

Nueva aproximación al retablo mayor de la desaparecida iglesia del Convento Casa Grande de San Francisco de Granada

A new study of the altarpiece in the church of the St. Francis 'Casa Grande' Monastery

Gila Medina, Lázaro *

Fecha de terminación del trabajo: noviembre de 1998.

Fecha de aceptación por la revista: febrero de 1999.

C.D.U.: 726.591.12.034.7 (460.357) "16/17"

BIBLID [0210-962-X(1999); 30; 81-91]

RESUMEN

Aunque perdido, tras la Invasión Francesa, este retablo, del que se conserva tan abundante y detallada documentación que nos ha permitido ofrecer un alzado bastante aproximado del mismo, fue sin lugar a dudas una pieza clave del Barroco temprano granadino, pues aún perviven con gran nitidez los estilemas del clasicismo de finales del quinientos. Incluso, no se perdió todo pues algunas esculturas situadas actualmente en la girola de la Catedral de Granada creemos que pueden proceder del mismo.

Palabras clave: Escultura barroca; Escultura religiosa; Retablos; Imaginería barroca.

Identificadores: Gaviria, Bernabé; Raxis, Pedro de; Convento de San Francisco (Granada).

Topónimos: Granada; España.

Período: Siglos 17, 18.

ABSTRACT

Although the altarpiece was lost after the French invasion of the town, a study of the detailed documentation which has survived has allowed us to reconstruct it with considerable precision. It was without doubt a key example of early Granada Baroque art, as the characteristic classical style of the end of the 16th century survives very clearly in it. Indeed, the altarpiece may not have been completely lost, since we believe that some sculptures which are at present in the Cathedral ambulatory originally formed part of it.

Key words: Baroque sculpture; Religious sculpture; Altarpieces; Baroque imagery.

Identification: Gaviria, Bernabé; Raxis, Pedro de; St. Francis Monastery (Granada).

Toponyms: Granada; Spain.

Period: 17th, 18th centuries.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

1. INTRODUCCIÓN

Aunque al III congreso sobre el «Franciscanismo en Andalucía», celebrado en el verano de 1996 en Priego de Córdoba, llevamos una comunicación relativa a este gran retablo; sin embargo, el hecho de habernos encontrado nueva documentación, que nos han permitido hacer un alzado bastante aproximado del mismo. Así como el haber localizado algunas de sus tallas en la girola de la catedral de Granada, nos han animado a volver de nuevo sobre el tema, dado que, aunque no se conserve, como hemos dicho, sin lugar a dudas este retablo fue una obra maestra del primer barroco granadino.

Así pues, este convento, de franciscanos observantes, junto con el vecino de Santa Cruz la Real, de dominicos —ambos en el emblemático barrio del Realejo—, y el de San Jerónimo, constituyen, de todas fundaciones conventuales masculinas patrocinadas por los Reyes Católicos, tras la conquista de la ciudad, los tres ámbitos religiosos más sobresalientes de la Granada Moderna.

Lugar preferido por la nobleza a fin de establecer en ellos sus capillas de enterramiento. Si los tres sufrieron los efectos de las nefastas desamortizaciones e invasiones decimonónicas, éste ha tenido aún mucha peor fortuna. Así, viéndose bastante afectado durante la Invasión Francesa y una vez vuelto a restaurar, tras este lamentable episodio, la Desamortización de Mendizabal acabó con su iglesia, mientras que sus dependencias conventuales, aunque muy mermadas, nos han llegado a la actualidad destinadas a funciones militares¹.

Por lo que atañe a su templo conventual, que durante algunos años —finales del siglo XV y principios del XVI— fue sede de la recién instaurada catedral y que ocupaba el solar de la actual Plaza del Padre Suárez, era, según Henríquez de Jorquera: «grandísimo, adornado de grandiosas capillas de grandes caballeros y conquistadores de esta ciudad y término; su capilla mayor es grandiosa, labrada a lo moderno con un superior retablo, fundada y dotada del nobilísimo cavallero D. Luis Fernández de Córdoba, alférez mayor de Granada. Comendador en la Orden de Santiago, Señor del Estado de Orjiva...».²

2. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA A LOS PATRONOS DE LA CAPILLA MAYOR

A modo de breve resumen biográfico, D. Luis Fernández de Córdoba, hijo de D. Pedro Fernández de Córdoba, quinto hijo del III Conde de Cabra, D. Diego Fernández de Córdoba, y de D^a. Felipa Enríquez, dama portuguesa al servicio de la Emperatriz Isabel de Portugal, nació en Baena, hacia 1540. Tras ocupar distintos cargos de relevancia con Felipe II, consiguió el Señorío de Alhendín, La Zubia, Orgiba y Busquístar, falleciendo en Toledo, de donde era corregidor, el 23 de diciembre de 1592, si bien, como era de esperar, su cuerpo se trajo a enterrar a Granada, precisamente en la capilla mayor de este convento franciscano, al ser patronos de la misma³.

Sería su viuda y prima-hermana, D^a. Francisca Fernández de Córdoba Zapata y Mendoza, Señora de los Guájares, hija de D. Gabriel Fernández de Córdoba, séptimo hijo del ya citado III Conde de Cabra, la que se encargaría de ir enriqueciendo esta capilla mayor con pinturas y esculturas que luego, como veremos y en parte, se aprovecharían para el retablo

que contrató en 1616 con Bernabé de Gaviria y Pedro Raxis —ella murió en Madrid, el año 1623—.

3. CONSTRUCCIÓN DEL RETABLO Y CONDICIONES DEL MISMO

Con la contratación de este magno retablo D^a. Francisca, suponemos, remataba sus loables afanes encaminados a completar el amueblamiento de esta capilla mayor.

No obstante y antes de adentrarnos a hacer una reconstrucción del mismo, advertiremos, de una manera muy escueta, que la tal D^a. Francisca tuvo que ser una mujer de enorme personalidad e incluso dureza negociadora, pues, en el contrato, que subscribe con los dos artistas mencionados, señala con enorme precisión todas las condiciones a seguir, en especial las relacionadas con el importe final del mismo, entrega de cantidades a cuenta, plazos de ejecución de la obra, etc., atando, como popularmente se suele decir, todos los cabos en su favor.

Concertado, el día 9 de enero de 1616, por la suso dicha Señora, las trazas fueron dadas por el escultor granadino, quien también figura en algunas ocasiones como maestro de arquitectura, discípulo de Pablo de Rojas, Bernabé de Gaviria, quien se encargaría de todas las labores relacionadas con la madera, a saber, imágenes, relieves, labores arquitectónicas y de ensamblaje, etc., mientras que las pinturas, la policromía del conjunto y la restauración de las piezas a reutilizar, que ya adornaban la susodicha capilla mayor, correrían a cargo de Pedro Raxis⁴. Justo al día siguiente a este contrato, es decir el día 10 de enero de 1616, los dos artistas acordaban realizarlo entre los dos, llevando cada uno la mitad de su importe y partiendo de igual modo las pérdidas o las ganancias⁵.

Sin lugar a dudas, Gaviria y Raxis eran lo mejor que, en sus respectivos campos, ofrecía el mercado artístico granadino. Bastante conocido el segundo y mucho menos el primero, su figura se agiganta al ser él el tracista de tan magna obra protobarroca. Mas, a pesar de ser las figuras más relevantes del momento, y es algo que queremos señalar, el hecho de que se sometían, como veremos, a esas condiciones tan leoninas que le impone la comitente, que llega a fiscalizar hasta los más mínimos detalles, siempre en su beneficio propio, nos llevan a evocar aquí esa idea defendida en varias ocasiones por el Prof. Henares Cuéllar de que el mercado artístico granadino en particular, como el de la mayoría de este país, hasta fechas muy tardías se movía dentro de patrones estrictamente artesanales, siendo esta, lamentablemente, la consideración que tenían sus principales representantes. Como adelanto, y a modo de breve resumen, tenemos que formado en altura por banco y tres pisos, los dos primeros tendrían cinco calles en horizontal, mientras la última, que funcionaría a modo de ático, serían sólo tres. En él se incorporarían, como ya hemos señalado, piezas ya existentes en dicha capilla mayor, aunque previamente habría que remozarlas, y se conjugaría escultura y pintura, con una excepcional policromía en todo su conjunto.

El retablo, que ocuparía todo el testero de la capilla mayor, tendría catorce varas de alto y once y cuarta de ancho —11.69 mts. por 9.39— y se haría en su totalidad con madera de pino, seca, limpia y enjuta, que necesariamente debería proceder «o de los pinares quel Duque de Alba tiene en Huéscar o de la Sierra de Segura».

Entrando en su estudio, pues la minuciosa y abundante documentación conservada nos lo permite, veremos los siguientes apartados:

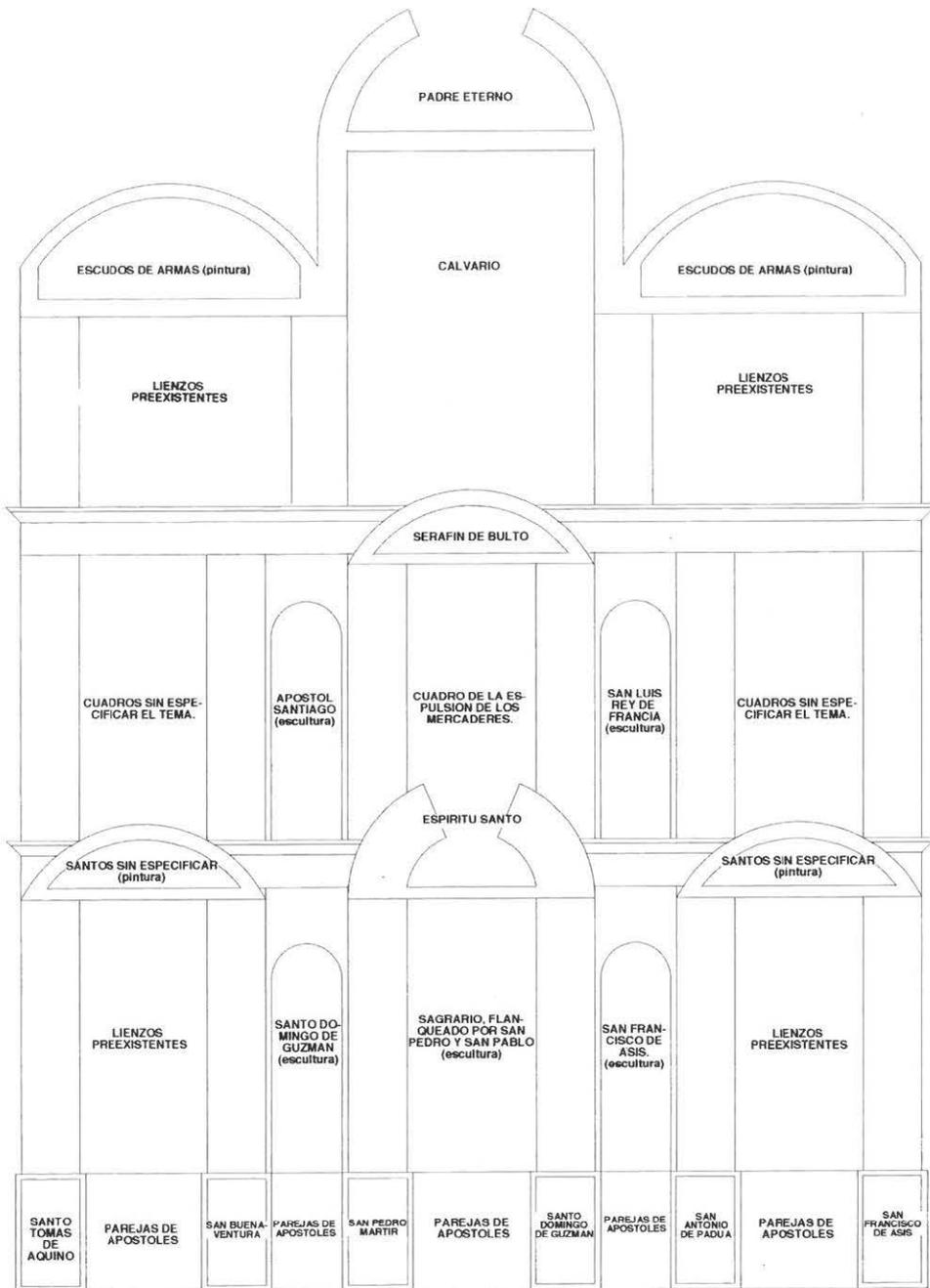
A. Desarrollo arquitectónico, iconografía y policromía

—En el banco, con cinco calles marcadas por seis pedestales, llevaría pintados aquí —en los pedestales— y de izquierda a derecha: San Francisco de Asís, San Antonio de Padua, Santo Domingo de Guzmán, San Pedro Mártir, San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino, mientras en las calles, también pintados, dos apóstoles en cada una de ellas —10 en total—.

—En el primer piso, las calles vendrían marcadas por columnas dóricas, de tres tercios de grueso, adosadas a pilastras del mismo orden. En la axial iría el Sagrario, franqueado a un lado por San Pedro y al otro por San Pablo, ambos serían pequeñas esculturas de bulto redondo. En los nichos de las calles intermedias se colocarían las imágenes ya existentes en dicha capilla mayor. A saber, de San Francisco de Asís a la izquierda, y Santo Domingo de Guzmán a la derecha. Mientras en las calles extremas se colocarían, igualmente, dos lienzos preexistentes. Por lo que respecta a los frontispicios de este cuerpo, en el central, que será redondo y partido, iría la figura del Espíritu Santo, mientras las calles laterales llevarán un sólo frontispicio para cada uno de los lados, donde se pintará el santo que les señale la comitente.

—En el segundo cuerpo, las calles vendrían marcadas por columnas corintias, de dos tercios de grueso, adosadas, igualmente, a pilastras del mismo tipo. En la calle central se pondría el cuadro, ya existente, de la Expulsión de los mercaderes del templo. En las extremas un cuadro, sin especificar el tema, y en las intermedias, esculturas, a la izquierda San Luis, Rey de Francia, y en la otra el Apóstol Santiago. Ambas esculturas, que tendrían 2 varas de alto —1'67 mts.— no llevarían labradas las espaldas, sino simplemente ahuecadas. San Luis, de media cintura para arriba, iría vestido de rey y con sus atributos propios, a saber: yelmo, celada, corona, penachos, cetro en una mano y en la otra una espada, mientras de cintura para abajo vestiría el hábito franciscano. Santiago en cambio sería en su iconografía de peregrino. En este cuerpo sólo la calle medial llevaría frontispicio donde se pondría en su centro un serafín de bulto. Mientras las laterales se rematarían con su entablamento correspondiente.

—El tercer piso tendría solamente tres calles, que por supuesto tendrían más anchura, sobresaliendo especialmente la central, que igualmente alcanzaría más altura. Aquí iría un gran cuadro con un Calvario completo —Cristo crucificado flanqueado por la Virgen y San Juan—, adornado en sus ángulos superiores por dos niños, de medio relieve, con festones de frutas en las manos, motivo ornamental muy común en el pleno barroco granadino, en especial a partir de Alonso Cano con profusión. Mientras en las calles laterales se pondría un cuadro de los preexistentes. En el frontispicio central, que sería redondo y partido, se colocaría en relieve un Padre Eterno y en los de los laterales, redondos y sin partir, el escudo de armas que le señalara la comitente, en pintura.



RECONSTRUCCIÓN DEL RETABLO MAYOR DEL CONVENTO, CASA GRANDE, DE SAN FRANCISCO DE GRANADA.



S. Luis, rey de Francia. Catedral de Granada. Girola.

Con respecto a las imágenes de Santiago, Santo Domingo de Guzmán, San Luis, rey de Francia, y San Francisco de Asís, podemos apuntar que, curiosamente, en algunas de las hornacinas de los intercolumnios de la girola de la catedral de Granada existen varias esculturas de diversos santos. Tradicionalmente se ha venido afirmando que proceden del primitivo retablo de la Virgen de la Antigua del mismo lugar sagrado —obra de finales del siglo XVI, en el que intervinieron entre otros el ya citado Pedro Raxis y su tío Pablo de

Rojas, fue desmontado a principios del siglo XVIII cuando Duque Cornejo hace el actual—. No obstante, siempre tuvimos nuestras dudas de que todas las dichas esculturas vinieran del mismo sitio, en primer lugar porque es un número bastante crecido para ser de un sólo retablo y, en segundo lugar, porque analizadas detenidamente es fácil vislumbrar distintas manos y épocas. La razón nos la dio cuando en una de esas hornacinas observamos la presencia de un San Luis, rey de Francia, concebido de la misma forma como se exige a Gaviria en el contrato, es decir de medio cuerpo para abajo con el hábito de franciscano y de ahí para arriba de rey con sus atributos más representativos. Analizada más detenidamente podemos ver que presenta bastantes rasgos gavirianos, al igual sucede con el Santo Domingo que se encuentra colocado en la hornacina situada justo encima del cancel de la puerta del Ecce Homo, además bellamente policromado. Más problemas presenta, en cambio el San Francisco, ubicado en una hornacina próxima al crucero principal. Aquí, en este caso, a la considerable altura a que está su hornacina, así como la falta de luz no nos permiten apreciar sus rasgos con total nitidez. Por último, no nos ha sido posible localizar aún la talla de Santiago Apóstol, pues en este conjunto de la girola catedralicia no se exhibe ninguno. Así pues, aunque tal retablo se desmontara durante la Invasión Francesa, sin embargo algunas de sus esculturas irían a parar a la Catedral.

Por lo que atañe a su policromía, que aparece descrita con menos precisión y que, recordémoslo, correría a cargo de Pedro Raxis, se atendería a lo siguiente:

—Todo el retablo se doraría con oro fino, sin que intervenga medio oro ni plata.

—Una vez dorada su arquitectura, las partes que se señalen se estofarían, mientras las figuras, por su parte, se habrían de encarnar y grabar a punta de pincel.

—Las piezas antiguas —básicamente pinturas—, que se iban a incorporar al retablo, se tendrían que remozar. Así se habrían de limpiar, revocar de colores y forrarlos por detrás con medias ripias —esto último también se haría a los cuadros que se pintasen de nuevo—. Mientras las tallas, concretamente las de San Francisco de Asís y la de Santo Domingo de Guzmán para que «no desdigan de las nuevas figuras» se volverían a policromar».

B. Período de ejecución, importe, inspección y tasación

Si estas, a primera vista, son las condiciones más destacadas, no podemos dejar al margen otras también de gran interés, que nos ponen de manifiesto, como ya hemos anticipado, esa habilidad y dureza negociadora de la comitente, quien en definitiva no se comporta ni más ni menos dura que otros grandes mecenas o patronos de su momento histórico. Así tenemos.

—Los dos maestros se comprometían a entregar el trabajo, bien acabado y a vista de los maestros que para ello se nombrase, en el plazo de siete años, a partir del día de la fecha del contrato. De su cuenta correría todos los materiales y la mano de obra, incluido su montaje o ensamblaje, salvo el albañil, los andamios y el yeso que sea necesario para esto último, que correrían a cargo de la dicha D^a. Francisca, pero sólo durante cuatro días, pues si el tiempo que echasen en montarlo sobrepasase este período lo pagarían los dichos maestros.

—El precio total estipulado por ellos, según reza en el documento «por su mucha experiencia» era de 4.750 ducados. En ese mismo momento D^a. Francisca le entrega a Bernabé de Gaviria, en concepto de adelanto, 100 ducados —1100 reales—, más un poder para poder cobrar de Diego Jiménez 6.631 reales —en total 7.731 reales, de los cuales Gaviria habría de entregar a su compañero Pedro Raxis 2.000 el día que le entregare el banco preparado para pintar y dorar—. D^a. Francisca se quedaba con 500 ducados, en concepto de fianza, hasta la tasación final. A finales de cada año le entregaría 500 ducados, no obstante, ocho días antes de cada paga ella podría nombrar un maestro para que viese si los materiales gastados y el trabajo hecho, durante ese año, valía esos 500 ducados. Si este dictaminase que no era así, no se los abonaría hasta que él lo señalase. Pero, si D^a. Francisca no hiciese uso de este derecho en el plazo señalado, necesariamente tendría que abonarle dicha cantidad de 500 ducados.

—Bernabé de Gaviria y Pedro Raxis se comprometían a acelerar la construcción de dicho retablo, siempre y cuando la comitente, acelerase el pago de las cantidades fijadas anualmente.

—Como la dicha Doña Francisca, quien se comprometía a realizar a su costa un taller en el Claustro de los Naranjos de dicho Convento para que allí hiciesen el retablo, no estaba muy conforme con el precio señalado por los dos artistas, acuerda con ellos que, una vez acabado y montado, cada parte nombrase un maestro para que vea si está hecho conforme a las trazas originarias —para ello exigió al contratar el retablo que se le entregase una copia completa de las trazas y condiciones dadas por Gaviria, que, para mayor garantía, irían firmadas por ella, los maestros y el escribano—. Si hubiese alguna anomalía la subsanarían y a partir de aquí se tasaría la obra. Si se superasen los 4.750 ducados, ella no estaba obligada a pagarles ninguna demasía. Pero si fuese al revés ella se los desquitaría de los 500 ducados que tenía en fianza. Incluso, si esa cantidad fuese aún mayor los dos maestros quedaban obligados a abonárselos —como vemos no se puede jugar con mayor ventaja—.

C. Otras condiciones generales

Finalmente se incluyen, entre otras, tres formalidades, muy comunes en este tipo de contratos, pero que no está de más recordar. Así:

—Si alguna de las partes o las dos no nombrasen su correspondiente maestro veedor y tasador, los elegiría la Justicia, quien también designaría un tercero en caso de desacuerdo entre los dos primeros, siendo el parecer de dos ellos vinculante para todas las partes.

—Si no realizasen el retablo en los plazos señalados, D^a. Francisca podría elegir otros artistas que lo hicieran y acabarán a costa de los maestros.

—Y para el cumplimiento de este contrato ambas partes obligaban sus personas y bienes habidos y por haber.

4. VALORACIÓN ARTÍSTICA DEL CONJUNTO

Dentro de los pocos ejemplos de retablos protobarrocos granadinos que nos han llegado a la actualidad, éste debió de ser, desde el punto de vista arquitectónico, una pieza señera por su claridad compositiva y elegancia arquitectónica, —la mayoría desaparecieron o por los avatares históricos señalados al comienzo de este trabajo, o al ser sustituidos o transformados en el siglo XVIII por otros de factura tardobarroca, esto último le ocurrió, al que nos ocupa a mediados de esa misma centuria—.

Siguiendo muy de cerca la estructura del cuerpo central del retablo mayor de San Jerónimo de Granada y sobre todo él del monasterio, de franciscanas clarisas, de Santa Isabel la Real, en esta misma ciudad, que podemos considerar su precedente más inmediato. Sin embargo, con relación a este último, cuya autoría aún está sin resolver, si bien sabemos que se hizo muy a finales del siglo XVI y que en su imaginería trabajó Gaviria, sería una pieza mucho más lograda al estar mejor proporcionado en su conjunto y mejor resueltas sus calles y pisos.

Verticalmente, habría una gran similitud, aunque el documento no lo especifica, entre las proporciones de la calle medial, dedicada a pintura, excepto el remate, donde iría un busto del Padre Eterno, y las calles extremas, igualmente dedicadas a pintura. Las calles intermedias, dedicadas a imágenes, serían de menor anchura, acentuándose de esta manera su carácter ascendente, que se potenciaría aún más al acrecentar la altura al último piso de la calle medial, que con su frontón curvo y roto de remate haría el papel de gran ático.

Horizontalmente, aunque no exista, como mandaban los cánones, una clara superposición de los órdenes arquitectónicos —el primer cuerpo serían columnas dóricas, adosadas a pilastras del mismo orden, el segundo corintio de la misma manera y el tercero suponemos que compuesto—, cada uno de los pisos vendría perfectamente individualizado, existiendo un juego muy manierista en los entablamentos y dando lugar a una similitud formal acentuada entre el primer y el último cuerpo. Así en el primer piso la calle central se coronaría con un frontón curvo y roto al igual que la última. Las dos calles laterales del primer piso llevarían un único frontón curvo completo al igual que en el tercer piso, mientras en el segundo las calles laterales terminarían en su simple cornisa y en la central iría un frontón curvo sin romper, evocando una auténtica serliana.

Igualmente, el que la calle medial estuviera dedicada a pintura al igual que las extremas, mientras en las intermedias fuera escultura, produciría en el espectador una alternancia rítmica bastante agradable, aparte de ser una relativa novedad en estas estructuras.

Probablemente, el hecho de que el último piso quedara reducido a sólo tres calles, con lo cual y en conjunto su anchura se reduciría, creando un escalón que potenciaría aún más la verticalidad del retablo, vendría obligada a fin de adaptarse a la forma de la cubierta de esta capilla mayor.

El hecho de que la autoría de esta singular traza sea de Bernabé de Gaviria, como hemos señalado en otro momento, viene a dignificar y engrandecer su perfil profesional, como un artista clave en la transición del manierismo al protobarroco. Así junto al escultor tradicional, se unirían sus conocimientos no sólo como ensamblador de retablos sino también, y es

algo que corre parejo con lo anterior, como arquitecto; además si se nos permite la expresión con una abundante preparación libresca. Sería en base a esta última faceta suya por lo que en 1620 aspiró, aunque sin conseguirlo, a la maestría mayor de la Alhambra y un poco después, tras la jubilación de Ambrosio de Vico, a ser nombrado veedor de las obras de las iglesias de la diócesis granadina, dando, en razón de tal cargo, numerosos dictámenes, que fueron muy tenidos en cuenta por las autoridades competentes.

Esa singularidad que ofrece el retablo desde el punto de vista arquitectónico, no la podemos vislumbrar desde el iconográfico. Ya que el hecho de que se incorporaran al nuevo retablo cuadros e imágenes ya existentes —los primeros sin identificar su temática en el documento— no nos permiten afirmar si efectivamente existió un programa iconográfico concreto y determinante. A la vista de lo que conocemos hay una exaltación de los temas cristíferos en la calle medial, en el banco y en las calles laterales los apóstoles —fundamento de la iglesia— alternados con los principales santos de las dos órdenes mendicantes, comenzando por sus fundadores. Se completaría el conjunto con advocaciones de especial predilección de la comitente, San Luis, Rey de Francia —en honor a su difunto marido—, y Santiago Peregrino, así como con su heráldica.

5. LAS TRANSFORMACIONES DEL SIGLO XVIII

El estudio histórico artístico de este retablo quedaría inconcluso si no incluyésemos en él, aunque de manera muy breve, las transformaciones que sufrió a mediados del siglo XVIII, pues, por fortuna, también existe constancia documental.

En tal centuria, desechada la idea de hacer un retablo nuevo para el que sabemos que, el entallador y ensamblador granadino, Gregorio de Salinas dio las oportunas trazas, por su excesivo costo, el Prior del Monasterio, Fray Cristóbal del Río, pidió a dicho artista, como era bastante normal, una remodelación del mismo a fin de adaptarlo a las nuevas necesidades litúrgicas y culturales.

Tal remodelación, afectaría, fundamentalmente, a los tres primeros cuerpos de la calle medial —empezando por el banco del retablo—, así como a la policromía del conjunto que iría toda ella dorada, con buen oro. En consecuencia sólo se respetaría el Calvario pintado por Pedro Raxis que coronaba dicha calle central. Así pues, Gregorio de Salinas, con sus oficiales Lorenzo González y Luis Victoriano de Medina, se obligaba hacer un nuevo sagrario, que en este caso iría en el banco; un rico manifestador, con sus puertas de corredera, para exponer el Santísimo, ocupando el primer cuerpo y sobre él «un hermoso trono», entendemos que se trataría de un pequeño, pero delicado tabernáculo o pseudocamarín tallado, para alojar una imagen de la Virgen, todo ello con hermosos ángeles y poblado de espejos⁶.

El contrato para efectuar tan importantes reformas se hizo en Granada el día 30 de septiembre de 1748. El importe total del trabajo ascendería a 27.000 reales —unos 2.454'5 ducados—, recibiendo en ese mismo día Gregorio de Salinas, en señal de adelanto, 6.000 reales —la cantidad no resulta excesiva si tenemos en cuenta que, aparte de la envergadura de la obra nueva a realizar, de gran detallismo y minuciosidad, hay que sumar el dorar de

nuevo todo el conjunto, así como otros aspectos a los que, deliberadamente, no haremos referencia para no cansar al lector.

Maestro y oficiales se pondrían inmediatamente manos a la obra, pues sabemos que el mencionado religioso le fue anticipando distintas cantidades de dinero para tal fin. Así el día 30 de noviembre del mismo año —1748— le dio 4.000 reales y otros tantos el 20 de marzo del año siguiente. No obstante, entre este último día y el 30 de abril hubo de producirse el fallecimiento de Gregorio de Salinas. Ya que en tal fecha, su hijo y heredero, Gabriel de Salinas, también ensamblador y entallador, con los dos oficiales ya citados, se comprometía a acabar dicha obra por los 13.000 reales que aún faltaban para completar el precio total fijado con su padre. Curiosamente daba la licencia para contratar la terminación, el 26 de abril desde el Convento de Priego de Córdoba, el mismo Padre Fray Cristóbal del Río, ahora Provincial de la Orden.

Dicha reforma, que, como hemos señalado, es algo normal y que en definitiva vendría a enriquecer el retablo en su calle más importante dentro de parámetros estilísticos propios del barroco final, tendría como fin potenciar el culto a la Eucaristía, cuya custodia se expondría con gran aparato y teatralidad en ese nuevo y complejo manifestador, donde los espejos con los destellos de las velas ocuparían un papel clave, al igual que la figura de la Virgen María —creemos que se trataría de una Inmaculada Concepción, advocación franciscana por excelencia—, que quedaría realizada con en ese nuevo trono que se iba a construir, en lo que era antes el segundo piso de la calle central de tan magno retablo.

NOTAS

1. Una breve descripción de este convento franciscano puede verse en GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Universidad-Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1994 (1ª. Edición, 1892), Tomo I, p. 203.

2. HENRÍQUEZ DE HORQUERA, Francisco. *Anales de Granada. Descripción del Reino y Ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646*. Granada: Universidad-Ayuntamiento, 1987 (1ª. Edición, 1934), pp. 233-234.

3. FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, Francisco. *Historia, genealogía y heráldica de la monarquía española*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Jaime Rates, 1907, Tomo VII, pp. 151-168.

4. ARCHIVO NOTARIAL DE GRANADA (a partir de ahora A.N.Gr.), Sección Histórica. Protocolos de la Ciudad, legajo 487, folios 56-62 vtº.

5. *Ibidem*, folios 31 vtº. al 33 vtº.

6. A.N.Gr., legajo 1162, folios 264-270 vtº.

