

# Entre Barroco e Ilustración. Eusebio Valdés, arquitecto y escultor

Between Baroque and Enlightenment. The sculptor and architect Eusebio Valdés

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús \*

Fecha de terminación del trabajo: noviembre de 1998.

Fecha de aceptación por la revista: febrero de 1999.

C.D.U.: 72 Valdés, Eusebio

BIBLID [0210-962-X(1999); 30; 121-146]

## RESUMEN

La figura, aún poco perfilada, de Eusebio Valdés ilustra la transición entre Barroco e Ilustración en núcleos periféricos. Aquí se ponen al día los conocimientos sobre su figura y actividad, aportando algunas atribuciones y, sobre todo, apuntando ciertas hipótesis acerca de su trayectoria profesional y el contexto sociocultural de la misma, que le lleva a trabajar en tres diócesis diferentes de Andalucía oriental y a recibir encargos tanto de preladados y cabildos eclesiásticos como de la propia Cámara de Castilla.

**Palabras clave:** Arte religioso; Arte Barroco; Arte Neoclásico; Mobiliario litúrgico; Retablos neoclásicos; Escultura barroca; Escultura neoclásica; Mármol policromos.

**Identificadores:** Valdés, Eusebio; Rodríguez, Ventura.

**Topónimos:** Granada; Granada (Provincia); Almería; España.

**Período:** Siglo 18.

## ABSTRACT

Eusebio Valdés has not been treated in detail, but he illustrates the transition from the Baroque to the Enlightenment in 'fringe' contexts. We provide an up-to-date overview of the man and the artist, and indicate some works which can be attributed to him. Above all, we offer certain hypotheses about his work and professional career in its socio-cultural context, which led him to work in three different dioceses in Eastern Andalusia and to take on commissions from bishops and ecclesiastical authorities and also from the Court of Castile.

**Key words:** Religious art; Baroque art; Neoclassical art; Church furniture; Neoclassical altarpieces; Baroque sculpture; Neoclassical sculpture; Polychromatic marble.

**Identification:** Valdés, Eusebio; Rodríguez, Ventura.

**Toponyms:** Granada; Granada (Province); Almería; Spain.

**Period:** 18th century.

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

Muchas veces nombrado, la figura de Eusebio Valdés continúa aún poco conocida, a pesar de que poseyera un ámbito de acción más o menos amplio, actuando (que sepamos) en tres diócesis de Andalucía oriental: Granada, Guadix-Baza y Almería. De cualquier forma, parece evidente que se trata de un artista reconocido, lo que justificaría su trashumancia, atendiendo requerimientos de diversa procedencia y trabajando en encargos de alto mecenazgo como los realizados en la Catedral de Almería, costeados por el obispo Sanz y Torres. Las obras tradicionalmente conocidas de Valdés corresponden al arte de la cantería, de gran tradición en la Granada barroca, cuya depuración técnica y preciosismo justifican su consideración como «carpintería fina» en mármol.

Sin embargo, las investigaciones más recientes amplían las facultades de una figura cada vez más polifacética, que ya en 1766 aparece en Baza como «maestro de Arquitectura»<sup>1</sup>. Concretamente, sus dotes y ejercicio como arquitecto aparecen plenamente demostrados documentalmente durante su amplia estancia en Almería. En un informe remitido a la Cámara de Castilla por el obispo Sanz y Torres en diciembre de 1773, se declaraba a Eusebio Valdés como «Profesor de Arquitectura» al que se le había encargado que «formara una Planta y Perfil con su Alzada» de la iglesia de San Sebastián de Almería<sup>2</sup>. Años después, en 1779, realizaría un proyecto para un panteón de canónigos en la Catedral de Almería, en competencia con el arquitecto académico Juan Munar, y un informe para el traslado del antiguo tabernáculo de ésta desde el altar mayor a la capilla del Sagrario, mientras que en el año siguiente recibiría el encargo de rematar las obras de terminación de la parroquia de Iznalloz<sup>3</sup>. Por lo tanto, cabe adscribir provisionalmente este personaje a la progenie de canteros arquitectos tan importante en la Andalucía del Setecientos y con amplia tradición en Granada a través de la significativa presencia en ella de Hurtado Izquierdo o Bada.

Por otro lado, el trabajo en mármoles policromos, que constituye el grueso de su obra que conocemos, incluye un notable corpus de relieves y figuras exentas que lo acreditan en el campo de la escultura. La documentación referente a los púlpitos de la Catedral de Almería (1778-1782) lo menciona como arquitecto y escultor. Todo ello, pues, viene a redondear los perfiles de una figura bien representativa de los quehaceres artísticos y de la condición social de los artistas en la Andalucía de la segunda mitad del siglo XVIII, perfiles que, sin embargo, no alcanzan aún el grado de nitidez deseable en torno a su vida y a su obra. Aún así, intentamos poner al día los datos que sobre él conocemos en lo siguiente.

### *Perfil biográfico*

La documentación nos lo suele presentar como procedente o vecino de Granada, pero quizás no fuera realmente natural de ella, aunque la insistencia en declarar esta oriundez, seguramente por declaración propia<sup>4</sup>, nos lo hace adjudicarlo a este origen. Sin duda, querría utilizar el prestigio de la escuela granadina como referente o simplemente indicar un origen genérico. Precisamente, en Granada capital no hemos documentado aún ninguna obra, aunque más abajo intentaremos establecer líneas de parentesco estilístico con alguna pieza granadina.

Lo cierto es que hasta 1766 no encontramos su primera intervención documentada, que tiene lugar en la Colegiata de Baza. Nada conocemos de su formación, que debemos suponer en los talleres de cantería granadinos de mediados del siglo, descollando la producción de los Arévalo, que totalizan tres generaciones de canteros durante esta centuria. Sin embargo, no aparece citado en el Catastro del Marqués de la Ensenada en ninguno de los oficios artísticos. Tampoco podemos describir por el momento su nexa con la ciudad de Baza, pero sospechamos que sus obras en aquella ciudad no fueron sus primeros trabajos, pues en otras localidades de la provincia encontramos obras parecidas que merecen, al menos, nuestra atención.

Sin duda, sus obras en la Colegiata bastetana, de excepcional calidad en el arte de la cantería artística en piedras policromas, le valieron nuevos encargos y un relanzamiento profesional que le llevaría finalmente a trabajar durante una década para la Catedral y Obispado de Almería (entre 1771 y 1782). Allí finalmente le consagraría una amplia actividad como cantero, arquitecto y escultor. Sin duda, el conocimiento del trabajo en piedra y, quizás, la intervención en obras arquitectónicas durante su periodo de formación le acreditarían cualificadamente para desempeñar una intensa actividad en Almería.

En enero de 1782 daba por concluido su trabajo en aquella ciudad. Desde un año antes había recibido el encargo (y quizás simultaneaba) la terminación —nunca concluida— de las obras de la parroquia de Iznalloz y el conjunto de decoración retablistica de la de Nívar (1781-1786). Su producción probablemente continuaría aún un tiempo en esta línea, si bien por el momento no podemos adelantar más que alguna atribución estilística. Su vida debió dilatarse hasta 1807. En esa fecha una carta de Francisco Valdés, hijo del maestro, al cabildo de la Catedral de Almería, reclamaba ciertos enseres de su difunto padre o su equivalente en dinero.

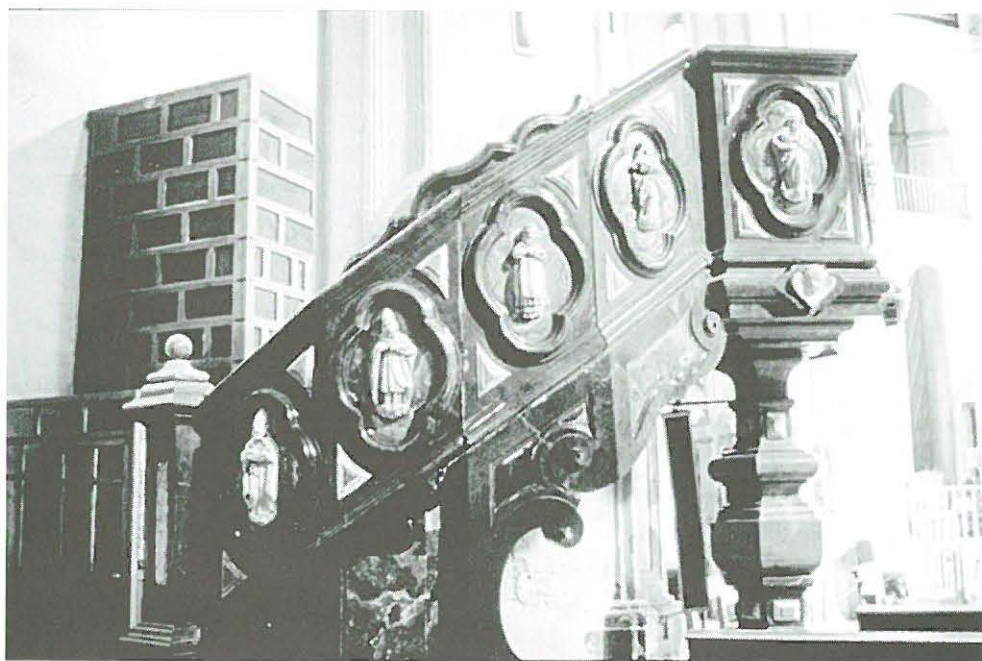
Como puede apreciarse, los datos propiamente biográficos son mínimos. Pero las noticias acerca de su trayectoria profesional, aún cuando no son muy abundantes, nos lo sitúan en diversas poblaciones y quehaceres, magnificando su valía.

### *A modo de catálogo*

#### *1. Púlpito y frontal del altar mayor de la Colegiata de Baza (1766)*

Las primeras obras documentadas de nuestro artista son estas dos piezas en mármoles policromos, realizadas en 1766. El púlpito (fig. 1) se conserva, aunque perdió su tornavoz original y fueron mutilados sus relieves. Aun así lucen esplendorosos sus mármoles gris y melado, con medallones tetralobulados en la caja y baranda, cuyos relieves han sido rehechos. Admira la calidad técnica de su ejecución por su limpio labrado, bellas incrustaciones y elegantes esgrafiados vegetales en la escalera. La obra se ajustó en quince mil reales, percibiendo otros seiscientos como gratificación<sup>5</sup>.

Compañero de éste fue el frontal del altar mayor (fig. 2), que resultó destrozado en 1936, pero que conocemos a través de fotografías. Después de la Guerra Civil se trajo a la antigua colegial un frontal de mármol de la iglesia de San Jerónimo de Baza, que ocupa su lugar

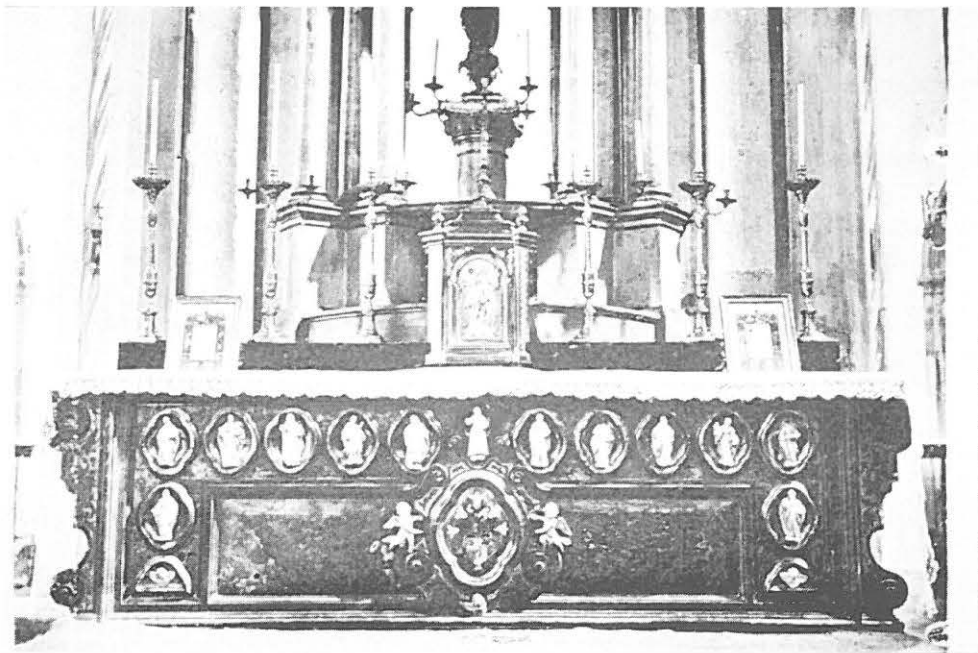


I.—Baza, antigua Colegiata. *Púlpito*. Eusebio Valdés, 1766.

en el presbiterio. Se conservan los trozos del primitivo antependio del altar mayor, conociéndose su hechura por Valdés.

Empleó la misma piedra que en el púlpito, es decir, mármol gris y falsa ágata, que chapaba todos los medallones, piedras procedentes de la cantera «del Rey»<sup>6</sup>. Repetía también el mismo diseño tetralobulado en los medallones, disponiéndose uno en el centro del cuerpo, flanqueado por angelillos corpóreos, que albergaba un jarrón de azucenas, símbolo mariano que constituye el escudo de la colegial. Por la frontalería y las caídas se disponían iguales medallones con pequeñas figurillas en relieve de mármol blanco de los doce apóstoles, presididas por una representación del Padre Eterno. El frontal se ajustó en cuatro mil quinientos reales, percibiendo el artista otros quinientos más de gratificación, «por lo bien que había desempeñado su encargo», siendo colocado el 2 de junio de 1766.

Aparte de la belleza que poseía esta obra, interesa especialmente destacar el modelo que representa y que encontramos en otros ejemplos, siempre relacionados con el mismo autor. Como avance sobre el presente catálogo, debemos recordar en este momento los frontales del tabernáculo del presbiterio de la Catedral de Almería, que realizó Valdés entre 1773 y 1776<sup>7</sup> con los mismos tipos de piedra, medallones tetralobulados y relieves en mármol blanco o alabastro. Eusebio Valdés fue maestro mayor de esta Catedral, trabajando allí en este tabernáculo, en su trascoro y en otro frontal de altar que se conserva aislado en la segunda capilla de la nave de la Epístola, y sobre el que no se suele reparar.



2.—Baza, antigua Colegiata. *Frontal del altar mayor (destruido en 1936)*. Eusebio Valdés, 1766.

Este último frontal, correspondiente a la antigua capilla de la Virgen del Carmen y colocado en 1771, presenta la misma estructura que el bastetano y la característica bicromía gris-ágata. Estos detalles se acercan mucho al frontal del altar mayor de la parroquia de San José de Granada, con los mismos tonos de piedra y centrado por un medallón tetralobulado con escena en relieve, demostrando un evidente modelo común.

El hilo conductor de todas estas obras es, como va dicho, Eusebio Valdés, pero todas ellas tienen otro punto en común. Los planos del trascoro de Almería se deben a Ventura Rodríguez (1717-1785), quien también trazó el retablo mayor de San José de Granada, ejecutado entre 1788 y 1789. Los planos del tabernáculo de Almería también superaron la aprobación de la Academia, que en la práctica era la del propio Rodríguez.

De este modo, cabe sospechar la inspiración del arquitecto madrileño o de alguno de sus seguidores en estas obras, habida cuenta que Rodríguez solía definir en sus proyectos incluso el tipo y color de la piedra que debía emplearse, que precisamente es coincidente en todos estos ejemplos. Gustaba Rodríguez de reconocer las más diversas variedades de piedras finas que las canteras españolas podían ofrecer, para incorporarlas a sus programas decorativos. Entre ellas fueron especialmente apreciadas las andaluzas y, en particular, las granadinas<sup>8</sup>.

Sin embargo, el frontal de Baza sigue siendo un enigma, puesto que cronológicamente es anterior a las otras obras y no se conoce relación alguna con los ámbitos académicos,

aunque el parentesco con las obras citadas es estrecho. Igualmente su púlpito podemos ahora relacionarlo con el propio de Nívar, realizado también en 1766, según una inscripción y enriquecido en 1789, o con el de Atarfe, de similares características.

Partiendo de estas dos piezas de Baza, resulta difícil evaluar la capacidad artística de Valdés y su dependencia de los modelos académicos. Lo que sí parece evidente es la unidad estética de este grupo de obras, especialmente de los frontales almerienses, bastetano y granadino, en una línea bien diferente a las creaciones de los mármoles polícromos barrocos de la primera mitad del siglo XVIII y más en consonancia con el ideal barroco «a lo romano» que caracteriza algunas obras de Ventura Rodríguez<sup>9</sup>. Esto abre una interesante línea de interpretación en el estudio y catalogación de Valdés, según se demuestra a continuación.

## 2. *El púlpito de la parroquia de Atarfe (¿entre 1766 y 1771?)*

Merece la pena destacar este precioso púlpito en piedra gris y blanca (fig. 3). Sobrio de color y diseño, con medallones tetralobulados como los púlpitos de Nívar y Baza, o como diversos frontales, todas estas notas delatan los usos tardobarrocos de su preciosa ejecución, presentando incisos delicados motivos vegetales de limpio dibujo. Curiosamente, sus piezas de incrustación blanca y roja coinciden con algunas del frontal de la ermita de Santa Ana de la misma localidad. Bellísimos son igualmente el pie abalaustrado (cercano a los de Maracena o San José de Granada) y el respaldo liso, aunque con perfil de cerradas volutas y enorme jarrón de azucenas inciso.

Cercano al púlpito de la parroquia de Nívar, quizás el de Atarfe sea también fruto del mecenazgo de los Pérez de Hita. Don José Pérez de Hita, vástago de esta linajuda familia oriunda de Nívar, fue beneficiado de la parroquial de Atarfe, donde un frontal de altar luce las armas de su apellido, así como de la de Güevéjar, según se lee en una inscripción del frontal del altar mayor de aquella parroquia, fechado en 1762. Siendo beneficiado de la parroquial de Atarfe, falleció en Granada el 21 de diciembre de 1767, siendo depositado su cadáver en el Oratorio de San Felipe Neri y posteriormente trasladado en secreto a Nívar, donde fue definitivamente sepultado<sup>10</sup>.

A título de hipótesis, y por razones por el momento estilísticas, creemos cercana esta pieza a las obras de Eusebio Valdés, partiendo de su intervención en Baza y como puente para la de Nívar. Probablemente pueda fecharse en el lapso temporal entre 1766 (frontal y púlpitos de Baza) y 1771 (primera intervención en la Catedral de Almería), años que siguen suponiendo una laguna en el conocimiento de la trayectoria profesional de este artista.

## 3. *Obras en la Catedral de Almería (1771-1782)*

En Almería se produce la definitiva consagración profesional de Eusebio Valdés. Si ya en 1766 en Baza aparece citado como «maestro de Arquitectura», un lustro más tarde recibe su primer encargo para la Catedral de Almería, en donde permanecerá durante más de una



3.—Atarfe, iglesia parroquial. *Pulpito*. Eusebio Valdés, entre 1766 y 1771(?)

década y se aupará a un puesto de privilegio en el panorama artístico almeriense. Sus principales obras aquí están relacionadas con los mármoles policromos, de los que en este momento ya resultaba acreditado artífice. Pero junto a la labor de cantería, los trabajos escultóricos en menudos y preciosos relieves y la proyectiva arquitectónica, amplifican su actividad profesional y magnifican su cualificación, acreditando su versatilidad en diferentes campos.

Por orden cronológico, la primera obra que se le confía será la del trascoro (fig. 4). El 7 de diciembre de 1770 se elige un diseño de Ventura Rodríguez para el mismo, cuya ejecución comienza Valdés al año siguiente, estando concluida en lo fundamental para el verano de 1773. Emplea en la hornacina central iguales mármoles de tono melado que

veremos en otras de sus obras para la misma Catedral, mientras que en el resto la piedra es de tono rojo intenso, salvo en el banco y frontal de altar, donde usa un mármol pardo veteadado de tono muy claro. El modelo del frontal de altar es sencillo, únicamente ornamentado por un medallón tetralobulado en el centro y en un solo color. Sobre el banco se alza el único cuerpo, organizado en tres calles en torno a hornacinas de medio punto, con una imagen de la Inmaculada en la central y las de Santo Domingo y San Juan Nepomuceno en las laterales. Pares de columnas compuestas adelantan la calle central, a la que remata un frontón semicircular roto por un ático con un tondo del Padre Eterno, flanqueado por las figuras recostadas de la Esperanza y la Fe.

Tanto las obras del trascoro como posteriormente las del tabernáculo se deben al mecenazgo del obispo don Claudio Sanz y Torres, en la silla de San Indalecio entre 1761 y 1779, en que fallece<sup>11</sup>. Resulta significativo que fuera sepultado en la actual capilla de la Virgen de la Esperanza, precisamente a los pies del frontal de altar que mencionaremos a continuación.

En efecto, es de gran interés contrastar la obra del trascoro y un frontal de altar (fig. 5) que se conserva en la antigua capilla de la Virgen del Carmen (baptisterio de la parroquia del Sagrario hasta 1761), en la que el obispo Molina y Rocha dejó instituida una memoria para el culto de la Virgen bajo esta advocación y promovió la realización de una imagen y retablo, que no llegó a ver. El retablo con la imagen de Salcillo ya estaba colocado en 1763

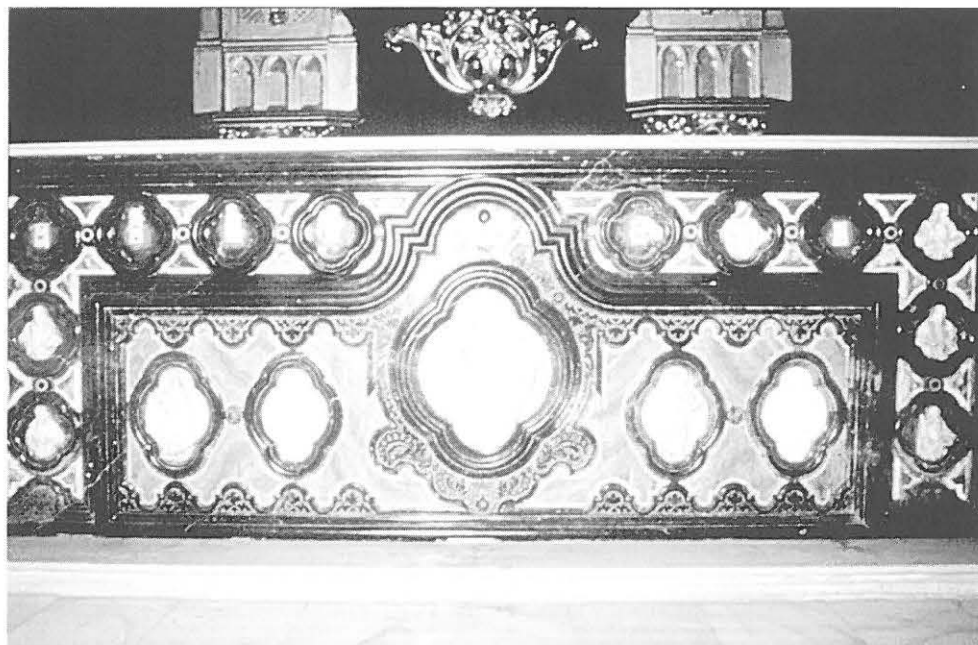


4.—Almería, Catedral. *Trascoro*. Diseño de Ventura Rodríguez, 1770. Ejecución de Eusebio Valdés, 1771-1773.



y no se doraría hasta 1775<sup>12</sup>. El complemento del adorno de esta capilla sería «un frontal de piedra y dos Mesas de lo mismo» que ofreció costear el prebendado de la Catedral almeriense don Antonio Ramos en noviembre de 1771<sup>13</sup>.

Se conserva el magnífico frontal de altar, del que la documentación no menciona el autor, pero que repite el mismo modelo que hemos visto en Baza y después se repetirá en el tabernáculo de la propia Catedral de Almería, por lo que la atribución a Eusebio Valdés no ofrece muchas dudas. En idéntica disposición, la frontalería y las caídas están recorridas por una secuencia de medallones tetralobulados con relieves en mármol blanco de los Apóstoles y de Dios Padre en el centro, algunos de ellos perdidos. En el cuerpo dispone medallones de la misma forma, cinco en total (con lo que difiere del único medallón del frontal de Baza), uno central mayor con la Virgen del Carmen redimiendo ánimas del Purgatorio —devoción capital en la Contrarreforma— y dos parejas a los lados con santos carmelitas, de los que se conservan sólo los de Santa Teresa de Jesús y San Elías, mítico fundador de la orden del Carmelo. Emplea los mismos tonos de piedra gris y melada que en el tabernáculo, en maravillosa armonía que valora el cromatismo y el pulimento del material, contrastando en los fondos los lisos con la decoración de vegetales incisos que refuerzan el impacto visual de los medallones del cuerpo del frontal. Antes de su mutilación en la guerra de 1936, este frontal realzaba aún más la riqueza artística de su capilla, «tan pequeña en espacio como excelente en belleza y hermosura (...)»<sup>14</sup>.



5.—Almería, Catedral. *Frontal de altar de la antigua capilla del Carmen*. Eusebio Valdés(?), 1771.

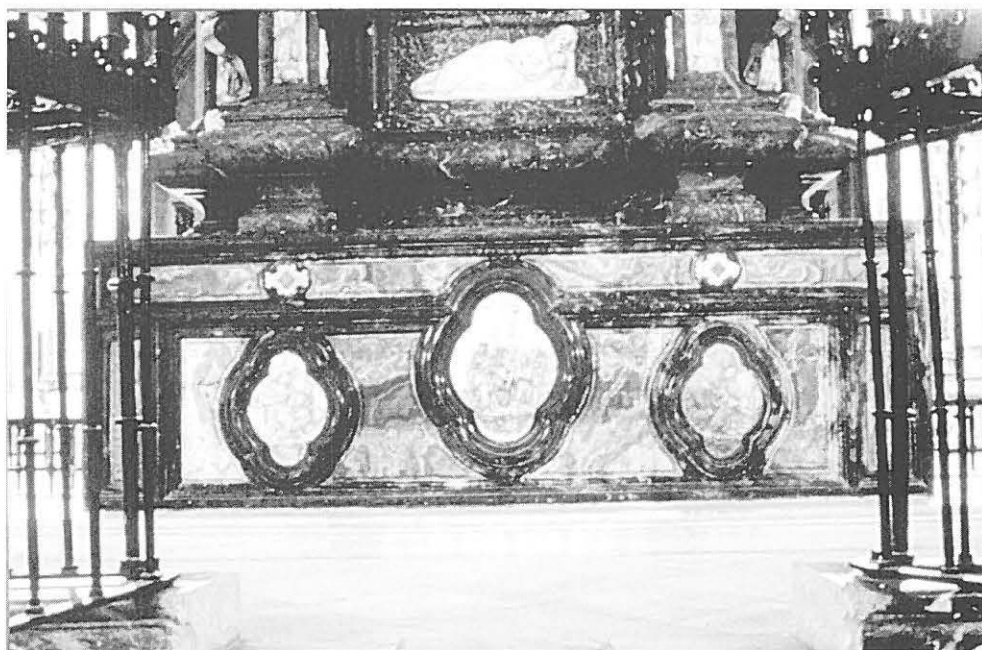


6.—Almería, Catedral. *Tabernáculo*. Ejecución de Eusebio Valdés, 1773-1776.

En cuanto a la procedencia del material, se observan tonos muy semejantes a las piedras granadinas, aunque la riqueza de las canteras almerienses es bien conocida. De hecho, poco tiempo antes, en 1768, se descubrieron canteras cercanas a la ciudad de Almería, que se emplearon en la Catedral: según cuentan las actas del Cabildo, el maestro de cantero que dirigía las obras de la parroquia de San Sebastián manifestó al canónigo Lectoral «que le parecía que por estas inmediaciones se podría encontrar alguna cantera o piedras grandes de Jaspe acomodado a lo que se deseaba por el cavildo en vista de lo cual dicho Señor Lectoral le instó para que se tomase el trabaxo de reconocer las inmediaciones lo que había practicado con tan buen fruto que a distancia de media legua de esta Ciudad encontró

piedras de jaspé encarnado con mezclas verdes y blancas (...)», que se emplearon en las gradas del presbiterio<sup>15</sup>. Probablemente, se emplearan también en el trascoro y tabernáculo. Sin solución de continuidad, Eusebio Valdés afianzó su posición en el medio artístico almeriense con la construcción del tabernáculo catedralicio (fig. 6), encargado a principios de 1773 y probablemente acabado para diciembre de 1776. Se desconoce el tracista de esta obra, pero resulta más que probable que su diseño fuera aprobado por la Cámara de Castilla, lo que en la práctica suponía la supervisión del propio Ventura Rodríguez. Sin embargo, como se analizará a continuación, no resulta especialmente airoso en sus líneas y composición.

En la base del tabernáculo, los cuatro frontales revelan una sabia combinación cromática de la piedra —gris, blanco y ágata—, a la vez que rezuman clasicismo en la sencillez de su estructura, propio de los primeros modelos neoclásicos (fig. 7). Dispone potentes moldurajes geométricos para diseñar la frontalería y amplios medallones, ocupando los fondos con labores de incrustación en blanco y falsa ágata. Son bellísimos los relieves en mármol blanco de sus medallones tetralobulados, con la Encarnación en el principal y la Natividad, la Adoración de los Reyes y la Resurrección en el resto, acompañados por relieves con los cuatro Evangelistas (San Mateo y San Marcos en el anterior, y San Lucas y San Juan en el posterior) y los Padres de la Iglesia Occidental (San Gregorio Magno y San Jerónimo en el lado derecho y San Agustín y San Ambrosio de Milán en el izquierdo).



7.—Almería, Catedral. *Frontal de altar. Lado posterior del tabernáculo.*

La semejanza de estos frontales con el del altar mayor de la parroquia granadina de San José resulta sorprendente. Igualmente llama la atención el contraste con el alzado del tabernáculo en cuanto al tono predominante de la piedra, que en los frontales es gris y en el resto es marrón. Pudiera deberse a una factura anterior de los frontales o a un giro estético estando ya en marcha la construcción del tabernáculo. En cualquier caso, es cierto que la cercanía con el frontal de la antigua capilla del Carmen es estrecha, pero también que su adecuación iconográfica al programa del resto del tabernáculo es absolutamente coherente. Además, estos frontales continúan la labor relivaria de Valdés, iniciada en el mencionado frontal de altar, continuada en este tabernáculo (que ya incluye figuras exentas) y posteriormente en los púlpitos. En esto resulta auténticamente notable. Sus composiciones aparecen claramente inspiradas en grabados, pero poseen un prurito de distinción que se advierte en la minuciosidad del trabajo, en la elegancia de gestos y composiciones, incluso en los fondos arquitectónicos, resuelto todo ello con aceptable soltura y acreditando de nuevo la capacidad y versatilidad de su autor.

Sobre el basamento de los frontales, se alza un cuerpo a modo de banco del tabernáculo, con un plinto de perfil convexo y el resto del alzado en vertical. Se aprecia desde esta zona el cambio de color de la piedra, ahora marrón. Presenta las esquinas avanzadas con respecto a los frentes, que están retranqueados. Abre así espacio para los soportes que ocupan las esquinas del siguiente cuerpo de alzado. En el lado anterior, el banco alberga el sagrario, flanqueado por columnas lisas de tono pardo claro y capiteles corintios en piedra blanca. El resto de los frentes están ocupados por representaciones de las virtudes teologales, en forma de figuras femeninas recostadas en medio relieve de piedra también blanca: en el lado derecho aparece la Fe, en el izquierdo la Esperanza y en el posterior la Caridad. A su vez, los cuerpos rectangulares de las esquinas, están ornados con relieves rectangulares de piedra blanca. Son en total veinticuatro relieves con santos obispos en las caras exteriores y figuras del Antiguo Testamento en las interiores, destacando entre ellas la del profeta Jonás.

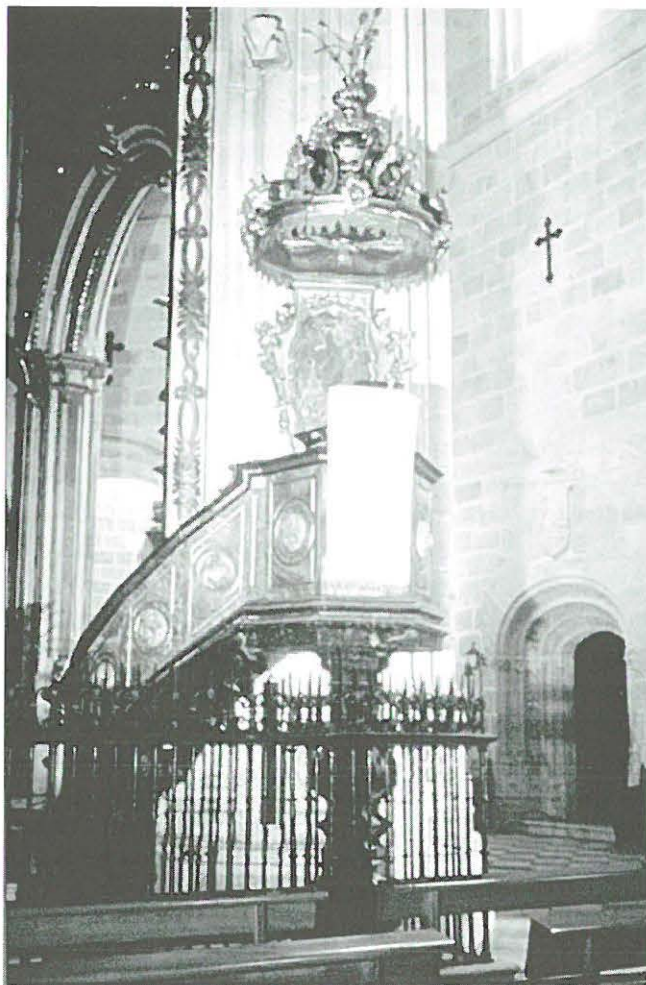
Sobre éste, el cuerpo principal se articula en arcos de medio punto que apean sobre pilastras toscanas con capitel y basa en piedra blanca. Los flanquean sendas columnas corintias, con piedra parda clara en el fuste y blanca en capitel y basa, columnas exentas que se corresponden con pilastras en el muro del templete. En las esquinas, en los intercolumnios, se sitúan esculturas exentas de piedra blanca sobre peana de voluta que arranca del banco y tiene una cabeza alada en relieve de piedra blanca a sus pies. Significativamente, los apóstoles Pedro y Pablo ocupan las esquinas delanteras. Abundando en los contrastes cromáticos que definen toda la obra, las claves de los arcos aparecen ocupadas por cabezas aladas de angelillos en piedra blanca y el entablamento está adornado por rombos y rectángulos de inscrustación en blanco y negro.

El conjunto se remata por cúpula nervada, con pináculos en las esquinas y una escultura en mármol blanco de Cristo Salvador sobre la clave. En los frentes, sobre el entablamento se alzan escudos de piedra blanca que muestran las armas del obispo mecenas en los laterales, mientras que el delantero ofrece la mitra y el báculo de San Indalecio, y el trasero el cáliz y la hostia. En las esquinas, correspondiéndose con las columnas inferiores, figuran los restantes ocho apóstoles. En el interior, la cúpula ofrece escudetes con símbolos eucarísticos (espigas y racimos).

El resultado final del tabernáculo no es especialmente airoso. Se observa un interés arquitectónico en consonancia con la proyectiva clasicista que ya empieza a calar en la periferia, pero no le conviene el exceso de ornamentación escultórica, especialmente de figuras exentas, que falsean los perfiles del conjunto, así como la combinación cromática, que no propicia la viveza de contrastes que hermosea otros conjuntos de mármoles polícromos, fundamentalmente barrocos. Lo que sí se revela con extremo cuidado es la codificación de motivos iconográficos, que viene a resumir los principales intereses doctrinales de la fe católica. La tradición de la Iglesia, a base de Profetas, Apóstoles, Evangelistas y Padres de la Iglesia, es culminada por la figura de Cristo Salvador, lo que recoge todas las prefiguraciones eucarísticas veterotestamentarias, los relatos evangélicos y los comentarios a la Eucaristía de la patrística, ejemplificados en la figura del propio Cristo, víctima en el sacrificio eucarístico. Le acompañan el matiz ético de las virtudes teologales y un contenido narrativo de la historia de la Salvación, a través de distintos episodios de la vida de Cristo, que aparecen en los medallones de los frontales. Finalmente, la idea de continuidad preside los escudos superiores, continuidad entre el fundador de la iglesia de Almería, San Indalecio, y el obispo mecenas, Sanz y Torres.

También interviene Valdés en la ejecución de los púlpitos<sup>16</sup>, ajustados en 1778 y concluidos a comienzos de 1782 (fig. 8). En este caso capitanea un grupo de artífices de diferentes especialidades, como el tallista Diego Montaña en los respaldos y tornavoces, el herrero Andrés Esquina, el dorador Luis Burruezo y el carpintero Moncada<sup>17</sup>, los dos últimos pertenecientes a sagas consagradas en sus respectivos oficios. Todo ello da idea del prestigio que en el medio almeriense alcanzó Valdés, que debió trascender hasta llevarle a conseguir un encargo de la propia Cámara de Castilla, como fue la continuación de las obras de la parroquia de Iznalloz. En cuanto a los púlpitos almerienses, reitera el cromatismo habitual, con el pie y la repisa de la caja y escalera en piedra gris, mientras el resto es de color melado, incluyendo unos espejos en los respaldos. Este bicromatismo se alegra con el dorado de respaldos y tornavoces, y con los relieves en blanco de la escalera y las caras de la caja. En ellos Valdés vuelve a demostrar su limpieza y minuciosidad en el relieve de pequeño formato, en este caso representando a los Evangelistas, Padres de la Iglesia e incluso personajes del Viejo Testamento (nos parece identificar al rey David). De hecho, la documentación menciona en esta obra a Valdés como arquitecto y escultor, afianzando plenamente su versatilidad profesional, bien ganada durante una década de servicios a la Catedral de Almería. Como en el caso anterior, la documentación silencia el nombre del tracista, si bien nuevos elementos que se incorporan al repertorio ornamental la diferencian de lo conocido por ahora de Valdés.

Así pues, durante una década Valdés realiza las más importantes piezas de mobiliario litúrgico de la Catedral de Almería, en una operación de renovación estética de notable calado. Durante este tiempo, se suceden dos emplazamientos para su obrador: en mayo de 1772 lo estableció en la plaza de la Catedral y posteriormente lo trasladaría al primitivo claustro de la misma<sup>18</sup>. Pero la «hoja de servicios» de Valdés a la diócesis almeriense no se agota en estas obras de su Catedral. Ya en 1773 había ejecutado por orden del obispo Sanz una planta y alzado de la parroquia de San Sebastián de Almería para remitirla a la Cámara de Castilla, lo que sin duda repercutiría en su posterior encargo de Iznalloz. Años



8.—Almería, Catedral. *Púlpito*. Eusebio Valdés *et alii*, 1778-1782.

después, entraría en competencia con un arquitecto del círculo académico, Juan Munar, al que el cabildo encargó un proyecto de panteón para canónigos, que luego confió a Valdés con proyecto propio, aunque la falta de licencia por parte de la Cámara dejó sin efecto el último encargo, ejecutándose a la postre por el referido Munar<sup>19</sup>, que llegaría a maestro mayor del obispado bajo la protección del obispo fray Anselmo Rodríguez, en la silla de San Indalecio entre 1781 y 1798. Por ser el único escultor acreditado de la época en Almería, el padre Tapia le atribuyó también el relieve de San Sebastián de la portada de su parroquia y las figuras de San Francisco y Santo Domingo del presbiterio de la actual parroquia de San Pedro, antiguo convento franciscano. Ninguna de ellas resiste la atribución, aunque sólo sea por cuestión cronológica; casualmente, sin embargo, en ambos templos intervino el citado Munar<sup>20</sup>.

Resulta oportuno, como etapa decisiva de su actividad, hacer balance de la misma. Sobre las concretas circunstancias que llevaron a Eusebio Valdés a trabajar en Almería, nada conocemos. Aparentemente, no existía ninguna relación conocida con aquella ciudad y ni siquiera el obispo Sanz y Torres pudo ver las obras bastetanas de Valdés en su camino hacia Almería (si es que pasó por Baza), pues tomó posesión de la mitra almeriense en 1763, tres años antes de que nuestro artista realizara el púlpito y frontal de altar de la Colegiata de Baza.

Lo que sí llama la atención es que no se recurriera a artífices locales, como Francisco Antonio Testa, para obras de mobiliario litúrgico precisamente en el primer templo de la diócesis. Parece claro que existía una decidida voluntad de realizar obras en mármol para la Catedral, seguramente por influjo de la Academia, al menos durante el pontificado de Sanz y Torres. Testa demostró sobradamente sus recursos y cualidades para el retablo en madera, sobre todo en la parroquial de Vélez Rubio (1769-1773)<sup>21</sup>, siendo nombrado maestro mayor de escultura del obispado; muerto Sanz y Torres, realizaría entre 1780 y 1782 tres retablos en madera para la capilla de San Indalecio de la propia Catedral<sup>22</sup>. Retablistas, escultores o tallistas para la obra lúnea como Testa, González o Montañó están sobradamente documentados en Almería. Pero no conocemos ningún artífice perito en el trabajo del mármol, pese a los importantes y famosos recursos de las canteras de esta provincia. Quizás lo elevado de su coste coartó la posibilidad de una cualificada producción de obras de arte en tan noble material, que sí floreció en otras zonas de la Alta Andalucía, fundamentalmente en Córdoba y Granada.

Cuando la elección estética del material se impone desde la Corte y el mecenazgo del obispo Sanz y Torres lo permite, se tiene que recurrir al núcleo artístico más influyente de Andalucía oriental y el que resultaba más cercano, Granada. Quizás por entonces el prestigio de Valdés era mayor del que suponemos. De los canteros granadinos de la época, los Arévalo se encontraban bien acomodados fundamentalmente en las obras diocesanas y para el resto parecía abundar el trabajo. Valdés resultó el candidato idóneo. Sin concretar por el momento, algún tipo de vínculo encaminó sus pasos hacia el primer templo almeriense, que encumbraría su trayectoria y posibilitaría el cultivo de mayor número de géneros artísticos, diversificando su praxis artística y enriqueciendo su personalidad, lo que magnifica el por ahora desdibujado perfil de su figura.

En cuanto a su salida de Almería, después de consagrarse y gozar del favor del obispo Sanz y Torres, parece evidente que el encargo de una obra de la Cámara de Castilla era argumento más que suficiente, sobre todo cuando desde 1777 un discípulo directo de Ventura Rodríguez, como lo era Juan Antonio Munar, trabajaba en Almería, alcanzando dos años después la maestría mayor de la diócesis. La obra de Iznalloz no parecía mal destino para un artífice claramente periférico, que, sin embargo, aparece vinculado a diversas obras de Ventura Rodríguez, no sólo durante su estancia en Almería, sino también con posterioridad. Su nombre pudo sonar en Madrid a raíz de la planta y alzado que por mandado del obispo de Almería realizó en 1773 de la parroquia de San Sebastián, acompañados por un informe técnico que incluía propuestas para la continuación de la obra. Pero no parece demasiado buena recomendación, habida cuenta las deterioradas relaciones del prelado con el Consejo de Castilla, cuya intervención fue considerada por él como una injerencia.

Valdés ya tuvo ocasión de «disputar» con Munar por un encargo (el panteón de canónigos) y el retorno a su tierra no debió ser sino una estratégica retirada, a un destino que, en principio, era de cierta relevancia, como se verá a continuación.

#### 4. *La pretendida conclusión de la parroquia de Iznalloz (1781-1783)*

La eternamente inconclusa parroquia de Iznalloz llegó a la segunda mitad del Setecientos con los dos tramos de los pies sin cubrir y a falta de rematar la portada. Desde mediados del siglo XVII no había habido progreso alguno en su fábrica. En la ofensiva edificatoria generalizada del último tercio del XVIII, Ventura Rodríguez planeó la conclusión del templo, incluyendo «acabar la fachada siguiendo el gusto de la arquitectura del siglo XVI, en que se empezó», según Llaguno<sup>23</sup>. El expediente de este templo llegó manos del arquitecto madrileño en septiembre de 1777, procedente de don Juan Francisco de Lastiri de la Real Cámara de Castilla, y remitió su informe y proyecto en 10 de enero de 1780<sup>24</sup>. No sería hasta el 13 de octubre de ese año cuando se despacharía Real Orden encomendando las obras de terminación de este templo parroquial a Eusebio Valdés, aunque al parecer la comunicación no le llegaría a Almería hasta septiembre del año siguiente. Ya en 1781 se libraron cantidades para esta obra, cuyos trabajos tienen lugar en 1782 y 1783<sup>25</sup>. Recibida la noticia y concluido el último de sus trabajos para la Catedral de Almería, los púlpitos, con fecha de 18 de enero de 1782 el cabildo capitular leyó un memorial de Valdés en el que se despide para marchar a su nuevo empleo<sup>26</sup>, poniendo colofón a más de una década de servicios a esta iglesia.

Sobre el proceso de selección de Valdés para esta obra, algo hemos apuntado más arriba. No sería la primera ni la última ocasión en que Valdés ejecutaba un proyecto de Ventura Rodríguez, al que normalmente correspondía proponer la persona encargada de dirigir *in situ* las obras que él proyectaba desde Madrid. De hecho, contaba con un selecto grupo de discípulos estratégicamente distribuidos por diversas áreas geográficas, de los que ya hemos hablado de uno, Juan Antonio Munar, estante en Almería a partir de 1777. Sin embargo, extraña el encargo a un profesional sin vinculación directa conocida con Rodríguez, habida cuenta que por entonces ya laboraban en Granada arquitectos académicos de su círculo como Domingo Lois (desde 1773 dirigiendo las obras de la Colegiata de Santa Fe) o Francisco Aguado (desde 1774 en la capilla de San Cecilio de la Catedral de Granada). Desde luego, no sería el primer caso de un artífice «converso» al nuevo gusto académico, proceso que contaba con ilustres y cercanos precedentes como es el caso del arquitecto Francisco Calvo en la iglesia del Sagrario de Jaén, formado con el arquitecto barroco José Gallego, o el del escultor marsellés Miguel Verdiguier en Córdoba y Granada, procedente del rococó francés pero que alcanza titulación académica<sup>27</sup>. Lo que sí llama poderosamente la atención es el lanzamiento profesional de Valdés hasta los círculos de competencia académica, cuando procede de un medio periférico y gremial, fuertemente aferrado a la tradición.

A la espera de nueva documentación, que permita describir con precisión los alcances de la trayectoria profesional de Valdés y su proyección hasta los círculos cortesanos, que le



habilitan para recibir un encargo de la Cámara de Castilla, lo que sí sabemos es que la obra de esta parroquia no conoció ningún avance significativo en estos años, llegando hasta nuestro siglo sin rematar y dejándonos sin poder comprobar la competencia de Valdés en este campo.

##### 5. *El mobiliario litúrgico de la parroquia de Nívar (1782-1786)*

Paralelamente al último de los encargos referido, entre 1782 y 1786 Eusebio Valdés realiza los retablos y frontales neoclásicos de la parroquia de Nívar. La construcción de este templo fue ordenada por la Real Cámara en 1779. La profesora Guillén atribuye a Domingo Lois el proyecto de esta iglesia, cuya construcción fue dirigida por Juan Castellanos, maestro mayor de obras del Arzobispado en aquel tiempo. La estructura arquitectónica es sencilla, pero dentro del «más preciso decoro arquitectónico»<sup>28</sup>: una sola nave con crucero, cabecera plana, medio cañón con lunetos en la nave y cúpula sobre pechinas en el centro del crucero. Tanto al exterior como al interior, la sencillez de sus líneas se ve acompañada por un sentido de grandeza y racionalidad, muy en la línea de objetivos de la proyectiva arquitectónica clasicista. Como informa la inscripción que figura en su portada, la obra concluyó en 1781<sup>29</sup>.

Desde entonces se inicia el programa decorativo que ornamenta el interior del templo. En él se aprecian las contradicciones propias del momento, fruto de encontrados intereses y gustos entre gobernantes y gobernados, lo que se plasma en el acusado contraste de retablos rococós y neoclásicos a lo largo de su nave en coexistencia estilística bastante frecuente en Andalucía. En cuanto a los últimos, en 1781 se encargan a Eusebio Valdés cinco retablos que se distribuirían en el altar mayor, el crucero y las capillas centrales de la nave, que son mayores que las dos que las flanquean. Evidentemente, este encargo guarda estrecha relación con el de Iznalloz, bajo el mismo patrocinio regio, y quizás explique que el intento de concluir aquella parroquial quedara abortado.

En estos retablos la simplicidad que impone su rigor arquitectónico se anima con un sabio manejo de la policromía de la piedra que recuerda los anteriores usos barrocos en la Alta Andalucía, a la vez que encuentra inspiración en ciertos modos del barroco romano. Su estructura es sencilla: dos pilastras apean entablamento y frontón triangular, bajo el que se abre hornacina de medio punto para albergar la imagen titular del altar (fig. 9). Estos retablos fueron reconocidos por Francisco Romero y concluidos en 1786<sup>30</sup>.

Sin embargo, los altares inmediatos en las naves presentan retablos rococós (quizás ya existentes en el templo anterior), de escaso valor, que implican la intervención de la propia parroquia y sus feligreses al margen del proyecto oficial. En contraste, estos retablos poseen mesas de altar de repisa con adornos de rocalla, frente a los antependios marmóreos de los otros.

En todo el proceso debe tenerse en cuenta la tradición devocional al Cristo de la Salud, patrón de la localidad —Crucificado del primer barroco y buen exponente de los usos



9.—Nívar, iglesia parroquial. *Retablo mayor*. Ejecución de Eusebio Valdés, 1782-1786.

devocionales de la plástica contrarreformista—, así como el patrocinio de los Pérez de Hita<sup>31</sup>, estando aquí enterrados el beneficiado de Güevéjar y Atarfe don José Pérez de Hita, fallecido en 1767, y el caballero don José Faustino Pérez de Hita, del Real Consejo, sepultado junto a las gradas del presbiterio en 1780. El primero de ellos en la anterior iglesia ya había donado candeleros de plata que aún lucen en el altar mayor y un púlpito en mármol gris, con una inscripción que lo fecha en 1762<sup>32</sup>; como ya hemos apuntado, debe relacionarse este púlpito con el muy semejante de la parroquia de Atarfe, en uno de cuyos frontales aparecen las armas de los Pérez de Hita. Al púlpito de Nívar (fig. 10) le fueron añadidos medallones de mármol blanco con relieves por Manuel Villoslada en 1789, quien también construyó el arca de bronce del sagrario<sup>33</sup>. El parentesco estilístico encuadra este



10.—Nívar, iglesia parroquial. *Púlpito*. 1762-1789.

púlpito en la secuencia ya examinada en Baza, Atarfe y Almería, pudiendo ser el que abriera serie en más temprana fecha, bajo la égida aún de diseños de taller granadinos, de gran tradición en las diferentes dinastías de canteros de la ciudad como los Otero, Arévalo, Villar, Peláez, etc.

Los retablos y antependios neoclásicos de Nívar no renuncian en absoluto al juego cromático, cuyo general «enfriamiento» obedece la mayor parte de las ocasiones a cuestiones puramente económicas y no estéticas. Reaparece la piedra gris ahuesada de algunos frontales de altar de la parroquia de Cogollos Vega (que juzgamos un par de décadas anteriores), junto a piedra blanca, otra pajiza (de tono ocre amarillento) procedente de Algarinejo, piedra parda que seguramente proviene de las Sierras de Alfacar y Víznar y, en fin, piedra

melada o falsa ágata que también procede de esa zona y que encontramos precisamente en las iglesias de ambas localidades. El parentesco con las obras almerienses analizadas, justamente en lo cromático, es evidente.

Por proceder de superior instancia (la Cámara de Castilla, bajo supervisión de la Academia de San Fernando), podemos valorar una cuidada intención decorativa que se aprecia en la consciente utilización de la combinación cromática de la piedra para realzar la composición arquitectónica de estos retablos, en zócalos, pilastras y medallones. En el frontal de altar, por ejemplo, se evita el caer en el frío y repetido esquema de círculo inscrito en rectángulo, quizás de ascendencia serliana<sup>34</sup>, tan popularizado en las últimas décadas del siglo XVIII y que continúa siendo frecuente en las primeras del XIX.

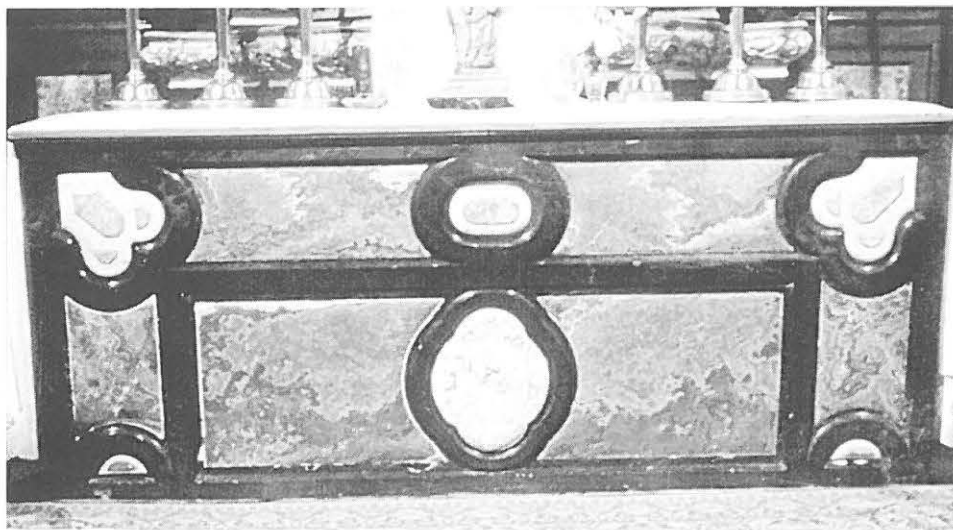
Debemos advertir, pues, el importante empeño y esmero empleados en la construcción y decoración de este templo, aunque de modestas dimensiones. A nivel decorativo, se imponen los preceptos clasicistas que extienden el rigor arquitectónico y geométrico, de progenie racionalista, en un diferente concepto de belleza. Por otro lado, se impone también un nuevo concepto ilustrado de racionalización de las obras, buscando como materiales los propios de la comarca en donde se construya. De ahí la aparición de piedras procedentes de canteras de la comarca y de otras no demasiado lejanas, todas ellas de la provincia de Granada.

Cabe apuntar la especial elección de la piedra pajiza de Algarinejo, una de las favoritas en los programas decorativos de Ventura Rodríguez. Fastuosa e impresionante es la combinación cromática de esta piedra pajiza con la morada de Loja en la iglesia del Real monasterio de la Encarnación de Madrid, cuya decoración dirigió el propio Rodríguez (1755-1767), infatigable buscador de los más exquisitos mármoles de las canteras españolas. Con ellos pudo articular suntuosos programas decorativos, curiosa derivación ilustrada del Barroco romano<sup>35</sup>.

#### 6. *El banco del retablo mayor de la parroquia de San José de Granada (1788-1789)*

En el banco del retablo mayor de la parroquia de San José de Granada creemos advertir la mano de Eusebio Valdés. Con fuertes incurvaciones, se trata de un banco de mármol gris, con incrustaciones de falsa ágata, cuyos fondos se iluminan con esgrafiados vegetales de igual estilo que los del púlpito de Baza y el frontal de la antigua capilla del Carmen de la Catedral de Almería. El parentesco estilístico se estrecha aún más en el frontal de altar (fig. 11). Es de la misma piedra, semejante al ágata, con cenefas en el lado superior y en los laterales de mármol gris, a modo de frontalería y caídas, cenefa que en las esquinas superiores se remata con una especie de broches de incrustación de mármoles blanco y rosado. Centra el frontal un medallón tetralobulado de alabastro con un bajorrelieve que representa el Nacimiento de Jesús, un ángel en actitud de adoración y la paloma del Espíritu Santo. En cuanto a su estado de conservación, presenta erosiones diversas y el medallón central se encuentra muy desgastado<sup>36</sup>.

El conjunto del banco y el frontal debe ser contemporáneo a su retablo, que se construye entre 1788 y 1789, trazado por Ventura Rodríguez. Aunque el retablo lo ejecuta en madera



11.—Granada, iglesia parroquial de San José. *Frontal del altar mayor*. Eusebio Valdés(?), 1788-1789.

Francisco Vallejo, el banco y frontal de ricos mármoles puede corresponder a Valdés o a algún colaborador, igualmente bajo la inspiración de Rodríguez, como demuestran los contactos formales que presenta con el tabernáculo de la Catedral de Almería y con su trascoro, de los que con seguridad el segundo de ellos fue trazado por el arquitecto madrileño y cuya ejecución tiene lugar entre 1771 y 1776. En los ejemplos almerienses se usa el mismo tono de piedra que en el de San José de Granada: gris verdosa para las molduras y melada para los fondos. Comparte también el mismo diseño tetralobulado para la cartela central, en alabastro. Así pues, el antipendio granadino parece formalmente derivado de este modelo almeriense que, a su vez, contaba con el precedente de la Colegiata de Baza.

Es un frontal de gran belleza, aunque sin alardes decorativos. Presenta una perfecta y armoniosa conjunción policroma, en base a una especial cualificación del material, convirtiéndose la piedra y su color en los principales elementos ornamentales. Mantiene el tradicional esquema en frontalería y caídas, con breves asomos decorativos en forma de piezas de corte geométrico, embutidas en las esquinas de la frontalería, al estilo de frontales de otras iglesias (como en San Matías, los «Hospitalicos» o uno en la parroquial de Albolote), un conjunto que quizás desarrolla esquemas similares que aparecen por primera vez en los frontales de San Juan de Dios<sup>37</sup>. Estas notas apuntan referencias cronológicas a las que se añade el uso de piedra melada, bien de Lanjarón, bien de la Sierra de Alfacar, parecida al ágata, que también se observa en frontales de la Cartuja, en el del altar de la

Virgen del Rosario en Santo Domingo o en un sagrario y frontal de altar de la parroquia de Alfacar<sup>38</sup>.

Por otro lado, el mensaje iconográfico se desarrolla únicamente en el medallón tetralobulado que centra el cuerpo del frontal. Está tallado en alabastro y bastante deteriorado, por lo deleznable del material. Aun así revela una técnica poco elaborada y falta de recursos expresivos y compositivos, si bien consigue un aceptable efecto por lo pequeño del relieve y por destacarse en su color blanco sobre la falsa ágata que lo circunda. En cuanto al tema, presenta la escena del Nacimiento de Cristo, rodeando a la Sagrada Familia la mula y el buey, e incluso un angelillo arrodillado ante el pesebre. Resulta, desde luego, mucho más pobre que el relieve del mismo tema en un frontal del tabernáculo de la Catedral de Almería, sin la preocupación compositiva que denota aquél. Sin embargo, sí armoniza a la perfección con los temas de los relieves del retablo, la Adoración de los Reyes en uno y la de los Pastores en otro, obras ambas de Jaime Folch. Con esto se subraya una inequívoca vocación por la infancia de Cristo dentro de la general devoción josefina, de tanto auge en el Setecientos. Por tanto, la coherencia iconográfica entre retablo y frontal es absoluta y pese a la diferencia de material con aquél, su armonía es bella en su cromatismo, habida cuenta que el retablo está policromado a imitación de piedra.

El retablo y su frontal suponen un muy tardío eco barroco, que busca prestigiarse con un aire romano<sup>39</sup>. Otras obras trazadas por Ventura Rodríguez usan los mismos tonos de piedra e idéntica combinación de estos colores, como las citadas de la Catedral de Almería. Puede sospecharse la intervención de Valdés o de su entorno en San José; sin embargo, no ha podido verificarse documentalmente y parece más probable que el nexa que emparenta a estas obras sea su diseño a cargo del arquitecto madrileño.

### *Conclusión*

Pese al examen de nuevas obras que pueden relacionarse con su producción, sigue sin perfilarse con nitidez la figura de este artista que, por lo pronto, sí que se puede caracterizar por la versatilidad y una consecuente proyección en el plano profesional, que le llevaría a trabajar en tres diócesis diferentes de Andalucía oriental. La documentación sigue siendo escasa pero alumbra la difícil transición, tanto en lo estético como en los modos de producción artística, entre los programas del Barroco tardío o Rococó y los nuevos planteamientos clasicistas. Esta transición no resulta tan difícil para el ejecutor de estas obras, que únicamente tendría que sujetarse a la proyectiva oficial, venida desde la Academia, con la consecuente homogeneización y despersonalización de estas obras, en las que la iniciativa individual del artífice local queda prácticamente abolida.

Aún así, Eusebio Valdés parece solventar con cierta personalidad esta transición, reflejando un prestigio profesional que le lleva a hacerse cargo de obras bajo el patrocinio de la Cámara de Castilla, como el remate de la parroquia de Iznalloz y el amueblamiento de la de Nívar. Esto nos lleva a pensar en una sólida formación profesional, que le habilitaría para el ejercicio profesional de la arquitectura. Y es que son grandes las lagunas documentales en su trayectoria; desde luego, parece una distancia demasiado grande la existente

entre la ejecución (compleja y bellísima, por otra parte) de frontales de altar, como en Baza e incluso en Almería, aunque aparezca nombrado en la documentación como «maestro de arquitectura», y la dirección de obras arquitectónicas, como la de Iznalloz o su apoyo en las iniciativas diocesanas de Almería (la planta de la iglesia de San Sebastián y el proyecto para el panteón de canónigos, que sepamos por el momento). Esto refleja, sin lugar a dudas, una completa formación, desconocida aún, pero seguramente dentro de los parámetros gremiales y artesanales, que, según parece, resultó aceptable o adaptada a las exigencias en lo constructivo del reformismo ilustrado. Resulta lógico pensar en más encargos arquitectónicos de los que conocemos, lo que le acreditaría en este campo. Además, su trayectoria ilustra un nomadismo entre núcleos periféricos cada vez mejor conocido.

Por otra parte, no hay duda tampoco de que su origen debe situarse en la tradición de los canteros granadinos y en el consolidado uso de los mármoles policromos, uso que proporcionaba una especial suntuosidad y que constituye el único punto en común entre los programas decorativos tardobarrocos y clasicistas para lo religioso. Lo difícil y controvertido de las trayectorias profesionales de la época diversificaría los campos de actividad, abarcando prácticamente la totalidad de los programas de contenido religioso, tanto en lo arquitectónico como en el campo del mobiliario (retablos, frontales de altar, púlpitos). Debe tenerse en cuenta que la fuerte carga gremial de estos oficios fue siempre menor en áreas carentes de medievalidad cristiana, como la del antiguo reino nazarí. Esto se constata en los escultores-policromadores o pintores, en los canteros-arquitectos y, sobre todo, en un auténtico laboratorio de pruebas artísticas, de compleja ejecución, como es la retablistica, considerada como arquitectura decorativa de interiores, en la que, tanto en la traza como en la ejecución, intervienen arquitectos, ensambladores, carpinteros, escultores, tallistas, canteros, pintores y doradores. Por lo tanto, no debe extrañarnos esta versatilidad profesional, frecuente pero que, pese a ello, acredita su formación y competencia, a la vez que documenta un prestigio profesional que le puso a la cabeza prácticamente del ornato de la Catedral de Almería, gozando de la confianza personal del obispo Sanz y Torres. Relacionadas con Eusebio Valdés, pues, encontramos algunas de las más bellas realizaciones del Barroco tardío en Andalucía oriental y el controvertido pero interesantísimo proceso de la imposición de la proyectiva clasicista. Lo más interesante de su trayectoria profesional es que viene a documentar un inédito ascenso al nivel de un arquitecto académico de una persona sin formación ni vinculación alguna de este tipo (al menos que sepamos), que con seguridad procedía de un contexto profesional fuertemente tradicional y gremial.

Por último, otra laguna nos deja abierta la última fase de su vida, desde la terminación de las obras de Nívar en 1786 o incluso del banco del retablo y frontal de altar de San José de Granada (hacia 1789 probablemente) hasta su muerte hacia 1807. El regreso a su tierra tras la muerte del obispo Sanz y de concluir sus obras pendientes en Almería, se continúa en su producción conocida hasta ese momento. Nuevos datos seguramente nos permitirán documentar obras posteriores e incluso retornos a Almería, lo que podría explicar que existieran pertenencias suyas en aquella ciudad tras un cuarto de siglo de ausencia. A pesar de la escasez de noticias, podemos empezar a advertir en Valdés a un conspicuo representante de una época incierta en la praxis artística periférica.

## NOTAS

1. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica*. Baza: 1978, t. II, p. 314.
2. *Archivo Histórico Nacional*, Consejos, leg. 15.541, n.º 6-1 (citado por NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar. «El obispo Sanz y Torres y las obras de su mecenazgo en la Catedral de Almería». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23 (1992), p. 310).
3. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Las iglesias de las Siete Villas*. Granada: Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1989, p. 164.
4. También José de Mora (1642-1724) al solicitar la plaza de escultor del Rey se declaraba “natural de la ciudad de Granada”, en donde ciertamente se desarrolla lo fundamental de su trayectoria y escribe una de las páginas de mayor personalidad de la escultura barroca granadina, aunque su patria chica era la ciudad de Baza (MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor en Palacio (Viaje a través de la escultura de los Austrias)*. Madrid: Gredos, 1991, p. 221).
5. Noticias documentales de ambas piezas en MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica*, pp. 314-315.
6. *Ibidem*. Quizás alude a la cantera de este nombre en la Sierra de Alfacar, de color gris oscuro y muy dura, según Madoz (MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*. Granada. Salamanca: Eds. Ámbito, 1987, p. 226), que se empleó, por ejemplo, en la portada de la parroquia de Santiago de Granada por José Ruiz de la Blanca en 1799.
7. TAPIA GARRIDO, José Ángel. *Almería, piedra a piedra. Biografía de la ciudad*. Vitoria: Caja de Ahorros de Almería, 1970, pp. 317-318.
8. Sobre el conocimiento de Rodríguez acerca de la diversidad de mármoles de España, véase el exhaustivo catálogo de piedras que propone para el templo de Berja (GIL ALBARRACÍN, Antonio. *El templo parroquial de Berja y D. Ventura Rodríguez*. Almería: G.B.G., 1993, pp. 36-37). De las variedades granadinas alcanzaron especial fama las de Lanjarón en la Cartuja del Paular o en el adorno del presbiterio de la Catedral de Segovia, por ejemplo (HERNÁNDEZ OTERO, Arturo. «El altar mayor de la catedral». *Estudios Segovianos*, 11 (1952), pp. 310-311).
9. Por extenso en CHUECA GOITIA, Fernando. «Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana». *Archivo Español de Arte*, 15 (1942), pp. 185-210.
10. *Archivo de la Parroquia de San Justo y San Pastor de Granada*, libro 17 de defunciones (1761-1788), fol. 126.
11. NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar. «El obispo Sanz y Torres...», pp. 307-315. Algo más sobre este prelado en GARCÍA CAMPRA, Emilio y GIL ALBARRACÍN, Antonio. *La arquitectura de Albox en el siglo XVIII. El obispo almeriense don Claudio Sanz y Torres y el Saliente*. Almería: 1993, pp. 141-150.
12. TAPIA GARRIDO, José Ángel. *Almería, piedra a piedra...*, p. 330.
13. *Archivo de la Catedral de Almería (A.C.A.)*, Libro 37 de Actas Capitulares, cabildo de 22 de noviembre de 1771, fol. 136.
14. PICATOSTE, Valentín. *Descripción e historia política, eclesiástica y monumental de España para uso de la juventud*. T. XX. Madrid: 1904, p. 111. El cronista resalta de este frontal que “las innumerables alegorías del Carmelo, todas de mármol tallado sobre limpiísimo jaspe, le hacen de valor mayor que si fuera de plata maciza”, al tiempo que refiere el color anaranjado de la bóveda y paredes de la capilla, referente cromático que, de ser el original, puede ponerse en relación con la piedra de color melado del frontal.
15. *A.C.A.*, Libro 35 de Actas Capitulares, fol. 117.
16. Sólo se conserva uno original. El otro, destruido en la guerra de 1936, fue replicado en la posguerra.
17. *A.C.A.*, Libro 43 de Actas Capitulares, fols. 357-358.
18. TAPIA GARRIDO, José Ángel. *Almería, piedra a piedra...*, pp. 317-318.
19. *Ibidem*, p. 462. El proyecto que se llevó a cabo fue realizado por Munar en 1785, corregido en la Academia de San Fernando e iniciada su construcción ya en 1786. Munar ostentaba el cargo de maestro mayor de obras del obispado de Almería desde 1779 (cf. GIL ALBARRACÍN, Antonio. *El templo parroquial de San Pedro, antigua iglesia de San Francisco de Almería*. Almería-Barcelona: G.B.G. Editora, 1996, p. 109). Sin duda, la muerte del obispo Sanz y Torres el 15 de julio de ese año le abrió las puertas del cargo, toda vez que la confianza en Valdés demostrada por el obispo y el cabildo hasta ese momento había sido grande.
20. En cuanto al primero de los templos, el de la parroquia de San Sebastián, el ambicioso programa



edificatorio puesto en marcha por el obispo Sanz y Torres en 1771 contempló su conclusión, si bien sus obras se paralizaron por orden de la Cámara de Castilla al año siguiente. Eusebio Valdés ejecutó en 1773, por mandado del prelado, un reconocimiento de lo construido y levantó planta y perfil de las mismas, recomendando tejar la cúpula, el presbiterio y las naves colaterales para garantizar la solidez del edificio. Finalmente, Ventura Rodríguez realizaría planos para ella en 1779 y 1780, que llevó a cabo poco después Munar (*vid.* GUILLÉN MARCOS, Esperanza. «Conflictos y lucha de competencias en la arquitectura de la Ilustración: la iglesia de San Sebastián de Almería». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 2 (1988), pp. 153-164). Probablemente Valdés no llegó a ver rematada esta obra.

En cuanto al segundo de ellos, el antiguo convento de San Francisco —hoy parroquia de San Pedro— resultó gravemente dañado por los seísmos de octubre de 1790 y comenzó a reedificarse, según proyectos de Munar, a partir del año siguiente, consagrándose el nuevo templo en 1800. Por tanto, Valdés ya había dejado Almería cuando tiene lugar esta construcción y el consecuente ornato de su iglesia.

Con todo, resulta plausible un retorno de Valdés a Almería. Las lagunas sobre su biografía siguen siendo muchas y su vinculación con Almería resultó, desde luego, muy estrecha. Sin embargo, las citadas obras escultóricas no parecen guardar relación alguna con lo conocido de nuestro artista.

21. Cf. TORRES FERNÁNDEZ, Rosario y NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar. «El retablo mayor de la Iglesia Parroquial de la Encarnación de Vélez Rubio». *Revista Velezana*, 9 (1990), pp. 21-34; y NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar y TORRES FERNÁNDEZ, Rosario. *La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación de Vélez Rubio*. Vélez Rubio: Revista Velezana, 1996.

22. NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar. «El obispo Sanz y Torres...», pp. 313-314.

23. LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid: Imprenta Real, 1829. Consultada la edición facsimil en Madrid: Turner, 1977, t. IV, p. 254.

24. GUILLÉN MARCOS, Esperanza. *De la Ilustración al Historicismo: Arquitectura religiosa en el Arzobispado de Granada (1773-1868)*. Granada: Diputación Provincial, 1990, p. 384.

25. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Las iglesias...*, pp. 143 y 164. Según el autor, el propio Valdés realizó un diseño para la conclusión de este templo.

26. A.C.A., Libro 43 de Actas Capitulares, fol. 354 (cit. por NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar. «El obispo Sanz y Torres...», p. 312).

27. Proceso y ejemplos descritos en GALERA ANDREU, Pedro. «La relación artística entre centro y periferia en la Corte española de la segunda mitad del siglo XVIII». En: *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Comunicaciones*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1989, pp. 285-291.

28. GUILLÉN MARCOS, Esperanza. *De la Ilustración...*, p. 221.

29. Sobre la puerta del templo aparece una lápida con la siguiente inscripción: “Se puso la primera piedra de esta iglesia el día 28 de septiembre del año pasado de 1779, reinando D. Carlos III y de su Real Orden, gobernando la Silla Apostólica N. M. S. P. Pío VI, siendo arzobispo de Granada el Ilmo. S. D. Antonio Jorge y Galbán, y presidente de la Chancillería el Ilmo. S. D. Gerónimo Velarde y Sota, y se concluyó el día 8 de mayo de 1781”.

30. GUILLÉN MARCOS, Esperanza. *De la Ilustración...*, p. 223.

31. Los Pérez de Hita remontan sus orígenes a los tiempos de la Reconquista. Establecidos en el Reino de Murcia, participaron en la Guerra de Granada, destacando el capitán Hernán Pérez de Hita, que poseyó capilla y enterramiento propios en la parroquial de San Andrés. Presidía esta capilla “un quadro de Señor Santiago con marco negro”, y en ella se ubicaba un monumento funerario con “la echura de medio cuerpo de talla del Capitán Hernán Pérez de Yta armado (...)” (*Archivo de la Parroquia de San Andrés*, “Libro de Inventario de vienes de la Parroquia de Señor San Andrés. Año de 1733”, fol. 54 vto.). Descendientes suyos se establecieron en Nívar, rama de la que procede el presbítero don José Pérez de Hita, mencionado más arriba y sepultado en el primitivo templo parroquial de esta localidad, y su sobrino don José Faustino Pérez de Hita, caballero de Calatrava y oidor de la Chancillería de Granada (MORENO OLMEDO, María Angustias. *Heráldica y genealogía granadinas*. Granada: Universidad-Ayuntamiento, 1989, pp. 128-129).

32. Reza en la base de la caja de este púlpito: “Se izo a debozión de Dn Joseph Pérez de Hita, Año de 1762”.

33. *Archivo del Instituto Gómez-Moreno*, leg. CXXVIII, fol. 116 vto.

34. Según Lorenzo Alonso, este modelo procede de los diseños para chimeneas que aparecen en el Libro Cuarto de Arquitectura de Serlio (ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo. *El retablo neoclásico en Cádiz*. Cádiz: Diputación, 1989, p. 58).

35. CHUECA GOITIA, Fernando. «Ventura Rodríguez...», pp. 185-210. REESE, Thomas Ford. *The Architecture of Ventura Rodríguez*. Nueva York-Londres: Garland Publishing, 1976 (2 vols.).

36. Sus medidas son 102 por 253 centímetros.

37. En estrecha relación con el de San José de Granada, el frontal del altar mayor de la parroquia de La Zubia está fechado en 1776 y presenta parecidos juegos geométricos y cromáticos, aunque enriquecidos con decoración incisa en los fondos.

38. En este caso se trata de un material, parecido al ágata, procedente de las canteras de la Cueva del Agua en la Sierra de Alfacar, en el término de Víznar. Posee un tono peculiar con bellísimas aguas, casi en competencia con las más extrañas y delicadas variedades de las canteras de Lanjarón. La rareza del material le confiere una singular cualidad ornamental, que propicia su empleo como argumento decorativo por sí mismo. Aparece empleado en el púlpito del mismo templo, en un frontal readaptado en el altar mayor de la parroquia de Víznar y como elemento de incrustación en diferentes piezas de mobiliario litúrgico (en varios frontales de la parroquia de Guadahortuna, por ejemplo).

39. Justamente es en una suerte de Barroco internacional, de ascendencia italiana o francesa, donde coinciden los intereses artísticos de centro y periferia, es decir, entre la Academia y la tradición, como medio de superar el Barroco vernáculo (cf. GALERA ANDREU, Pedro. «La relación artística...», p. 289).