorada para el día de nuestro patrón señor Santiago de este año y cuyo dorado es perteneciente a él del todo del tabernáculo, en cuya cuenta se ha de regular el importe de esta libranza que con recibo del dicho será bien pagada. En Granada y junio de 9 de 1768 años.*» Debajo, «*Receví dicha cantidad que esta libranza expresa. Granada y Jullio diez de 1768 años. Firma Villoslada*», rúbrica.

«*Señor don Pedro Cebreros compañero y muy señor mio, en virtud de ésta se servirá V. Mandar entregar al maestro Nicolás de Villoslada 150 reales vellón, para el dorado del arca del Santísimo, del nuevo tabernáculo de nuestra iglesia, que con ésta y su rezivo serán bien dados. Granada y julio diez y seis de 1768.*» Debajo aparece la firma del recibí de Villoslada, rúbrica.

En otro recibo se dice que «*con un pago de 700 reales de vellón se completa la de los 400 ducados, que por el dicho señor y su antecesor se aplicaron para costear en parte el tabernáculo que se ha concluido y colocado en la capilla mayor de dicha iglesia*» fechado en 2 de Abril de 1769.

«*He recibido del licenciado el señor Lain de Velasco, beneficiado de la iglesia de señor Santiago de esta ciudad, 159 reales vellón, los menos que a tenido de costos en madera i bidrios la urna que he trabajado para el depósito del Santísimo Sacramento en los días jueves y biernes Santo y a de serbir en la iglesia referida y tabernáculo nuevo que ai en ella. Granada y marzo 8 de 1769.*» Firma Manuel Joseph de la Coba y Guzmán.

«*He recibido del dicho señor 150 reales vellón, los mismos que a importado el dorar la referida urna que e trabajado de orden de dicho señor. Granada i marzo 21 de 1769.*» Firmado Miguel López Montero.

NOTAS

1. El presente estudio se enmarca en el proyecto de investigación BHA2001-3300-C03-01 («El discurso religioso en el Antiguo Régimen. Dos instrumentos de disciplinamiento social: las misiones y la obra de arte»), financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología, en el que participa el segundo de los autores.

2. *Imafronte* (Murcia), 3-5 (1987-89), pp. 157-186.

3. GILA MEDINA, Lázaro. «Manifestaciones artísticas en torno a la Eucaristía en la Granada moderna: ciborios, tabernáculos y manifestadores». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32 (2001), pp. 191-208; BERTOS HERRERA, Pilar. *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*.

Granada: Universidad, 1985; TAYLOR, René. «La familia Primo: retablistas del siglo XVIII en Andalucía». *Imafronte* (Murcia), 3-5 (1987-89), p. 342.

4. ROSENTHAL, Earl E. *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada: Universidad-Diputación Provincial, 1990, p. 142 y ss., y docs. 97-99 y 108.

5. LE PAUTRE, Jean. *Plusiers deseigns d'autels á la Romaine*. París: Mariette, 1665.

6. BLONDEL, Jacques-François. *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments, contenant les leçons données en 1750...* París: Dessaint, 1772, t. II, p. 368.

7. Para el diseño de Herrera de Santa María de la Alhambra, véase GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ], Manuel. «Juan de Herrera y Francisco de Mora en Santa María de la Alhambra». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 14 (1940-41), pp. 5-18; GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento. 1560-1650*. Granada: Universidad-Diputación, 1989, pp. 142-150; y del mismo *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Granada: Universidad, 1992, pp. 51-63. Esta original disposición del coro detrás del altar y acercándose éste hacia los fieles, con el característico tabernáculo neoclásico, se va a formalizar en Granada muy tardíamente en la Colegiata de Santa Fe, templo diseñado por Ventura Rodríguez y realizado por Domingo Lois. Ver GUILLÉN MARCOS, Esperanza. *De la Ilustración al Historicismo: arquitectura religiosa en el arzobispado de Granada (1773-1868)*. Granada: Diputación, 1990, pp. 127-154. Interesantes observaciones sobre la asociación entre valores litúrgicos y espaciales ofrece RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), 3 (1991), pp. 43-52; y «Liturgia y culto en las iglesias de Palladio», en la misma publicación periódica, 7-8 (1995-1996), pp. 51-67.

8. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El retablo como máquina y espectáculo: Díaz de Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada». En: *Actas del X Congreso del CEHA*. Madrid, 1994. Madrid: UNED, 1994, pp. 273-282.

9. Es sólo un retablo que procede de la Capilla del Cristo de la Redención, en el lado de la epístola. Taylor lo consideró parte de un tabernáculo, para enlazarlo mejor con otras piezas similares posteriores, de fecha anterior a 1680. Cfr. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001, p. 193.

10. RIVAS CARMONA, Jesús y CABELLO VELASCO, Rafaela. «El Barroco andaluz y los modelos del Barroco italiano». *Imafronte* (Murcia), 8-9 (1992-93), p. 365 ofrecen una interesante reflexión sobre este tabernáculo y su inspiración en un modelo planteado por Guarino Guarini. Fundamental para este tabernáculo es ver ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*. Granada: Diputación, 1977, p. 168 y ss.

11. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *Historia de una utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*. Málaga: Universidad, 1995, p. 29.

12. Se construyeron gran cantidad de doseles con sus «cielos» que venían a ornamentar los altares, sobre todo en la capilla mayor, a falta de presupuesto para costear un retablo, documentados en Granada desde el segundo tercio del siglo XVI al primero del XVII. Se trata de un equipamiento litúrgico, ritual y suntuario a bajo precio, pero de indudable eficacia ornamental, en la que participaron pintores bien conocidos como Pedro Raxis o Juan García Corral (LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Altar Dei...*, pp. 170-171).

13. Para la difusión y justificación del tabernáculo en el neoclásico granadino, véase GUILLÉN MARCOS, Esperanza. *De la Ilustración...*, pp. 92-95.

14. Algunos son citados y documentados por GUILLÉN MARCOS, Esperanza. *De la Ilustración...*, passim. Otros han sido localizados por nosotros en diferentes ocasiones, sin que conste su diseñador ni ejecutor; desgraciadamente algunos desaparecieron en la pasada Guerra Civil.

15. ISLA MINGORANCE, Encarnación. «Tradición y arte en el camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario en Granada». *Scripta de María*, 1986, pp. 261 y 263; RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía. Los mármoles del barroco andaluz*. Córdoba: Diputación, 1990, pp. 79-80; MORENO ROMERA, Bibiana. *Artistas y artesanos del barroco granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios*. Granada: Universidad, 2001, pp. 454-460.

16. *Guía de Granada*. Granada: 1892, p. 326

17. *Archivo del Instituto Gómez-Moreno*, leg. LXXIV, n.º 1134.

18. GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares, 1989, p. 320.

19. GALLEGO BURÍN, Antonio. *El Barroco granadino*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956, p. 38.

20. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Las Iglesias de las Siete Villas*. Granada, Instituto Gómez-Moreno, 1989, p. 126.

21. GIL ALBARRACÍN, Antonio. *El templo parroquial de Berja y D. Ventura Rodríguez*. Almería: GBG, 1993, p. 74. Esta forma tan volada es comparable a composiciones para custodias procesionales, como la de la propia Granada.

22. En *La arquitectura granadina...*, p. 181 hacía mención a la fecha de realización e incorporaba algunos de los documentos que aquí se aportan más ampliamente, pero no sabía entonces que Villoslada era tallista y no dorador, de ahí la confusión.

23. GILA MEDINA, Lázaro. «Manifestaciones artísticas...», p. 206.