

Tradición y novedad en la obra de Hurtado Izquierdo: análisis de algunos ejemplos en Córdoba

Tradition and innovation in the work of Hurtado Izquierdo: an analysis of some of his work in Córdoba

Olmedo Sánchez, Yolanda Victoria *

Fecha de terminación del trabajo: julio de 2000.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2000.

C.D.U.: 726.591.12.7 (460.351)

BIBLID [0210-962-X(2001); 32; 271-288]

RESUMEN

El presente estudio pretende subrayar las principales características que animan la obra de Francisco Hurtado Izquierdo. Fomentando la conexión artística entre Córdoba y Granada, abierta durante la primera mitad del Seiscientos, el maestro lucentino supo conciliar tendencias manieristas e italianizantes con innovaciones personales. En el análisis de algunos de los proyectos que realizase para la capital cordobesa, descubrimos a una personalidad renovadora y proclive al intercambio, al tiempo que aferrada a la tradición.

Palabras clave: Arquitectura barroca; Retablos barrocos.

Identificadores: Hurtado Izquierdo, Francisco.

Topónimos: Córdoba; Córdoba (Provincia); Lucena; Cabra; Priego de Córdoba; Granada; España.

Período: Siglos 17, 18.

ABSTRACT

In this article we discuss the main features of the work of Francisco Hurtado Izquierdo. In the atmosphere of artistic collaboration between Córdoba and Granada existing in the first half of the 17th century, this painter from Lucena was able to combine the mannerist and Italian styles with truly personal innovation. Our study of some of the projects he undertook in Córdoba reveals an artist who was concerned with renewal and the exchange of ideas, while at the same time remaining deeply influenced by tradition.

Keywords: Baroque architecture; Baroque altarpieces.

Identifier: Hurtado Izquierdo, Francisco.

Place names: Córdoba; Córdoba (Province); Lucena; Cabra; Priego de Córdoba; Granada; Spain.

Period: 17th, 18th centuries.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Córdoba.

INTRODUCCIÓN

Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725) ha sido considerado como una de las figuras más representativas del Barroco andaluz. En el momento en que dicho estilo se consolida plenamente en la región, el maestro lucentino se sitúa en el centro neurálgico de las conexiones e intercambios, siempre enriquecedores, del quehacer artístico de dos ámbitos geográficos: el cordobés y el granadino. Desde principios del siglo XVII, éstos habían mantenido estrechos vínculos reconocibles tanto en las actividades plásticas como en las constructivas. Si en escultura es Granada la que generosamente regala su personal tendencia, en materia arquitectónica la aportación será mutua.

Durante las últimas décadas del Seiscientos se manifiesta un cierto influjo de lo canesco en los núcleos meridionales cordobeses; y desde principios del XVIII será Hurtado Izquierdo quien, con su iniciativa y creatividad decorativa, proyecte hacia el foco granadino lo más representativo del Barroco cordobés. Su sello ornamental sería continuado por un grupo de maestros cordobeses y granadinos, que contribuirán a la consolidación de una arquitectura teatral y efectista, apoyada en recursos lumínicos y coloristas. La estética del maestro, que continuaría estando en vigor tras su muerte gracias a sus discípulos, justifica la pervivencia del Barroco en Andalucía durante la mayor parte del Setecientos.

Desde sus comienzos artísticos, Hurtado Izquierdo demostró ser un personaje polifacético y original. De él cabe decir que fue un arquitecto que supo desarrollar al máximo su formación como cantero y decorador, lo que le permitió intervenir tanto en el diseño de espacios arquitectónicos como en la resolución ornamental de los mismos. Junto a la dinámica espacial, sus creaciones se completan con un vocabulario artístico consistente en formas geométricas y motivos naturales. A este respecto, el investigador René Taylor, que tanto profundizó en su obra, llegó a afirmar que en la misma se aúnan dos tendencias opuestas: por un lado, la popularizada por Alonso Cano, consistente en resaltar superficies mediante el uso de planos laminados y moldurajes; por otro, la caracterizada por el movimiento de plantas y el contraste de masas. Tal contraste afecta igualmente a la ornamentación, pues las placas, pinjantes o bocelones, se combinan con motivos de hojarasca, grutescos o animales¹.

A caballo entre su faceta arquitectónica y decorativa, Hurtado dedicaría al retablo parte de su actividad. Como retablista, hace uso de un lenguaje igualmente brillante e impetuoso marcado por la combinación de la ornamentación vegetal y geométrica, aunada por efectos plásticos y recursos polícromos. En dicha labor se advierte una clara evolución que va desde su apego a los estilos de artistas cordobeses dedicados también al retablo, a la presencia de ciertas influencias procedentes de la zona murciana, concretamente de Lorca, permitiendo relacionar el retablo cordobés con dicha región, así como también la posibilidad de expandir su obra². De este modo, al igual que en la labor constructiva, el maestro iría trabando poco a poco su actividad retablistica hasta llegar a alcanzar plena solidez. No en vano, nos encontramos ante el nombre que transforma por completo el retablo cordobés, haciéndolo plenamente barroco.

Pese a las innovaciones aportadas, Hurtado no deja nunca de mirar al pasado llegando a mostrarse en ocasiones bastante tradicional. Las referencias al mundo clásico y a ciertos

elementos reiterados durante el Manierismo salpican con frecuencia sus creaciones. De ahí que se haya contemplado la posibilidad de que como capitán, hubiese estado en Italia durante su juventud³. Ello justificaría los rasgos italianizantes que a veces se desprenden de su obra, aunque éstos también pudo haberlos adoptado por influjo de algunos artistas hispanos aferrados a dicha tendencia⁴; o bien, a través de libros de grabados y estampas, en su mayoría publicados en Roma durante la segunda mitad del siglo XVII, que frecuentaron los ambientes artísticos de la España del XVIII⁵.

A través del presente estudio, intentaremos justificar la combinación de novedad y tradición que preside el arte de Hurtado Izquierdo analizando algunas de sus obras en la capital cordobesa, no sin antes hacer un balance de la figura de este maestro y del ambiente artístico en el que se formó.

HURTADO IZQUIERDO EN LA PLENITUD DEL BARROCO ANDALUZ

Después de todo un período de gestación en la primera mitad del XVII, el Barroco termina por adquirir solidez en Andalucía. Transcurrido lo que ha venido a denominarse como *protobarroco*⁶, muy ligado todavía al Manierismo y al pasado renacentista de la región, la segunda mitad de esta centuria supone la maduración de un estilo artístico, apoyado y sostenido, fundamentalmente, por la pervivencia del espíritu de Trento. Los ideales contrarreformistas seguirán presidiendo las manifestaciones artísticas, fomentando en la sociedad andaluza la religiosidad popular que preside toda la Edad Moderna. No importa que en Andalucía fuera precisamente donde el Barroco alcanzó sus más delirantes extremos, entrado el siglo XVIII; a la larga vemos que estas gentiles y caprichosas ramificaciones arrancan, y por eso pueden sostenerse en artificial equilibrio, de un tronco fuerte y macizo, regado con linfas puras de filtrado clasicismo⁷. Ello es perfectamente aplicable a la obra del maestro lucentino, pues junto a las innovaciones por él introducidas, sus realizaciones siguen apegadas a la anterior tendencia clásica. No obstante, Hurtado Izquierdo va a conocer la etapa de plenitud del Barroco, a lo que han de sumarse las ventajas del entorno en donde desarrolla su obra.

Muy generalizada ha sido la afirmación de que la arquitectura barroca andaluza es pobre en sus materiales, aserto no del todo cierto. Junto al empleo del ladrillo —especialmente en el antiguo Reino de Sevilla— o de estucos y yeserías con afán decorativo, no hay que olvidar la abundancia de mármoles y jaspes en tierras cordobesas. Por otro lado, pese a la crisis generalizada del Seiscientos español y a las continuas tensiones políticas que terminan por afectar económicamente al país, la situación mejoraría ya en el XVIII gracias a las medidas introducidas por los Borbones.

Hurtado va a tener la oportunidad de trabajar en algunas poblaciones inmersas en una buena situación económica, que repercutirá en el impulso de las actividades constructivas. A ello hay que añadir el creciente mecenazgo de la Iglesia: órdenes religiosas y figuras relevantes de la institución eclesiástica, van a favorecer el desarrollo de una intensa labor artística. El reconocimiento de Hurtado como arquitecto y ensamblador sobrepasaría el ámbito cordobés, fraguando en la provincia de Málaga y de manera especial en Granada. No obstante,

antes de trasladarse a esta ciudad el artista recorrería toda una trayectoria, trabajando en Córdoba y en algunas localidades de la provincia. En Lucena y Priego dejaría una interesante parte de su producción, tratándose de las poblaciones más relacionadas con su persona: Lucena, de la que era oriundo, le brindó la oportunidad de formarse artísticamente; la villa de Priego, en la que terminó sus días, fue testigo del taller que fundara, continuador de su estilo artístico a lo largo del siglo XVIII.

En la capital cordobesa Hurtado alcanzó gran prestigio, obteniendo el título de maestro mayor de la Catedral y trabajando en las obras patrocinadas por el Cardenal Salazar. La proyección del retablo de la Iglesia conventual de San Pedro de Alcántara, el Hospital del Cardenal Salazar o la Capilla de Santa Teresa en la Catedral, son algunas de sus creaciones más representativas. La llegada a Granada no tendría lugar hasta comienzos del Setecientos, siendo nombrado maestro mayor de las obras de la Catedral e interviniendo en la construcción de la nueva Iglesia del Sagrario, que no llegaría a concluir por su constante reclamo en el ámbito cordobés. Para la Catedral diseñaría también el retablo de Santiago, claro exponente de la maduración alcanzada como retablista. Sin embargo, el canto de cisne de su producción granadina es el Monasterio de Nuestra Señora de la Asunción, siendo el artífice del diseño del Sagrario y posiblemente el tracista de la Sacristía.

TRADICIÓN MARMÓREA DE LA SUBBÉTICA CORDOBESA

El nexo artístico entre Córdoba y Granada había quedado trabado mucho antes de que Hurtado Izquierdo se introdujera en el escenario de la arquitectura barroca, remontándose a los comienzos del siglo XVII. La abundancia de canteras de mármol y jaspes en la Subbética cordobesa, siendo de gran calidad las existentes en Cabra, Luque, Carcabuey y Zuheros, propició las labores relacionadas con estos materiales. Por esta razón, desde mediados del Seiscientos nos encontramos con la presencia de talleres dedicados a las labores de cantería en las poblaciones de Cabra, Luque y Priego.

Dentro del grupo de maestros canteros que trabajaron en la localidad egabrense destacó José Granados de la Barrera⁸, nombre fundamental para entender la conexión artística existente entre las tierras cordobesas y granadinas. Muy ligado al trabajo en mármol —como más tarde lo estará Hurtado—, Granados dejaría algunas de sus obras más significativas en Cabra, en donde residió, así como en Córdoba y Granada. En la capital cordobesa pudo haber intervenido en la construcción de la escalera de las casas principales del Conde de la Puebla de los Infantes, situadas en la Placeta de la Trinidad. En Granada trabajaría en la fachada de la Catedral, proyectada por Alonso Cano, y en la Iglesia del Convento del Corpus Christi, actual Parroquia de la Magdalena.

Continuador de Granados de la Barrera será Melchor de Aguirre⁹, cantero que desarrolla su actividad en las provincias de Córdoba, Granada y Málaga. En Cabra colaboraría muy directamente con Granados de la Barrera, habiendo trabajado con anterioridad en Córdoba, en donde contrataría la ejecución de la Capilla y retablo de Nuestra Señora de la Purísima Concepción de la Catedral, costeadas por el Obispo Salizanes¹⁰. Posteriormente se trasladaría a Granada, en donde sería nombrado maestro mayor de las obras de la Catedral

culminando en gran parte su fachada. Intervino, además, en el diseño de algunos edificios como la Iglesia de San Felipe Neri, el Templo conventual de Gracia y el desaparecido Convento de Belén¹¹. Melchor de Aguirre va a ser el personaje que protagonice los mármoles de la Alta Andalucía una vez muerto José Granados de la Barrera en 1685, sirviendo además de eslabón entre lo canesco y los nuevos rumbos que la arquitectura de estas tierras tomará en el Setecientos con Francisco Hurtado Izquierdo¹².

El esplendor artístico de Cabra cuando el XVII toca a su fin, se completa con la actividad de dos familias dedicadas igualmente a la cantería: los Rodríguez Navajas y los Bada¹³, dinastías emparentadas entre sí que colaborarían con Melchor de Aguirre antes de hacerlo con Francisco Hurtado. Procedentes de Lucena, los Rodríguez Navajas estuvieron representados, principalmente, por los nombres de Francisco y Juan. Será el propio Aguirre quien abra las puertas de Granada a Francisco, que se traslada allí para desarrollar la mayor parte de su creación artística¹⁴. Juan también intervendría en algunas obras granadinas, si bien continuaría afincado en Lucena trabajando para esta localidad y para la capital cordobesa. En esta última colaboraría con Hurtado en el retablo de San Pedro de Alcántara, así como en la portada de la Ermita de la Alegría, construcción debida igualmente al maestro lucentino¹⁵.

El parentesco entre ambas familias de canteros vendrá de la mano de Toribio de Bada¹⁶, cuñado de Juan y Francisco, y padre de José de Bada y Navajas, arquitecto que desarrollará su obra ya en el siglo XVIII. Al igual que Melchor de Aguirre, Toribio de Bada procedía del norte, concretamente de Asturias. Posiblemente decidiera trasladarse a Andalucía al tener conocimiento de las obras que en ella se estaban efectuando. Desde joven lo vemos trabajando en Cabra en el taller de Aguirre, en donde debió conocer a los hermanos Rodríguez Navajas, si bien con el tiempo terminaría por afincarse junto con su cuñado Juan en Lucena, estableciendo allí su taller. A esta época pertenece el contrato que Toribio de Bada formula junto con Juan Rodríguez Navajas y Francisco Hurtado Izquierdo para el retablo mayor de San Pedro de Alcántara en Córdoba. La marcha de Cabra del cantero asturiano estuvo motivada por el traslado definitivo de Melchor de Aguirre a Granada. De este modo, el esplendor artístico del núcleo egabrense se vería ensombrecido desde 1690 por el protagonismo que, a partir de entonces, fue adquiriendo la vecina Lucena, justo en el momento en que Hurtado Izquierdo empezaba a recibir sus primeros encargos.

PANORAMA ARTÍSTICO LUCENTINO EN LA FORMACIÓN DE HURTADO

Nacido en Lucena un 6 de febrero de 1669¹⁷, desde su misma infancia Francisco Hurtado fue perfilando ya su interés por el mundo de la arquitectura. A tal inclinación contribuyó tanto la profesión de su padre, que era maestro albañil, como el nivel artístico alcanzado por esta localidad cordobesa en el transcurso del siglo XVII. Desde principios de esta centuria, Lucena venía experimentando un gran desarrollo arquitectónico motivado, en parte, por el gran número de órdenes religiosas establecidas en ella. Con sus edificios —de nueva planta unos, remodelados otros—, franciscanos, dominicos, carmelitas y agustinos, convierten a esta población en la típica ciudad-convento del Barroco español. Las

tareas constructivas estuvieron a cargo de todo un elenco de artistas locales. Juan Trujillo Moreno, Leonardo Antonio de Castro y Alberto de Guzmán, son algunos de los arquitectos con los que Francisco Hurtado llegaría a relacionarse. La valía del muchacho tuvo que llamar la atención de los maestros consagrados, especialmente de los dos primeros con los que posiblemente trabajó su padre, quienes lo promoverían en virtud de esas amistades del oficio¹⁸.

Pertenciente a una generación anterior a la de Francisco Hurtado, Juan Trujillo Moreno¹⁹ era maestro mayor del duque de Medinaceli y de las obras de Lucena. Sin duda, se trata del más importante arquitecto lucentino de la segunda mitad del siglo XVII, por lo que debió influir considerablemente en la formación de Hurtado. El mismo año de su nacimiento trazaba la planta elíptica del Templo conventual de San Martín, de Agustinas Recoletas. La escasez de este tipo de planes en el Barroco hispano de la segunda mitad del Seiscientos, viene a ser un signo revelador del ambiente artístico que se respiraba en esta localidad durante esta época, abierto a las innovaciones que se iban produciendo. Trujillo y Hurtado trabajarían conjuntamente en 1699 en el reconocimiento y tasación de las obras ejecutadas por Baltasar Capote y Melchor de Aguirre, en la cabecera de la Iglesia parroquial de la Asunción y Ángeles de Cabra.

Muy relacionado con el anterior estuvo el arquitecto lucentino Alberto de Guzmán²⁰. Interviniendo en la edificación de la Iglesia de las Agustinas, realizaría asimismo junto con Hurtado un retablo para Lucena. Sin embargo, no llegó a alcanzar el reconocimiento de Leonardo Antonio de Castro, artista con el que pudo haberse formado Hurtado²¹.

Castro²² se convirtió en la figura más destacada del panorama arquitectónico de Lucena, desarrollando allí toda su obra. Este presbítero consiguió llenar el vacío artístico producido tras el fallecimiento de Trujillo y el abandono de la localidad por Hurtado, para centrarse en los encargos de Córdoba y Granada. Artista muy polifacético, además de arquitecto y tracista se dedicó al dorado, a la talla y a la pintura. En 1740 trazaba la obra más representativa del Barroco lucentino: el Sagrario de la Parroquia de San Mateo.

Junto a este reconocido grupo de arquitectos, Hurtado se relacionaría con los canteros que trabajaban en Lucena a fines del XVII, completando su formación con la dedicación que igualmente prestó a esta labor. Nombres como los de Juan Martín Márquez y los ya citados Toribio de Bada y Juan Navajas —con quienes también pudo formarse—²³, cubrían por aquel entonces las actividades de cantería que se efectuaban en la localidad, tradición proseguida durante la siguiente centuria por la buena labor de familias como la de los Pino Ascanio y los Hurtado de Rojas²⁴.

HURTADO IZQUIERDO: ARQUITECTO Y RETABLISTA

Residiendo aún en Lucena, Hurtado empieza a recibir los primeros encargos para Córdoba. En 1695 se comprometía como cantero, junto con Juan Rodríguez Navajas y Toribio de Bada, a la ejecución del retablo mayor de la Iglesia conventual de San Pedro de Alcántara²⁵. Tratándose de su primera obra cordobesa, no tardaría en firmar nuevos contratos, siendo tal vez éstos los motivos por los que en 1696 decide abandonar su pueblo natal para

establecerse en la ciudad. En este año contrataría el tercer cuerpo del retablo mayor de la Parroquia de San Lorenzo, en compañía de Juan del Río²⁶. Nos encontramos, pues, en el punto de arranque de una trayectoria que irá en continuo y rápido ascenso, habiendo un dato significativo que justifica el pronto reconocimiento de su valía en la capital cordobesa: en 1697 era ya maestro mayor de la Catedral.

En el retablo de San Pedro de Alcántara se advierte el peso de la formación lucentina de Hurtado, atendiendo al material básico con el que fue construido: mármoles rojos y negros.

Desde el punto de vista formal²⁷, viene a ser todavía una obra bastante plana y equilibrada, en donde la monotonía dominante tan solo se ve rota por el añadido de motivos en estuco. Así se observa en algunos detalles ornamentales de la mitad superior del conjunto, sobre todo en las pequeñas cartelas existentes en los entrepaños del segundo cuerpo. En los roleos encontrados y rizadas hojas que las decoran, encontramos un claro antecedente de las carnosas yeserías con las que cubrirá la Capilla del Cardenal Salazar. Hurtado se muestra en esta obra bastante tradicional, pues no disimula el impacto que debió provocarle el retablo mayor de la Catedral, obra de Alonso Matías, encontrando en él desde su llegada a Córdoba una importante fuente de inspiración²⁸. Asimismo, recurre al empleo de ciertos elementos frecuentes durante el Manierismo, como es el caso de las bolas que rematan los extremos del segundo cuerpo, que continuaría utilizando en diseños posteriores.

Entre 1696 y 1702 Hurtado estaría al frente de otros encargos retablisticos, destacando el altar del Punto de la Catedral; también en este templo, el retablo de la Capilla de Villaviciosa, actualmente en el Convento de Jesús Crucificado; y el retablo que perteneció a este último, hoy en la Iglesia de los Padres de Gracia²⁹. El primitivo retablo de las dominicas de Jesús Crucificado³⁰ fue trazado por Hurtado, corriendo la talla a cargo de Jerónimo Sánchez de Rueda y Jerónimo Caballero, según consta en documento fechado en 1702³¹. Nos encontramos, pues, con los nombres de dos artistas muy vinculados al maestro lucentino, que trabajan preferentemente en la localidad de Priego y que van a ser continuadores de su arte³².

Esta obra es de gran interés para comprender la evolución retablistica de Hurtado, si bien actualmente se encuentra bastante transformada. En algunos elementos dicho retablo sigue estando muy próximo al de San Pedro de Alcántara, especialmente por el arco de medio punto que rompe el entablamento de la calle central, destinado a cobijar el sagrario. Sin embargo, se trata de una construcción en madera tallada y dorada con profusa decoración vegetal, acompañada de niños atlantes, cabezas de querubines y veneras, que justifica el dominio de un lenguaje más rico y dinámico. La traza y disposición de este retablo marca un nuevo rumbo en la retablistica cordobesa ya que junto a un cierto predominio del entablamento tectónico, en el que la columna salomónica es el soporte usual, hace su aparición el gusto por la fragmentación de planos que dará paso a la segunda etapa en que puede dividirse el desarrollo de la retablistica andaluza, y que se va a materializar en la construcción del retablo de Santiago en la Catedral granadina, obra proyectada igualmente por Hurtado en 1707³³.

El período que corre entre finales del siglo XVII y principios del XVIII va a ser crucial en la trayectoria artística de Hurtado. Como maestro mayor de la Catedral lo vemos trabajando

en las construcciones patrocinadas por uno de los principales mecenas cordobeses del momento: el Cardenal D. Pedro de Salazar y Toledo. Con este prelado mercedario se inaugura el esplendor cultural y artístico que vivió Córdoba durante el Setecientos. Asimismo, residiendo ya en esta ciudad, el maestro establece sus primeros contactos con diversas localidades de la provincia, especialmente con Priego, así como con Málaga y Granada.

Pese a no existir documentos que lo acrediten, Taylor asignó a Hurtado la autoría del Oratorio de San Felipe Neri, fechado en 1695. De lo que no cabe duda es que el Cardenal Salazar estuvo involucrado en sus orígenes y que Francisco Hurtado mantenía relaciones con los padres del mismo³⁴. El templo, que se encuentra cerrado al culto, fue erigido a espaldas de la casa nobiliaria de los Venegas de Henestrosa, constituyendo junto con ésta en la actualidad la sede del Gobierno Militar en Córdoba. Lo más sobresaliente de San Felipe es el empleo de molduras y elementos laminados, tal y como se observa en su sobria fachada. El vocabulario propio del maestro se conjuga con un lenguaje clásico, presente en el sencillo frontón rematado por pináculos que corona el conjunto, así como en el adorno de mascarones. Situados éstos en la cornisa sirviendo de desagüe, constituyen un repertorio

decorativo al que recurrirá de nuevo Hurtado unos años después, en la fachada del Hospital del Cardenal Salazar.

Una obra que prelude intervenciones posteriores es la Capilla del Cardenal Salazar o de Santa Teresa, erigida en la Mezquita-Catedral entre 1697 y 1703. Hurtado proyectó un espacio centralizado, preámbulo en lo estructural y en lo decorativo de los sagrarios de los monasterios cartujos de Granada y El Paular. Asimismo, esta obra serviría de inspiración a maestros posteriores para la creación de capillas y planes centrales. El conjunto fue concebido con un doble espacio: sacristía y cripta. En la disposición de la planta, Hurtado buscó innovaciones así como referencias históricas. Por un lado, se atrevió a romper con las formas cuadradas o rectangulares características de las sacristías de las catedrales y grandes iglesias españolas, formas que permiten encajar un número adecuado de cajones para guardar los objetos relacionados con el culto³⁵. Por otro, no dudó en mirar al pasado recurriendo a concepciones espaciales existentes desde la Antigüedad. En esta obra, dedicada también a enterramiento y en la que se custodian algunas reliquias, Taylor advirtió la posible



1. Portada del Hospital del Cardenal Salazar.

inspiración en los *martyria*, construcciones de forma circular o poligonal con los que se conmemoraban a los mártires durante los primeros tiempos del Cristianismo³⁶.

No hay que olvidar, además, el frecuente uso de plantas centralizadas en el Renacimiento y Barroco italiano. De no haber estado Hurtado en Italia, es posible que el propio Cardenal hubiese intervenido en la resolución de la forma que la capilla habría de tener. El prelado seguramente conoció en el curso de su visita a Roma en 1689-1692 la antigua sacristía de San Pedro que era en su tiempo de forma octogonal³⁷. El carácter poligonal de la planta se refuerza en el alzado de la sacristía por el juego de ocho arcos de medio punto, sustentados por pilastras. Todo ello se cubre con una cúpula dividida en plementos sobre un alto tambor perforado por vanos.

En cuanto a la concepción ornamental, Hurtado mantiene el recuerdo de su primera obra cordobesa, el retablo del Templo de San Pedro de Alcántara. El zócalo de jaspe rojo se ribetea por el negro del mismo material, con el que también se adornan las repisas en donde descansan imágenes de santos, presididas por la titular de la capilla: la Santa Teresa que realizase José de Mora. La bicromía inferior se contrapone a las superficies superiores, en donde el predominio del blanco estuco queda reforzado por el profuso exorno de hojas carnosas, en combinación con los efectos lumínicos que introducen los ventanales. En 1698 Hurtado había viajado a Málaga para erigir la biblioteca del Convento de la Merced, por encargo del Cardenal Salazar. Allí debió conocer el Camarín de la Virgen de la Victoria, obra del arquitecto Felipe de Unzurúnzaga, cubierto, precisamente, con este tipo de decoración vegetal³⁸. Aunque tal exorno tenía en dicha obra connotaciones fúnebres, no es probable que Hurtado lo emplease con esa intención ya que por aquella época se había convertido en un motivo corriente dentro del vocabulario ornamental del decorador³⁹.

También bajo el patronazgo de D. Pedro de Salazar y Toledo trazaría Hurtado el Hospital de Agudos. Más conocido como Hospital del Cardenal Salazar, se trata de la única construcción asistencial erigida en la ciudad en el siglo XVIII. Pese a la importancia de la fundación, la documentación existente sobre este edificio es muy escasa⁴⁰.

En principio, las intenciones que impulsaron a este prelado a promover en 1701 dicha construcción fueron las de crear un colegio que acogiese niños pobres para enseñarles a cantar y a tocar instrumentos, dotando así a la Catedral de una capilla de música. Con tal motivo, compró las casas solariegas que perteneciesen a Antonio Carlos del Corral, situadas frente al Convento de San Pedro de Alcántara. Sin embargo, estando empezadas las obras, de cuya marcha se encargó el maestro Juan Camacho, Córdoba sufrió las secuelas de una gran epidemia de peste. Ante la escasez de hospitales, la Ciudad y el Cabildo eclesiástico rogaron al Cardenal que dedicase dicho establecimiento a hospital para la acogida de enfermos agudos.

En 1706 moría el Cardenal, supervisando desde entonces las obras su sobrino y albacea testamentario, Pedro de Salazar y Góngora, deán catedralicio y posteriormente Obispo. Fue entonces cuando se introdujeron algunas modificaciones en el proyecto original para adaptarlo a la nueva función asistencial, concluyéndose finalmente en 1724⁴¹. El edificio siguió ejerciendo la función de hospital hasta hace tan sólo unas décadas, sufriendo algunas alteraciones con el añadido de nuevas dependencias al destinarse a Facultad de Filosofía y

Letras. Con todo, la construcción originaria queda perfectamente diferenciada, presentando un plan casi rectangular en torno a dos patios, entre los que se ubica la escalera principal. Hurtado ponderó en esta obra la ornamentación. Lejos del fausto desplegado en la sacristía catedralicia se trata de un sobrio edificio, aunque grandioso, que recuerda la arquitectura conventual⁴². Ello se advierte perfectamente en su configuración externa: la fachada corre sobre un pedestal, estructurándose en dos pisos en los que encontramos parte de ese vocabulario tan empleado por el maestro, consistente fundamentalmente en molduras y placas. A lo largo de la misma van sucediéndose una serie de pilastras pareadas, ocupando los intervalos intermedios ventanales rematados con frontones, triangulares en los inferiores y curvos en los superiores. Las cornisas que delimitan ambas plantas, concebidas con un ritmo mixtilíneo que se quiebra en las esquinas, constituyen un recurso que Hurtado potenciará en obras posteriores. En contraposición a todo este lenguaje geométrico y lineal, destacan algunos toques ondulados tal y como se advierte en las volutas que, a manera de ménsulas, se disponen bajo los vanos del segundo cuerpo.

En la portada, labrada en mármol grisáceo, Hurtado sigue manteniendo un esquema bastante clásico: a ambos lados del vano adintelado se erigen columnas dóricas cajeadas y sobre el friso de triglifos descansa un frontón circular. Éste queda partido por el adelantamiento del balcón que se abre en el cuerpo superior, flanqueado con pilastras y rematado por un arco de medio punto que cobija el escudo del Cardenal. Volvemos a encontrar reminiscencias de tradición manierista en las bolas que rematan los sucesivos cuerpos de la portada, elementos que ya emplease en el retablo de San Pedro de Alcántara. No cabe duda de que para el diseño de esta portada, Hurtado pudo inspirarse en la del Palacio de las Quemadas,



2. Portada del Palacio de las Quemadas, obra del siglo XVII, en la que pudo inspirarse Hurtado para el diseño de la portada del Hospital del Cardenal Salazar.

obra del siglo XVII ordenada mediante frontones curvos y balcón central. Aunque existen paralelos con el retablo de la Catedral y, en particular, con su calle central, en este caso el modelo lo proporcionó este palacio, ubicado a corta distancia del hospital⁴³.

Junto a los recursos que le son propios, el maestro parte del empleo de elementos hasta entonces tradicionales: además de las citadas bolas, introduce una sugestiva decoración de mascarones; éstos se sitúan bajo los desagües, en los salientes que de tramo en tramo muestra la cornisa superior. Vemos, pues, otros rasgos italianizantes que ya empleara Hurtado con anterioridad en la fachada de San Felipe Neri. Opinamos que en la configuración de tales mascarones, pudo inspirarse en las ilustraciones de aquellas publicaciones romanas que pululaban por España desde la segunda mitad del Seiscientos.

Hurtado potencia esta decoración en el exterior del hospital, tanto por la cantidad —en total son diecinueve mascarones— como por las formas hinchadas y ampulosas que desarrolla. Acompañando al grotesco querubín de la portada, los restantes mascarones muestran un cariz similar tratándose de sarcásticos monstruos que parecen gesticular —desde la risa al pavor— diversos ademanes. Algunos se encuentran en la línea de los típicos mascarones manieristas italianos. Con todo, los situados en el extremo derecho de la fachada principal, así como algunos de la lateral, se resuelven en formas más menudas y onduladas, recordando la decoración vegetal que el maestro ensayara en sus primeras obras.

Los cuatro frentes del patio que se abre ante la entrada principal del edificio están en la línea de la fachada exterior. Alternándose los paramentos con molduras y vanos, éstos se coronan también con frontones triangulares y circulares. Su apego a la tradición vuelve a manifestarse en la portada trasera del edificio, que sigue muy de cerca algunos ejemplos procedentes de la arquitectura civil de la ciudad. Dicha portada se resuelve con un dintel decorado con líneas zigzagueantes, que evocan el encastrado con garras de los sillares, fórmula que se hará frecuente en las portadas cordobesas de los siglos XVI al XVIII y que tuvo su modelo en la casa de la orden de Calatrava que hubo en la plaza de Las Tendillas⁴⁴.

Al tiempo en que trabaja en estos proyectos, Hurtado interviene en diversas obras religiosas de la ciudad: la escalera de subida al Camarín de la Virgen de la Fuensanta —fecha en 1698—, la Ermita de la Ale-



3. Detalle de la fachada principal del Hospital del Cardenal Salazar.



4 y 5. Mascarones de la fachada principal del Hospital del Cardenal Salazar.

gría, el Templo de los Trinitarios Calzados o el antiguo Convento de la Merced. Siendo este último uno de los conjuntos arquitectónicos más representativos del Barroco cordobés, se desconocen los artífices que participaron en la ordenación del mismo. Aun así, puede afirmarse que su construcción se llevó a cabo en dos fases: en la primera de ellas —a principios del XVIII— intervino Hurtado, erigiéndose el patio secundario y sus dependencias. La escalera del mismo presenta cierto parentesco con la del Hospital del Cardenal Salazar, en la que por aquel entonces trabajaba Hurtado, siendo igualmente financiada por este prelado⁴⁵.

En 1700 trazaba junto con Blas de Valdés la Ermita de la Alegría, edificio que bien pudiera remontarse al siglo XV y que por aquel entonces amenazaba ruina⁴⁶. Las reformas realizadas por Hurtado permitieron agrandarla con la construcción de un pequeño patio; asimismo, la planta rectangular original fue cubierta con una bóveda oval, dividida en plementos y con decoración vegetal, sobre pechinas que descansan en cuatro grandes machones⁴⁷. De nuevo abundan en su interior los placados y cornisas molduradas, repitiendo parte del repertorio artístico del maestro.

El edificio presenta al exterior un tratamiento de superficies que recuerda al Hospital del Cardenal Salazar; si bien no deja de ser más sencillo, prescindiendo de algunos elementos decorativos propios del edificio asistencial. No obstante, al igual que éste, posee en la fachada un basamento corrido y pilastras dispuestas de tramo en tramo. Los dos cuerpos en los que se estructura quedan separados por una pequeña cornisa, subrayada por un juego de finísimas líneas. La fachada principal se abre al patio rematándose con frontón triangular y espadaña; las pilastras vuelven a flanquear el cuerpo inferior de la portada, coronado por frontón circular partido en contraste con el frontón triangular, también partido, del balcón que se abre en el segundo cuerpo. Lo más interesante del conjunto es el atrio que rodea a dicha fachada: configurando un espacio cuadrangular con arcos de medio punto en tres de sus lados, presenta una ornamentación de placas pintadas imitando mármol, en la línea de las que decoran la fachada del Convento de la Merced.

La portada lateral, por la que se accede directamente al templo, fue realizada por Juan Rodríguez Navajas⁴⁸, disponiendo de un diseño frecuente en la obra del maestro lucentino:



6. Portada de la Iglesia de la Trinidad.



7. Detalle decorativo del atrio de la Ermita de la Alegría.

vano adintelado encuadrado por pilastras y frontón circular partido para acoger, en este caso, una hornacina como remate. A ello hay que añadir el detalle de las esquinas de la puerta, pronunciadas a través de un quebrantamiento de líneas. Se trata de una resolución análoga a la empleada por Hurtado en la portada interior de la Capilla del Cardenal Salazar, en donde los ángulos de las esquinas se subrayan con el quiebro, sobre las mismas, de las abultadas molduras que ribetean todo el conjunto.

A Hurtado se le atribuyen las trazas de la Iglesia conventual de la Trinidad, cuyas obras se iniciaron a fines del Seiscientos, concluyéndose en 1710. Fundado este convento en el siglo XIII por San Fernando, no se conoce nada del primitivo edificio. Amenazando ruína durante el siglo XVI, tampoco se ha conservado la reconstrucción efectuada en esta centuria. A finales del XVII el templo conventual se hallaba nuevamente muy deteriorado, procediéndose entonces a su reparación⁴⁹. Dicha iglesia repite en su interior las molduras, pilastras y pronunciadas cornisas que, como hemos visto, caracterizan al Hospital del Cardenal Salazar. Igualmente, en la portada principal — fechada en 1703 —, sigue estando presente el modelo creado en

el referido edificio asistencial: el corte clásico del primer cuerpo, el frontón circular partido que lo corona y el remate con el empleo de bolas. Con todo, Hurtado se muestra en este caso mucho más barroquizante introduciendo un par de columnas salomónicas que ciñen, sobre altos pedestales, la hornacina central. En este ejemplo se manifiesta más abiertamente la nerviosidad constructiva del maestro, opuesta al racionalismo presente en el sistema de Alonso Cano⁵⁰. No obstante, con el tiempo Hurtado se decantaría por el abandono de las superficies ondulantes, en favor de las formas prismáticas presentes en el estípite, elemento propio del Barroco cordobés.

Paralelamente a la realización de algunas de estas obras cordobesas, Hurtado se pone al frente de grandes proyectos granadinos. Desde principios del XVIII lo vemos vinculado a la ciudad del Darro, en donde llegaría también a adquirir el título de maestro mayor de las obras de la Catedral. En 1704 se traslada a Granada, recomendado al Arzobispo Ascargorta por el Cardenal Salazar, para presentar proyectos de la nueva construcción de la Parroquia del Sagrario, aneja a la Catedral de Siloe⁵¹. Hurtado conocería allí directamente la obra de

este gran maestro renacentista, así como la del polifacético Alonso Cano, cuyo lenguaje artístico ya le había sido referido a través de Granados de la Barrera o Melchor de Aguirre. En Granada seguiría mirando al pasado, tal y como se advierte en el plan centralizado con el que concibe el *Sagrario de la Catedral*, templo patrocinado por Martín de Ascargorta. Hurtado trató de plasmar las pretensiones del Arzobispo —muy ligadas a los hallazgos sacromontanos— si bien, al no llegar a concluirla, su proyecto se vería en parte modificado por la sobria concepción de José de Bada y Navajas⁵².

La aportación más personal de Hurtado en Granada la hallamos en el Monasterio de Nuestra Señora de la Asunción. Artífice del programa decorativo del Sagrario, demuestra en este espacio sus dotes de arquitecto y decorador, conciliando la labor de diversos artistas que trabajan bajo su dirección. Respecto a la Sacristía, posiblemente fuera Hurtado el autor de sus primeras trazas; ésta reúne las tendencias estéticas maduradas durante su vida: decoración vegetal consistente en motivos de hojarasca, junto a formas geométricas quebradas en múltiples planos. Todo ello enriquecido con los efectos lumínicos presentes ya en la Sacristía del Cardenal Salazar. No cabe duda de que esta obra cumbre del Barroco granadino tiene un marcado carácter cordobés⁵³, justificándose, una vez más, el intercambio y enriquecimiento artístico que se opera entre ambos focos andaluces. Su relación con la orden cartujana, permitió la difusión de su arte hacia otros rincones peninsulares, tal y como testimonia el Sagrario del Monasterio de El Paular, obra que tampoco llegaría a finalizar.

CONCLUSIÓN

La última obra citada permite hablar de la proyección artística de Francisco Hurtado más allá del marco andaluz; una proyección que seguiría estando presente tras su muerte. La huella del maestro rebasaría los límites temporales y territoriales en los que discurrió su vida, extendiéndose durante todo el Setecientos gracias a sus discípulos y seguidores. Figuras como las de Jerónimo y Teodosio Sánchez de Rueda, Tomás Jerónimo de Pedraxas, Juan de Dios Santaella o Francisco Javier Pedraxas, desarrollarían una labor artística en la línea por él abierta.

Fiel a la tradición, Hurtado recibió la herencia de aquellos maestros que le precedieron en Córdoba y Granada, vislumbrándose además en sus creaciones ciertas influencias foráneas provenientes de Italia. Tal legado se enriqueció gracias a una sólida personalidad capaz de renovar gran parte del vocabulario artístico, ofreciéndonos una lectura única e innovadora en el panorama de la arquitectura barroca andaluza.

NOTAS

1. Cfr. TAYLOR, René. «Francisco Hurtado». En: *Gran Enciclopedia Rialpa*, t. 12. Madrid: Rialp, 1973, p. 288.

2. Cfr. RAYA RAYA, M.^a Ángeles. *El retablo barroco cordobés*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1987, p. 61.

3. Según Taylor, Hurtado pudo adquirir en Italia el sentido del espacio y de las proporciones, así como el uso de los mármoles en sus construcciones. A este respecto, señalaba la semejanza de sus obras con la Capilla del Crucificado de la Catedral de Monreale, en las proximidades de Palermo, obra de Giovanni Monreale, fechada en 1692. GALLEGO BURÍN, Antonio. *El barroco granadino*. Granada: Comares, 1987, pp. 35 y 88.
4. Respecto a esta posibilidad, no cabe duda de que Hurtado estuvo influenciado por el retablo mayor de la Catedral de Córdoba, obra del jesuita granadino Alonso Matias, artista directamente proclive a lo italianizante y al uso de mármoles y jaspes. BONET CORREA, Antonio. *Andalucía Barroca: Arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Polígrafa, 1984, p. 102.
5. Cfr. RIVAS CARMONA, Jesús. «Francisco Hurtado Izquierdo». En: *El Barroco en Andalucía, Conferencias del I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba*. Córdoba, 1983. Córdoba: Universidad, Diputación, 1984, t. I, pp. 305-306. René Taylor recogió una serie de fuentes impresas en Italia, ilustradas con grabados. Al igual que su colaborador Vicente Acero, Hurtado pudo haber conocido los principales edificios de Borromini y de sus contemporáneos a través de las ilustraciones de obras como *Vedute delle fabbriche...* (1665), *Il nuovo teatro delle fabrique...* (1665), *Quatro libro dei palazzi...* (1699), *Studio di architettura civile...* (1702-1711). Cfr. TAYLOR, René. «La fachada de Vicente Acero para la Catedral de Cádiz». *Archivo Español de Arte*, 167 (1969), p. 305.
6. Sobre este tema véase CHUECA GOITIA, Fernando. «El protobarroco andaluz. Interpretación y síntesis». *Archivo Español de Arte*, 166 (1969), pp. 139-153.
7. *Ibidem*, p. 141.
8. Seguimos el estudio de TAYLOR, René. «El arquitecto José Granados de la Barrera». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23 (1975), pp. 5-23.
9. Entre los estudios dedicados a la figura de Melchor de Aguirre destacan: GALLEGO BURÍN, Antonio. *El barroco...*, pp. 36, 88 y 89. TAYLOR, René. «Estudios del Barroco Andaluz». *Cuadernos de Cultura* (Córdoba), 4 (1958), pp. 34-36. RAYA RAYA, M.^a Ángeles. *El retablo...*, pp. 52-54. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba: Diputación, 1990, pp. 71-84. Las noticias sobre los orígenes de Aguirre son confusas: Taylor opinaba que había nacido en San Sebastián hacia 1630. En cambio, según José Valverde Madrid era egabrense, naciendo en torno a 1640. Sobre este tema véase la obra de este autor: *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1974, p. 17.
10. Cfr. RAYA RAYA, M.^a Ángeles. *El retablo...*, pp. 52 y 53.
11. Asimismo trabajó en algunos programas relacionados con el mármol, realizando retablos y templetes. A este respecto, destaca el tabernáculo de la capilla mayor de la Iglesia monástica de Santa Cruz la Real, hoy de Santo Domingo. Entre sus obras malagueñas destacan los púlpitos de la Catedral y la portada de San Juan de Dios de Antequera.
12. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, p. 71.
13. El mejor trabajo de investigación dedicado a estos canteros es el de ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada y Navajas arquitecto andaluz (1691-1755)*. Granada: Diputación, Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural, 1977. Estas familias de canteros también han sido estudiadas por RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, pp. 81 y 82.
14. *Ibidem*, p. 81.
15. TAYLOR, René. «Estudios...», p. 36. RAYA RAYA, M.^a Ángeles. *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1980, p. 166. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, p. 81.
16. Sobre la figura de este cantero véanse GALLEGO BURÍN, Antonio. *El barroco...*, p. 29. ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada...*, pp. 37 y ss. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, pp. 81 y 82.
17. Siendo su padrino el Sr. Curado, pariente del obispo de su nombre, y sus padres don Diego Hurtado y doña Isabel Hermosilla. VALVERDE MADRID, José. *Ensayo...*, p. 141.
18. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, pp. 96 y 148.
19. Sobre la figura de Juan Trujillo Moreno y su relación con Francisco Hurtado Izquierdo véase RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1982, pp. 26, 27, 33, 35, 190 y 245.

20. *Ibidem*, pp. 27, 33, 69 y 191.
21. Tesis defendida por René Taylor. Sobre este tema véase su estudio: *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca: Universidad, 1978, p. 14.
22. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura barroca...*, pp. 26, 32, 33, 37, 38, 39, 289 y 314; y *Arquitectura y policromía...*, pp. 82-85.
23. Cfr. GALLEGO BURÍN, Antonio. *El barroco...*, p. 35.
24. Sobre este tema véase RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura barroca...*, pp. 69 y 70; y *Arquitectura y policromía...*, pp. 25 y 132-136.
25. TAYLOR, René. «Estudios...», p. 36.
26. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura barroca...*, p. 33. El retablo fue encargado a Melchor Fernández Moreno a comienzos de 1696, según consta en los Libros de Cuentas de Fábrica de la época de la construcción. Al morir Andrés Muñoz Baena, sochantre que fue de dicha iglesia, el retablo quedó inconcluso, culminándolo Francisco Hurtado Izquierdo y el tallista cordobés Juan del Río que, según escritura del 22 de julio de 1696, se obligaban a hacer el tercer cuerpo del mismo en madera de pino de flandes, según la planta que tenían firmada. RAYA RAYA, M.^a Ángeles. *El retablo en Córdoba...*, p. 152. VALVERDE MADRID, José. *Ensayo...*, p. 143.
27. Seguimos el estudio de RAYA RAYA, M.^a Ángeles. *El retablo en Córdoba...*, pp. 158-165.
28. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, p. 99.
29. En 1869 fue trasladado este retablo al Templo de los Trinitarios de Gracia procediendo del Convento de Jesús Crucificado, poco antes suprimido. RAMÍREZ DE ARELLANO, Teodomiro. *Paseos por Córdoba*. Córdoba: Luque, 1976, p. 65.
30. En el estudio de este retablo seguimos el artículo de RAYA RAYA, M.^a Ángeles. «Jerónimo Caballero entre Lorca y Andalucía». *Imafronte* (Murcia), 12 (1998), pp. 89-92.
31. El mencionado contrato ha sido recogido por VALVERDE MADRID, José. *Ensayo...*, pp. 255-257. En el mismo aparece Francisco Hurtado Izquierdo como fiador y principal pagador. Según la profesora Raya, este dato vendría a justificar su autoría de la talla, no siendo a su vez extraño que las monjas de Jesús Crucificado recurrieran a él, ya que era el maestro mayor de la Catedral de Córdoba y además vivía en unas casas frente al citado convento. RAYA RAYA, M.^a Ángeles. «Jerónimo Caballero...», p. 89.
32. La figura de Jerónimo Sánchez de Rueda, artista granadino afincado junto con su hermano Teodosio en Priego, ha sido muy estudiada también por René TAYLOR. Véase a este respecto su obra: *Arquitectura andaluza...* Las noticias de Jerónimo Caballero, granadino también oriundo de Huéscar, proceden de las aportaciones de Taylor, así como el estudio de SEGADO BRAVO, Pedro. *Arquitectura y retablistica en Lorca durante los siglos XVII y XVIII*. Murcia: Universidad, 1992 (Microforma). Una visión actualizada sobre la conexión de Jerónimo Caballero con la región murciana nos la ofrece la profesora Raya en el artículo ya citado.
33. RAYA RAYA, M.^a Ángeles. «Jerónimo Caballero...», p. 92.
34. TAYLOR, René. «San Felipe Neri». En: *El Barroco en Andalucía*. Ed. Manuel PELÁEZ DEL ROSAL y Carmen PÉREZ ALMENARA. Córdoba: Universidad, 1986, p. 100.
35. TAYLOR, René. «Francisco Hurtado. La Sacristía del Cardenal Salazar». En: *El Barroco en Andalucía*. Ed. Manuel PELÁEZ DEL ROSAL y Carmen PÉREZ ALMENARA. Córdoba: Universidad, 1985, p. 87.
36. *Ibidem*, p. 87
37. *Ibid.*
38. Sobre la iglesia de la Victoria del convento de frailes mínimos y su camarín, véase CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga Barroca*. Málaga: Universidad, Delegación del Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental, Diputación, 1981, pp. 130-131 y 223-232.
39. TAYLOR, René. «Francisco Hurtado. La Sacristía...», p. 88.
40. TAYLOR, René. «El Hospital del Cardenal Salazar». En: *El Barroco...*, p. 99.
41. Datos sobre esta fundación tomados de las siguientes fuentes bibliográficas: RAMÍREZ DE ARELLANO, Teodomiro. *Paseos...*, p. 570. DABRIO GONZÁLEZ, M.^a Teresa y RAYA RAYA, M.^a Ángeles. «Arquitectura de las Luces». En: *Córdoba capital*, Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1994, t. 2, p. 265.
42. RIVAS CARMONA, Jesús. «Francisco...», p. 309.

43. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, p. 100.
44. PÉREZ LOZANO, Manuel. «Arquitectura privada medieval». En: *Córdoba...*, p. 207.
45. DABRIO GONZÁLEZ, M.^a Teresa y RAYA RAYA, M.^a Ángeles. «Antiguo convento de la Merced». En: *Córdoba...*, p. 294.
46. En la actualidad se encuentra también en un estado lamentable, a pesar de tratarse de un edificio que posee cierto interés.
47. TAYLOR, René. «La ermita de la Virgen de la Alegría». En: *El Barroco...*, 1986, p. 100. DABRIO GONZÁLEZ, M.^a Teresa y RAYA RAYA, M.^a Ángeles. «Ermita de Nuestra Señora de la Alegría». En: *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba: Universidad, 1995, p. 98.
48. DABRIO GONZÁLEZ, M.^a Teresa y RAYA RAYA, M.^a Ángeles. «Ermitas, oratorios y otros refugios sagrados». En: *Córdoba...*, p. 281.
49. Los datos sobre la historia de este edificio conventual han sido tomados de DABRIO GONZÁLEZ, M.^a Teresa y RAYA RAYA, M.^a Ángeles. «Antiguo convento de la Trinidad». En: *Córdoba...*, p. 299.
50. Cfr. GALLEGO BURÍN, Antonio. *El barroco...*, p. 38.
51. RIVAS CARMONA, Jesús. «Francisco...», p. 310.
52. Sobre este tema véase el estudio de TAYLOR, René. «Símbolo y teurgia en el Sagrario de la Catedral de Granada». En: *Estudios sobre Literatura y Arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada: Universidad, 1979, t. 3, pp. 437-452.
53. RENÉ, Taylor. «La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus problemas». En: *El Barroco...*, p. 103.