

SINGULARIDAD Y PROYECCIÓN DE LA ARQUITECTURA BARROCA CORDOBESA

Yolanda Victoria Olmedo Sánchez, Universidad de Córdoba

Antecedentes histórico-artísticos

Ubicadas en el corazón de Andalucía, las tierras cordobesas han constituido un lugar de tránsito obligado en el transcurso de la historia. Vías y caminos trazados por su variada geografía, han permitido su comunicación con otros ámbitos peninsulares. Desde las centurias bajomedievales, el antiguo Reino de Córdoba fue transitado por numerosos maestros, procedentes fundamentalmente de Castilla, que se dirigían a los territorios reconquistados del sur peninsular. A su cargo estaría la construcción de nuevas edificaciones, templos y monasterios con los que iban cristianizándose ciudades y poblaciones. Es así, cómo iría fraguando una arquitectura gótica de acusada personalidad, marcada por la impronta mudéjar.

Con el inicio de la Edad Moderna proseguiría este trasiego artístico. Si bien el Quinientos supuso un momento de cierto esplendor constructivo en el Reino de Córdoba, tanto en la capital como en las principales villas de sus señoríos, los proyectos arquitectónicos de mayor envergadura se emprendieron, principalmente, en Granada y Sevilla. Razones no faltaban para ello: la primera, tras su recuperación cristiana, se convertiría en un símbolo político-religioso, acaparando incluso la atención de la monarquía hispana y, especialmente, del propio emperador Carlos. Por su parte, la capital hispalense, asumiría un importante papel comercial como puerto de Indias, convirtiéndose en una rica y próspera urbe. Se justifica así, que un maestro de la talla de Hernán Ruiz el Joven terminara trasladándose a Sevilla, donde sería nombrado maestro mayor de las obras de la Catedral, del arzobispado hispalense y del cabildo municipal; además de intervenir, entre otros proyectos, en uno de los conjuntos arquitectónicos más interesantes del Renacimiento en Andalucía: el Hospital de la Sangre.

Pese a todo, el segundo de los Hernán Ruiz protagonizaría una intensa actividad constructiva en el Reino de Córdoba, tanto en la capital como en numerosas poblaciones. Portador de las tendencias manieristas, su obra sería determinante marcando los senderos por los que discurriría la arquitectura durante la segunda mitad del siglo XVI y gran parte del XVII.

Sin embargo, es preciso recordar que, frente al esplendor artístico del Quinientos, la nueva centuria va estar marcada por la crisis política y económica del país, que acabaría afectando al panorama artístico. Algunos ámbitos quedarían afectados más que otros por la recesión

generalizada. Tal realidad es claramente visible en Andalucía, donde la capital hispalense, pese a todo, seguiría siendo un centro artístico de gran relevancia.

La capital cordobesa acusaría una gran decadencia. La actividad artística quedaría sensiblemente afectada, apreciándose considerablemente en el campo escultórico. La ausencia de grandes talleres y de maestros relevantes en Córdoba, obligarían a Juan de Mesa a abandonar la ciudad y a trasladarse a Sevilla en busca de un futuro artístico más alentador. Tal situación justifica el hecho de que no podamos hablar de la existencia de una escuela de escultura cordobesa. En la capital y en algunas poblaciones, como Montilla o Priego, existieron talleres de escultura, si bien trabajaron bajo la influencia de las dos escuelas escultóricas andaluzas: la sevillana y la granadina.¹

En lo que respecta a la pintura, se produce también un cierto aletargamiento. La actividad pictórica cordobesa no es comparable al importante desarrollo que continua teniendo la pintura sevillana, e incluso la de otros focos artísticos como Granada. En el transcurso del siglo XVI el arte de la pintura había estado a cargo de figuras de cierta relevancia, que contribuyeron a la introducción de fórmulas renacentistas de procedencia italiana, destacando —ya en las últimas décadas del siglo— la figura de Pablo de Céspedes.² Sin embargo, con la muerte de este maestro en 1608 y la marcha a Astorga de Juan de Peñalosa, su discípulo más aventajado, durante la primera mitad del siglo XVII fueron muchos los pintores cordobeses que se trasladaron igualmente a Sevilla. El vacío provocado por la marcha de estos artistas locales sería solventado por la venida de pintores procedentes de otros ámbitos andaluces como Granada, Jaén, e incluso, la misma Sevilla. No obstante, habría que esperar hasta los años centrales del siglo para hallar una producción relativamente autónoma, en una etapa no muy larga, de la mano de Antonio del Castillo, la figura más relevante de la pintura cordobesa del Seiscientos.³

La actividad constructiva cordobesa quedaría igualmente afectada por la generalizada decadencia económica. No obstante, contó con una serie de ventajas que permitieron que, poco a poco, fuese forjándose una arquitectura de cierta personalidad, destinada, igualmente, a vivir una etapa de gran esplendor y difusión.

¹ Sobre este tema véase VILLAR MOVELLÁN, Alberto. “La escuela que nunca existió. Sevilla y Granada en la escultura cordobesa del siglo XVII”. *Apotheca*, nº 6, tomo II, 1986, págs. 83-104.

² Sobre este tema véase el estudio de URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2001.

³ Vid. NANCARAROW TAGGARD, Mindy y NAVARRETE PRIETO, Benito. *Antonio del Castillo*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Investigación del Arte Hispánico, 2004.

Rasgos generales y singulares de la arquitectura barroca cordobesa

Durante la primera mitad del Seiscientos, el panorama artístico cordobés se halla todavía muy ligado al Manierismo y al pasado renacentista. Este período, al que ha venido denominándose con el término de Protobarroco, constituye una etapa de gestación del propio Barroco, que madura a lo largo de la segunda mitad de la centuria. Posteriormente, el siglo XVIII será la etapa en la que el Barroco adquiera un carácter más delirante, ante el dominio gestual y decorativo de las formas. Sin embargo, en la base de todo este caprichoso lenguaje, seguirá existiendo un marcado clasicismo.⁴

En dicha evolución, así como en la presencia de tal sustrato clásico, la arquitectura barroca cordobesa no muestra grandes diferencias respecto a la de otros ámbitos andaluces. Sin embargo, contará con una serie de ventajas y posibilidades que terminarán por definir su propia personalidad, de la mano de destacados maestros.

Muy generalizada ha sido la afirmación de que en la arquitectura barroca española y, en concreto en la andaluza, se emplearon materiales constructivos de escasa calidad. Aunque haya parte de verdad en tal aserto, es preciso hacer también algunas matizaciones:

Es cierto que la crisis del Seiscientos español afectó a la actividad artística, especialmente a la arquitectura, disminuyendo el número de obras de cantería respecto a la centuria anterior. Aun así, durante el Barroco se realizaron también numerosas labores de cantería, especialmente a partir del siglo XVIII, centuria en la que se asiste a una generalizada mejoría, gracias a las medidas introducidas por la nueva dinastía reinante.

De este modo, junto a la utilización de materiales de gran tradición histórica como el ladrillo —especialmente en el antiguo Reino de Sevilla—; o los estucos y las yeserías que con un afán ornamental enmascaran estructuras, la arquitectura se valió también de otros más nobles. En la documentación de la época se hace referencia al frecuente empleo de mármoles y jaspes, si bien sin establecer diferencias entre unos y otros.⁵

⁴ Cfr. CHUECA GOITIA, Fernando. “El protobarroco andaluz. Interpretación y síntesis”, *Archivo Español de Arte*, nº 166, 1969, págs. 139-153.

⁵ Desde el punto de vista geológico, el mármol es una roca metamórfica originada a partir de rocas calcáreas. Las rocas metamórficas se forman a partir de la transformación de otras rocas de la corteza terrestre por efecto de una alta temperatura y de una fuerte presión. Mientras que el jaspe es un mineral de sílice, opaco, aunque también puede ser de colores diversos. Otro material similar es el alabastro, una variedad de carbonato cálcico muy traslúcida. El pórfido es otro tipo de piedra que se utilizaba en el campo artístico. Esta última denominación se aplica a las rocas de estructura compacta y dura, que suele ser de color rojo. Sobre este tema véanse SCHUMANN, Walter. *Rocas y minerales: minerales, piedras preciosas, rocas, menas*. Barcelona, Omega, 1974, págs. 68 y 142; y ROMERO TORRES, José Luis. “El escultor Fernando Ortiz, Osuna y las canteras barrocas”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 11, 2009, pág. 73.

Las canteras de la Subbética: un factor determinante

Tradicionalmente se ha subrayado el hecho de que la abundancia de mármoles y jaspes en las Subbética cordobesa, favoreció considerablemente la actividad constructiva en gran parte del antiguo Reino de Córdoba. Con todo, es importante recordar que, desde el punto de vista litológico, tales materiales no son ni mármoles y ni jaspes, sino piedras calizas y dolomías de rico colorido.⁶ Sin embargo, tradicionalmente, dichas piedras polícromas han sido designadas como mármoles y jaspes, con el fin de otorgar un mayor esplendor y suntuosidad a las obras realizadas con las mismas, especialmente durante el Barroco.⁷

La abundancia de este tipo materiales no se reduce al ámbito cordobés, siendo bastante generalizada en muchos puntos peninsulares. De hecho, durante los siglos XVII y XVIII las piedras ornamentales fueron muy utilizadas también por artífices de otros enclaves andaluces⁸, así como de la zona levantina.⁹ Por otro lado, la llegada de los Borbones al trono español traería consigo un reconocimiento y una explotación de las canteras a nivel nacional. Se pretendía extraer mármoles y rocas ornamentales, con el fin de destinarlos a la decoración del Palacio Real de Madrid y de otros Reales Sitios.¹⁰

⁶ Agradecemos la aclaración que nos ha ofrecido Pedro Bergillos. Sobre este tema véase VERA TORRES, Juan Antonio et al. *Geología de España*. Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2004, págs. 372-385; y LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio (Dir.). *Córdoba y su provincia*. Tomo I, Sevilla, Ediciones Gever, 1985, págs. 44-45.

⁷ Hecha la aclaración, a lo largo de este estudio seguiremos empleando el término de mármoles, con el que tradicionalmente son conocidas estas piedras polícromas.

⁸ La importancia de los mármoles andaluces ya fue reconocida por el prestigioso investigador René Taylor en el artículo “Estudios del Barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada en Córdoba y Granada”, en *Cuadernos de Cultura*, nº 4, Córdoba, 1958, págs. 33-51. A su vez, George Kubler señaló cómo el empleo del mármol venía a constituir uno de los rasgos esenciales de la arquitectura barroca de la Alta Andalucía o Andalucía oriental, en contraposición a la arquitectura de la Baja Andalucía o Andalucía occidental, caracterizada por el empleo del ladrillo. Véase KUBLER, George. “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”, en *Ars Hispaniae*, vol. XIV, Madrid, Plus-Ultra, 1957, pág. 295. Posteriormente, diversos investigadores han seguido ahondando en este tema. Tal es caso de Jesús Rivas Carmona, con algunos estudios, destacando principalmente *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1990. Hemos de citar también algunas aportaciones de Encarnación Isla Mingorance sobre las canteras de mármol de Lanjarón (Granada). Más recientemente el tema ha sido tratado también por otros autores. A este respecto, véanse los estudios de LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “Mármoles policromos y frontales de altar en la Granada barroca (1676-1742)”, en *Actas del Congreso sobre la Andalucía de finales del siglo XVII*, REDER GADOW, Marion (Coord.). Cabra, Ayuntamiento de Cabra, 1999, págs. 201-222; *Altar Dei: los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001; y “Mármoles policromos y mobiliario litúrgico en el barroco granadino”, en *Goya. Revista de arte*, nº 281, 2001, págs. 95-105. Asimismo, cabe citar también a ROMERO TORRES, José Luis. “El escultor Fernando Ortiz...”, op. cit., págs. 73-79.

⁹ Sobre este tema véase el estudio de RIVAS CARMONA, Jesús y CABELLO VELASCO, Rafaela. “Los mármoles del Barroco murciano”, en *Imafronte*, nº 6-7, 1990-1991, págs. 133-142.

¹⁰ Cfr. TÁRRAGA BALDÓ, M^a Luisa. “Mármoles y rocas ornamentales en la decoración del Palacio Real de Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, nº 329, tomo, LXXXII, 2009, págs. 367-392. Sobre este tema véase también ROMERO TORRES, José Luis: “El escultor Fernando Ortiz...”, op. cit.

Junto a las canteras de Cabra (Figs. 1, 2 y 3), Luque y Zuheros, las que alcanzaron mayor prestigio en Andalucía fueron las existentes en la Cordillera Penibética. En la arquitectura granadina se emplearon los mármoles –caliza grisáceas- de las canteras de Sierra Elvira, situadas en las inmediaciones de la capital. Asimismo, destacaron las canteras de Sierra Nevada de las que se extraía serpentina. Posteriormente, con el hallazgo de los mármoles veteados de Lanjarón, hacia 1730, se incrementó el empleo de estos materiales en la arquitectura.



Fig. 1. *Canteras de caliza blanca*. Sierra de Cabra, Córdoba. Fotografía de Rafael Luna.



Fig. 2. *Canteras de caliza rosa*. Sierra de Cabra, Córdoba. Fotografía de Rafael Luna.



Fig. 3. *Canteras de mármol rojo*. Sierra de Cabra, Córdoba.
Fotografía de Rafael Luna.

Por lo que respecta a Almería, las canteras de la Sierra de los Filabres y, en concreto, las de Macael -de auténtico mármol-, también se habían venido explotando desde antaño. De hecho, el mármol blanco de Macael había sido muy utilizado durante el Quinientos en Andalucía oriental, en la construcción de algunos edificios emblemáticos del primer Renacimiento, como el Palacio de Vélez-Blanco. La riqueza geológica de la Penibética se extiende a tierras malagueñas, con canteras en Mijas, Antequera, así como en la propia ciudad de Málaga.¹¹

En los ámbitos sevillano y gaditano se extrajeron mármoles en Estepa, Morón y Gibalbín; y en Huelva, en las canteras de Aracena, situadas en Sierra Morena. Asimismo, a mediados del siglo XVIII se intensificaría la búsqueda de canteras por Andalucía, tarea que fue encargada por la administración de la Corona española al escultor malagueño Fernando Ortiz y al geólogo Guillermo Bowles. Ambos valorarían los mármoles y jaspes de las canteras de Osuna, materiales que alcanzarían importancia durante la segunda mitad de esta centuria.¹²

De ahí que el empleo de estos materiales en la arquitectura barroca cordobesa no constituya un hecho exclusivo, aunque sí diferenciador, por la singularidad de los mismos. A este

¹¹ Vid. TAYLOR, René. “Estudios del barroco...”, op.cit, pág. 33; de este mismo autor “La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores. (Fundamentos y razones para una atribución)”, *Archivo Español de Arte*, nº 138, tomo XXXV, 1962, pág. 150; RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., pág. 22; CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga Barroca*. Málaga, Universidad de Málaga-Delegación del Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental-Diputación Provincial de Málaga, 1981, pág. 109; y ROMERO TORRES, José Luis. “El escultor Fernando Ortiz...”, op. cit., pág. 73.

¹² Cfr. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op.cit. pág. 22; y ROMERO TORRES, José Luis. “El escultor Fernando Ortiz...”, op. cit., págs. 75-76.

factor hay que añadir la personalidad de los maestros que los trabajaron, como expondremos más adelante.

En los diversos enclaves que hemos citado, las labores con piedras polícromas carecieron de la importancia que adquirieron en tierras cordobesas. Tal es el caso del ámbito murciano, ya que, pese a la existencia de canteras en algunas localidades de la zona noroccidental de la región (Mula, Cehegín, Caravaca y Moratalla), así como cerca de la capital, las obras realizadas con dichos materiales no van a ser muy abundantes.¹³ Asimismo, es preciso destacar una gran diferencia de carácter cualitativo, pues frente a la intensidad cromática de los mármoles cordobeses, las piedras rojas y negras extraídas de las canteras murcianas se caracterizan por sus tonalidades suaves.¹⁴

Es posible establecer también otras diferencias respecto al ámbito cordobés. El empleo de las piedras polícromas en Murcia quedó reservado, fundamentalmente, para portadas exteriores y para púlpitos, fuentes o mesas de sacristía en los interiores, siendo escasos los retablos y tabernáculos realizados con estos materiales. Junto a razones de distinta índole, como el apego al retablo de madera dorada; o a cuestiones económicas, dado que un retablo en piedra es más costoso que un retablo de madera, es posible dar otras explicaciones. A este respecto, se ha señalado la falta en tierras murcianas de auténticos virtuosos en el trabajo de dichos materiales, apreciándose, incluso, en obras de gran envergadura la ausencia de una técnica depurada.¹⁵

Cierto es también que en el mismo marco andaluz, concretamente en Cádiz, las labores pétreas adquirieron gran importancia durante los últimos años del siglo XVII, tras sustituir a Sevilla en el tráfico comercial con América. No obstante, tales obras fueron ejecutadas por maestros y canteros de Génova y Carrara, establecidos en la capital gaditana, con mármoles y jaspes italianos. Incluso, algunas fueron realizadas en Italia, siendo trasladadas posteriormente a Cádiz. Más allá de esta ciudad, dichas obras debieron influir en otros ámbitos andaluces, si bien no llegaron a alcanzar la repercusión que tuvieron los “mármoles” y los canteros cordobeses.¹⁶

Por el contrario, aunque en la capital hispalense se realizaron algunas obras en piedras polícromas, varios inconvenientes hicieron que no se forjara una tradición en los trabajos

¹³ Desde el punto de vista litológico, las piedras extraídas de las canteras murcianas son igualmente piedras calizas.

¹⁴ RIVAS CARMONA, Jesús y CABELLO VELASCO, Rafaela. “Los mármoles del...”, op. cit., págs. 133-134.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 134.

¹⁶ Cfr. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op.cit., págs. 58-67. Sobre los mármoles gaditanos véanse también RAVINA MARTÍN, Manuel. “Mármoles genoveses en Cádiz”, *Homenaje al Prof. Hernández Díaz*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982, Vol. I, págs. 596-613; y ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo. “Mármoles italianos en Cádiz durante el siglo XVIII. Un retablo de Alessandro Aprile”, *Atrio*, nº 7, 1995, págs. 57-66.

realizados con las mismas. La falta de especialistas en este tipo de tareas, así como de abundante material en un enclave próximo, fueron algunas de las razones.¹⁷

La tradición de los talleres de cantería en la formación de maestros

Las labores marmóreas realizadas en Córdoba muestran la gran pericia alcanzada por los maestros relacionados con esta actividad. Esto fue posible gracias a la riqueza de las canteras de la Subbética en piedras de diversas policromías (negros, blancos y grises), predominando los mármoles rojos de Cabra (Fig. 3) y siendo también muy apreciados los mármoles melados de Araceli.¹⁸

Desde finales del siglo XVI hay constancia de la existencia de talleres dedicados a las labores de cantería en las poblaciones de Cabra, Luque y Priego. Al abrigo de la riqueza natural de la Cordillera Subbética, surgió todo un grupo de maestros canteros que van a potenciar las tareas constructivas, dando lugar a una arquitectura que acabaría adquiriendo una considerable personalidad. Asimismo, la actividad de estos maestros no quedaría limitada al reducido marco de las poblaciones en las que trabajaban. Su labor se extendería también a la ciudad de Córdoba, e incluso a otros ámbitos andaluces y peninsulares.

Desde las últimas décadas del Quinientos empezaron a destacar algunas familias dedicadas a realizar obras en mármol. Tal es el caso de la dinastía de los González Bailén, encabezada por Alonso, cantero que desempeñaría una amplia actividad en Cabra y en Priego, donde tuvo su taller. Su labor marmórea sería proseguida por su hijo Luis, con taller en Cabra, quien realizaría interesantes obras para esta localidad, así como para la capital cordobesa y también para Sevilla. A este respecto, intervendría en el retablo mayor de la Catedral, obra del hermano Alonso Matías, y realizaría el trascoro de la Catedral de Sevilla, siguiendo las trazas de Miguel de Zumárraga.¹⁹

¹⁷ Vid. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., págs. 139-146.

¹⁸ Cfr. Ibídem, pág. 22; y del mismo autor: *Arquitectura barroca cordobesa*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982, pág. 144.

¹⁹ Vid. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., págs. 33-49. Sobre Alonso y Luis González Bailén véanse también PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. “El cantero Alonso González Bailén”. *Fuente del Rey*, nº 22, Priego de Córdoba, 1985; PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel y RIVAS CARMONA, Jesús. *Priego de Córdoba. Guía histórica y artística de la ciudad*. Salamanca, 1979, pág. 216; y MORENO HURTADO, Antonio. “Apuntes para el estudio de la aportación del mármol rojo de Cabra al Barroco andaluz”, en *El Barroco en Andalucía*, tomo VII. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (Dir. y Ed.). Córdoba, Universidad de Córdoba, 1987, págs. 86-89; y RIVAS CARMONA, Jesús. *Los trascoros de las Catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994, págs. 118-120.

Dentro del grupo de maestros canteros que trabajaron en Cabra destacaron también algunas familias como los hermanos Bartolomé y Cristóbal Castillo. Ambos trabajaron durante la primera mitad del Seiscientos, en diversas tareas relacionadas con obras retablisticas.²⁰

Sin embargo, hemos de referirnos a diversos maestros de intensa actividad arquitectónica durante la segunda mitad del Seiscientos. Tal es el caso de José Granados de la Barrera, figura a la que ya prestara atención el prestigioso investigador René Taylor.²¹ Muy ligado al trabajo en mármol, realizaría alguna de sus obras más significativas en la localidad egabrense, así como en Córdoba y Granada. En la capital cordobesa pudo haber intervenido en la construcción de la escalera de las casas principales del Conde de la Puebla de los Infantes, situadas en la Placeta de la Trinidad. En Granada trabajaría en la fachada de la Catedral, proyectada por Alonso Cano, y en la iglesia del Convento del Corpus Christi, actual parroquia de la Magdalena.

Continuador de Granados de la Barrera sería otro cantero: Melchor de Aguirre. Figura de gran proyección en Andalucía oriental, durante las últimas décadas del siglo XVII desarrollaría una intensa actividad constructiva en el ámbito cordobés, así como en Granada y Málaga.²²

En Cabra Melchor de Aguirre colaboraría directamente con Granados de la Barrera, habiendo trabajado con anterioridad en Córdoba, donde contrataría la ejecución de la Capilla de Nuestra Señora de la Purísima Concepción de la Catedral. Realizada entre 1679 y 1682, se trata de un espacio funerario fundado por el obispo fray Alonso Medina y Salizanes. En su construcción Melchor de Aguirre concedió un gran protagonismo al mármol rojo de Cabra, logrando una gran riqueza cromática. A la ornamentación de esta capilla contribuye el programa iconográfico en el que intervino el imaginero Pedro de Mena, autor de la imagen mariana que preside el retablo, obra marmórea igualmente de Aguirre.²³

Posteriormente, se trasladaría a Granada en donde sería nombrado maestro mayor de las obras de la Catedral, culminando gran parte de su fachada. Intervino, además, en el diseño de algunos edificios como la iglesia de San Felipe Neri, el templo conventual de Gracia y el

²⁰ Cfr. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op.cit., pág. 49; y MORENO HURTADO, Antonio. "Apuntes para el estudio...", op. cit., pág. 89.

²¹ TAYLOR, René. "El arquitecto José Granados de la Barrera". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 23, 1975, págs. 139-153.

²² Sobre la figura de este maestro véanse GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *El barroco granadino*. Granada, Comares, 1987, págs. 36, 88-89; TAYLOR, René. "Estudios del Barroco...", op.cit., págs. 34-36; VALVERDE MADRID, José. *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1974, págs. 17-19. RAYA RAYA, M^a Ángeles. *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, págs. 52-54 y 395; RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., págs. 71-84.

²³ Cfr. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op.cit., págs. 73-77; RAYA RAYA, M^a Ángeles. *El retablo...*, op. cit., págs. 53 y 395; NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, Publicaciones de la Obra Social y Cultural de CajaSur, 2007, 2^a Edición, págs. 351-354. Sobre la Inmaculada de Pedro de Mena resulta interesante el estudio de ROMERO TORRES, José Luis. "Pedro de Mena, Pedro Roldán y el concurso artístico de fray Alonso de Salizanes, obispo de Córdoba", *Laboratorio de Arte*, nº 24, 2012, págs. 251-274.

desaparecido Convento de Belén. Asimismo, trabajó en algunos programas relacionados con el mármol, realizando retablos y templetos. A este respecto, destaca el tabernáculo de la capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo de Granada, antiguo templo monástico de Santa Cruz la Real; y los púlpitos de la Catedral de Málaga. La trayectoria de Melchor de Aguirre se extendería también a Antequera, realizando en esta localidad la portada del templo de San Juan de Dios.

La actividad artística de Cabra, cuando el siglo XVII toca a su fin, se completa con la labor de dos importantes familias dedicadas igualmente a la cantería: los Rodríguez Navajas y los Bada. Ambas dinastías de maestros, emparentadas entre sí, colaborarían con Melchor de Aguirre y, posteriormente, con Francisco Hurtado Izquierdo.²⁴

Procedentes de Lucena, los Rodríguez Navajas estuvieron representados, principalmente, por los nombres de Francisco y Juan. El primero se trasladaría a Granada para desarrollar allí la mayor parte de su obra, siendo el propio Aguirre quien le abra las puertas de esta ciudad. El segundo intervendría también en algunas obras de la capital granadina, si bien continuaría afincado en Lucena, trabajando para esta localidad, así como para la ciudad de Córdoba. En esta última colaboraría junto con Francisco Hurtado Izquierdo en el retablo de la iglesia conventual de San Pedro de Alcántara y en la portada de la ermita de la Alegría.²⁵

El parentesco entre ambas familias de canteros vendría de la mano de Toribio de Bada, cuñado de Juan y Francisco, y padre de José de Bada y Navajas, arquitecto que desarrollaría su obra ya en el siglo XVIII. Procedente del norte peninsular, concretamente de Asturias, Toribio de Bada abandonaría su tierra natal al conocer las obras que se estaban emprendiendo en Andalucía. De hecho, siendo todavía muy joven, lo hayamos trabajando ya en Cabra en el taller de Melchor de Aguirre, en donde debió conocer a los hermanos Rodríguez Navajas. El traslado definitivo de Melchor de Aguirre a Granada, sería la causa por la que Toribio de Bada abandone Cabra. Junto con su cuñado Juan, el maestro asturiano termina estableciéndose en Lucena, en donde abriría un taller. De este modo, desde 1690 la actividad artística del núcleo egabrense se vería ensombrecida por el protagonismo que iría adquiriendo, a partir de entonces, la localidad lucentina.²⁶

²⁴ Sobre este tema véanse ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada y Navajas arquitecto andaluz (1691-1755)*. Granada, Diputación Provincial de Granada-Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural, 1977, págs. 37-49; y RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., págs. 81-82.

²⁵ Vid. TAYLOR, René. "Estudios del Barroco...", op. cit., pág. 36; RAYA RAYA, M^a Ángeles. *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1980, pág. 166; y RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., pág. 81.

²⁶ Seguimos a GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *El barroco...*, op.cit., pág. 29; ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada y Navajas...*, op.cit., págs. 37-49; y RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., págs. 81-82.

Hurtado Izquierdo y la proyección de la arquitectura barroca cordobesa

Hemos hecho ya referencia a este maestro, personalidad de gran renombre en la arquitectura cordobesa del Barroco. No cabe duda de que se trata de una figura excepcional que, pese a aferrarse a la tradición, dio también manifiesto de un talante renovador y proclive al intercambio.²⁷ Asimismo, con él se consagraron las dos tendencias fundamentales del Barroco cordobés: la naturalista y la geométrica.²⁸ De carácter ornamental, ambas tendencias singularizan sus retablos, sus labores de yeserías y, especialmente, sus trabajos marmóreos.

Con Hurtado Izquierdo la arquitectura cordobesa adquiere una gran singularidad, a la vez que se proyecta hacia otros ámbitos peninsulares. Esto fue posible por las obras que realizara fuera del ámbito cordobés, así como por la gran repercusión de su arte. De hecho, en tierras cordobesas y granadinas, su estela artística seguiría estando presente de la mano de numerosos discípulos y seguidores.

Nacido en Lucena en 1669, desde su infancia Francisco Hurtado Izquierdo manifestó interés por la arquitectura, inclinación que pudo estar motivada por la profesión de su padre, que fue maestro albañil. Sin embargo, otro condicionante más importante repercutiría favorablemente en su futuro profesional: el desarrollo artístico lucentino durante del siglo XVII, especialmente en el panorama constructivo. La promoción arquitectónica estuvo protagonizada, en parte, por las numerosas órdenes religiosas establecidas en esta localidad. La labor constructiva corrió a cargo de una serie de maestros con los que Francisco Hurtado llegó a relacionarse: Juan Trujillo Moreno, Alberto de Guzmán, Leonardo Antonio de Castro... Este último, el más destacado, fue con el que pudo haberse formado el maestro lucentino.²⁹

Tradición e innovación en sus obras cordobesas

La trayectoria artística de Hurtado Izquierdo se iniciaría en los últimos años del siglo XVII, extendiéndose durante el primer cuarto del XVIII. Entre finales del Seiscientos y principios del Setecientos, empieza a ser reconocido por su valía profesional, recibiendo los primeros encargos para la capital cordobesa.

En 1695, residiendo todavía en Lucena, se comprometía como cantero, junto con Juan Rodríguez Navajas y Toribio de Bada, a realizar el retablo mayor de la iglesia conventual de San Pedro de Alcántara de Córdoba. Lo más interesante de esta obra es, precisamente, el empleo de

²⁷ Cfr. OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria. "Tradición y novedad en la obra de Hurtado Izquierdo: análisis de algunos ejemplos en Córdoba". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, 2001, págs. 271-288.

²⁸ RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura barroca...*, op. cit., pág. 32.

²⁹ Seguimos a RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., págs. 96 y 148

pedras polícromas, consecuencia de la gran sugestión que debió causarle el retablo mayor de la Catedral cordobesa, obra del hermano Alonso Matías.³⁰

El retablo de San Pedro de Alcántara, así como la firma de nuevos contratos, fueron posiblemente los motivos por los que en 1696 abandona su localidad natal para establecerse en Córdoba. Al año siguiente era nombrado maestro mayor de la Catedral, cargo que le permitiría trabajar en obras patrocinadas por personalidades de gran relevancia como don Pedro de Salazar y Toledo. El mecenazgo del Cardenal Salazar sería determinante en el esplendor artístico y cultural, adquirido por la ciudad de Córdoba durante el Setecientos.

Precisamente, para este prelado cordobés, Hurtado Izquierdo proyectó la Capilla de Santa Teresa, erigida en la Mezquita-Catedral entre 1697 y 1703.³¹ De espacio centralizado, constituye un claro prelude, tanto en lo estructural como en lo decorativo, de los Sagrarios de los monasterios cartujos de Granada y de El Paular. Igualmente, esta obra serviría de inspiración a maestros posteriores para la creación de capillas y plantas centralizados.

El conjunto de la Capilla del Cardenal Salazar fue concebido con un doble espacio: sacristía y cripta. Al disponer en la planta de un plan centralizado, Hurtado Izquierdo se alejó de los tradicionales esquemas rectangulares, propios de las sacristías de las catedrales y grandes iglesias españolas de época medieval; esquemas que, respondiendo a un criterio funcional, permiten encajar un número adecuado de cajones para guardar los objetos relacionados con el culto. En contraposición a los planes rectangulares, la Sacristía de la Catedral cordobesa se halla en consonancia con el modelo de sacristía introducido en la España del siglo XVI, de clara ascendencia italiana. De gran aceptación en el sur peninsular, a esta tipología responden los ejemplares de las Catedrales de Sevilla y Murcia.³²

Aun así, Hurtado Izquierdo se atrevió a innovar, eludiendo la forma cuadrada a la que responde esta segunda tipología de sacristía, empleando en su lugar un espacio octogonal. Resabios del Barroco italiano se hallan claramente presentes en la concepción espacial de esta obra, que rompe con la versión más tradicional o castiza del Barroco andaluz, caracterizada por espacios sencillos de trazados rectilíneos.³³ A este respecto, algunos investigadores han planteado la posibilidad de una estancia de Hurtado Izquierdo en Italia, algo que no se ha podido constatar.

³⁰ Vid. TAYLOR, René. “Estudios del Barroco...”, op. cit., pág. 36; RAYA RAYA, M^a Ángeles. *El retablo en Córdoba...*, op. cit., págs. 158-165; y RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., pág. 99.

³¹ TAYLOR, René. “Francisco Hurtado Izquierdo and his school”, *The Art Bulletin*, XXXII, 1950, págs. 31-32. Véase también NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral...*, op. cit., págs. 370-373.

³² Cfr. TAYLOR, René. “Francisco Hurtado. La Sacristía del Cardenal Salazar”, en *El Barroco en Andalucía*. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel y PÉREZ ALMENARA, Carmen (Eds.). Córdoba, Universidad de Córdoba, 1985, pág. 87; y BAÑO MARTÍNEZ, Francisca del. *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna: teoría y análisis*. Murcia, Universidad de Murcia, 2009, págs. 39-42.

³³ Vid. RIVAS CARMONA, Jesús CABELLO VELASCO, Rafaela. “El Barroco andaluz y los modelos del Barroco italiano”, *Imafronte*, n^o 8-9, 1992-1993, págs. 359 y 360.

En cualquier caso, es posible que el mismo Cardenal Salazar hubiese intervenido en la resolución espacial de la capilla. En la visita que efectuó a Roma entre 1689 y 1692, este prelado debió conocer la antigua sacristía de la Basílica de San Pedro, que respondía a un esquema octogonal.³⁴ En el alzado de esta capilla catedralicia ocho arcos de medio punto, sustentados por pilastras, refuerzan el carácter poligonal de la estancia. El espacio queda coronado por una cúpula, dividida en plementos, sobre un alto tambor perforado por vanos.



Fig. 4. *Detalle del zócalo de la Capilla del Cardenal Salazar. Mezquita-Catedral, Córdoba. Fotografía de Pedro Bergillos.*

Junto a la función de sacristía esta capilla cumple una función funeraria, custodiándose también en su interior algunas reliquias. De ahí la disposición bajo la misma de la cripta del Cardenal Salazar. Hurtado Izquierdo buscó referencias históricas, ya que su concepción espacial parece inspirada en los *martyria*, construcciones circulares o poligonales con los que se conmemoraban a los mártires durante los primeros tiempos del Cristianismo.³⁵

En la concepción ornamental de la capilla, el maestro lucentino hizo una gran concesión a la riqueza cromática con los llamados mármoles polícromos cordobeses. En el alto zócalo empleó el mármol rojo ribeteado por el negro del mismo material (Fig. 5), con el que también se adornan las repisas cóncavas en donde se ubican esculturas de santos, presididos por la titular de la capilla: la imagen de Santa Teresa, obra de José de Mora.³⁶ La bicromía introducida por los zócalos se contrapone a las superficies superiores de blancas yeserías, concluidas en 1703 por su

³⁴ TAYLOR, René. “Francisco Hurtado. La Sacristía...”, op. cit., pág. 87.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ Teodosio Sánchez de Rueda talló el primer retablo de la santa, sustituido a finales del siglo XVIII por el actual, obra neoclásica de fino estucado realizada por Ignacio de Tomás.

discípulo Teodosio Sánchez de Rueda (Fig. 6). La decoración de las mismas a base de hojas carnosas, subrayadas por los efectos lumínicos que introducen los ventanales del tambor de la cúpula, constituye un exorno que será también frecuente en su vocabulario ornamental.³⁷



Fig. 5. *Detalle del interior de la Capilla del Cardenal Salazar.*
Mezquita-Catedral, Córdoba.
Fotografía de Pedro Bergillos.



Fig. 6. *Portadas ubicadas finalmente en la fachada del Palacio de Bibataubín.* Granada. Francisco Hurtado Izquierdo. Fotografía del autor.

³⁷ Vid. TAYLOR, René. “Francisco Hurtado. La Sacristía...”, op. cit., pág. 88; del mismo autor *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1978, págs. 16 y 21; y RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., págs. 98-100.

Bajo el patronazgo del Cardenal Salazar Francisco Hurtado trazaría también el Hospital de Agudos, proyecto concebido, en un principio, como colegio para la enseñanza musical de niños pobres. No obstante, la epidemia de peste padecida por Córdoba a comienzos del Setecientos, justifica el hecho de que, iniciadas ya las obras, se solicitase al prelado la dedicación del nuevo establecimiento a la función asistencial.

El edificio responde a un esquema casi rectangular, ordenándose sus dependencias en torno a dos patios entre los que se ubica la escalera principal. En la fachada el maestro lucentino hizo uso de un lenguaje geométrico y lineal, junto al empleo de otros elementos ornamentales como los mascarones que penden de la cornisa, de clara inspiración italiana.³⁸ Al empaque de dicho exterior contribuye la portada de piedra grisácea, cuyo diseño resulta bastante clásico.

La labor artística de Hurtado Izquierdo fuera del ámbito cordobés

Como indicábamos más arriba, la Capilla del Cardenal Salazar constituye el proemio a la obra posterior del maestro lucentino. Los Sagrarios de la Cartujas de Granada y El Paular, evidencian el reconocimiento adquirido y la proyección de su arte hacia otros enclaves peninsulares.

Precisamente, Hurtado Izquierdo se trasladaría a Granada gracias a intervención del Cardenal Salazar. El prelado cordobés lo recomendaría al arzobispo de Granada Martín de Ascargorta, que precisaba de un buen maestro para el proyecto de la iglesia del Sagrario de la Catedral. A su vez, este último posiblemente lo recomendaría a los cartujos para intervenir en las obras del monasterio granadino de Ntra. Sra. de la Asunción.

Hacia 1710 Hurtado Izquierdo se hallaba ya vinculado a las obras de este cenobio, dirigiendo la construcción y la decoración Sagrario, y realizando el baldaquino para el altar del templo. Posiblemente, dio también la idea inicial de la traza de la Sacristía.³⁹

Tratándose de una de las obras más logradas del Barroco andaluz, el Sagrario de la Cartuja de Granada evidencia la gran creatividad como decorador del maestro lucentino. La integración de las artes que Bernini había desarrollado en sus obras romanas se halla en la base también de esta obra granadina, si bien desde una interpretación particular, con ideas y conceptos adaptados a la propia sensibilidad hispana.⁴⁰ Fruto del trabajo conjunto de expertos y destacados artistas, la

³⁸ Cfr. TAYLOR, René. "El Hospital del Cardenal Salazar", *El Barroco en Andalucía, Conferencias del I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba*. Córdoba, Universidad, págs. 99-100; y OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria. "Tradición y novedad...", op. cit., págs. 279-281.

³⁹ Sobre esta obra véanse GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *El Barroco...*, op. cit., págs. 41-42; y OROZCO DÍAZ, Emilio. *La Cartuja de Granada*, León, Everest, 1976; y BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca: Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, Polígrafa, 1978, págs. 108 y 112-119.

⁴⁰ Vid. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. "El 'bel composto' berniniano a la española", *Semata*, vol. 10, 1998, págs. 265-279.

labor de cantería corrió a cargo del maestro Atienza, siendo los artífices del programa iconográficos José de Mora, José Risueño, Pedro Duque Cornejo y Antonio Palomino.

La presencia del Sagrario en la cabecera del templo queda insinuada tras el baldaquino dorado que, sirviendo de altar, cobija a la Virgen de la Asunción, imagen de José de Mora. La sencillez arquitectónica de esta estancia (de planta cuadrada, con dos columnas en cada ángulo sosteniendo cuatro arcos de medio punto y cúpula sobre pechinas como cerramiento), se complica con la dinámica espacial y la riqueza decorativa debida, en gran parte, al abundante uso de mármoles polícromos sabiamente combinados. La riqueza cromática de los mismos, los dorados refulgentes que cubren parte de esta pequeña estancia, así como la constante tensión de formas, logran crear un gran movimiento simulando un espacio de mayor tamaño.

Los mármoles están presentes en el mismo pavimento, en el que se dibujan estrellas trazadas en líneas de color rojo, blanco y negro. Los pedestales sobre los que apoyan las columnas, son de piedra gris de Sierra Elvira, aunque los abultados motivos geométricos de sus frentes resultan similares a los de la portada de la Capilla del Cardenal Salazar, siendo de color rojo con un listón central negro.

En el centro del Sagrario se alza el tabernáculo concebido como una gigantesca custodia en la que se combinan los mármoles polícromos (rojos y negros), ofreciendo una decoración de motivos geométricos y vegetales. Hurtado Izquierdo contaba con un precedente: el tabernáculo realizado por Melchor de Aguirre para el templo de dominicos de Granada. Sin embargo, el ejemplar del maestro lucentino resulta mucho más innovador por su mayor verticalidad, por el gran dinamismo y abigarramiento de formas de pequeña escala que, de forma incesante, se quiebran, se pliegan o se adaptan a ritmos curvos y contracurvos.⁴¹

El tabernáculo cartujano parece estar dominado por fuerzas contrapuestas. Impulsos centrípetos y descendientes se dirigen a su centro, que dispuso originariamente de una urna de cristal de roca y plata para la custodia de las Sagradas Formas. Al mismo tiempo, fuerzas centrífugas y ascendentes marcan su relación con el resto del programa ornamental. Las cuatro figuras de los ángulos del tabernáculo — alegorías de las virtudes de la vida cartujana— se adelantan en correspondencia con las esculturas ubicadas en los ángulos de la estancia: la Magdalena, San Juan Bautista, San Bruno y San José. Éstas parecen avanzar también, creando un efecto de gran teatralidad al ser ilusoriamente descubiertas por unos angelillos que levantan ricos cortinajes.

⁴¹ Vid. RIVAS CARMONA, Jesús. “Los tabernáculos del Barroco andaluz”, *Imafronte*, nº 3-4-5, 1987-88-89, págs. 170-173.

En su verticalidad, el tabernáculo se eleva hacia la cúpula, cuya pintura mural representa el triunfo de la Eucaristía. Dicha pintura, al igual que las restantes que completan la decoración de la estancia, fue realizada por Antonio Palomino con la colaboración de José Risueño.

El valor simbólico del conjunto se intensifica con la luz que irrumpe por el vano situado tras el tabernáculo. Tal efecto debió de ser mayor al quedar la originaria urna de cristal invadida por el intenso resplandor, visualizado incluso desde los pies del templo a través del ingrávigo baldaquino del altar. A ambos lados del Sagrario, dos pequeñas capillas permiten una mayor proximidad con el Misterio Eucarístico; comunicación que se establece mediante sendos óculos, enmarcados por mármol rojo de Cabra y flanqueados con figuras de virtudes, en consonancia con las de los ángulos del tabernáculo.

La Sacristía fue iniciada en 1732, ya fallecido Francisco Hurtado.⁴² Sin embargo, para que la orden cartuja autorizase su construcción, es posible que el maestro lucentino hubiese dado en 1713 la idea inicial de la traza, a través de un esbozo. En él se precisaría el esquema básico de la estancia: de una nave con tramos desiguales, reforzados por pilastras alzadas sobre los muros, así como algunos detalles de su exorno (zócalo de mármol y yeserías talladas en el resto del alzado).

Las obras de la Sacristía debieron de ser dirigidas por otro maestro, que introdujo algunas modificaciones en el posible esbozo inicial de Hurtado Izquierdo. Aunque se han barajado los nombres del maestro José de Bada y del platero cordobés Tomás Jerónimo de Pedrajas, que también fue proyectista y arquitecto, tan sólo se tiene constancia documental de la intervención del cantero Luis de Arévalo, del tallista Luis Cabello y del arquitecto Vicente Acero.

Precisamente, Vicente Acero se encargaría, hacia 1738, de la dirección del zócalo de mármol. En esta ocasión, en vez de emplearse mármol cordobés, se recurrió al mármol vetado de Lanjarón. Posiblemente, en este detalle encontremos algunos cambios con respecto al proyecto inicial de Hurtado Izquierdo, ya que esta tipología de mármol no había sido utilizada por el maestro lucentino en ninguna de sus obras. Hay que recordar, que las canteras de esta localidad de la Alpujarra granadina, se habían descubierto en 1730, dos años antes de que se iniciaran las obras de la Sacristía. Aun así, atendiendo a los materiales que se emplean en el alzado de esta estancia se aprecian recuerdos de la Capilla del Cardenal Salazar ya comentada. Asimismo, para la portada de la Sacristía se recurrió al mármol granadino, combinándose el mármol de Lanjarón con la piedra gris de Sierra Elvira. Si bien, la estructura de la misma supone un claro recuerdo de la portada del templo cordobés de San Hipólito, diseñada por Tomás Jerónimo de Pedrajas.

⁴² Cfr. TAYLOR, René. “La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores. Fundamentos para una atribución”, *Archivo Español de Arte*, nº 138, tomo XXXV, 1962, págs. 135-172.

Hallándose todavía al frente de las obras de la Cartuja de Granada, Hurtado Izquierdo se haría cargo del Sagrario del templo monástico de Santa María de El Paular. Aunque fue proyectado por el maestro en 1718, sería concluido por sus discípulos tras su muerte en 1725.

El Sagrario de este cenobio cartujano resultó finalmente una obra andaluza, por la procedencia de muchos de los maestros que trabajaron junto con Hurtado Izquierdo: Vicente Acero, Luis Arévalo, los hermanos Teodosio y Jerónimo Sánchez de Rueda, Tomás Jerónimo de Pedraxas, Pedro Duque Cornejo y Antonio Palomino. Asimismo, se trata de una obra de raigambre cordobesa, por el protagonismo que nuevamente adquieren los mármoles polícromos de la Subbética.⁴³

Situado en la cabecera del templo, presenta una gran complejidad al estar conformado por dos estancias enlazadas. La mayor es de planta de cruz griega y dispone entre los brazos de capillas hexagonales. En su alzado destacan ocho columnas que sustentan cuatro arcos de forma rehundida, cerrándose el espacio con una cúpula sin tambor. La estancia menor presenta una planta ochavada, rematada también con cúpula, en cuyo centro se halla el tabernáculo de mármoles rojos, subrayado –como el ejemplar granadino- por su verticalidad, si bien de estructura más exagerada. Los salientes de esta bella máquina central establecen un “diálogo” con los soportes situados en los ángulos de la estancia, los cuales se resuelven mediante líneas cóncavas y convexas.

Siguiendo con otras obras que suponen una clara proyección de Francisco Hurtado Izquierdo fuera del ámbito cordobés, hemos de referirnos a un interesante edificio: el Sagrario de la Catedral de Granada, motivo por el que –como ya dijimos- se trasladaría a esta ciudad.⁴⁴

La construcción de este templo fue promovida por el arzobispo Martín de Ascargorta, ante el estado de ruina en la que se hallaba el primitivo Sagrario catedralicio, ubicado en los restos de la antigua mequita mayor. Hurtado Izquierdo trazó un nuevo proyecto en sustitución del que ideara Diego de Siloé, quien había situado la capilla del Sagrario en el centro de un claustro. El cambio introducido por el maestro lucentino estuvo motivado por las pretensiones del citado prelado de labrar solamente el Sagrario, que habría de adecuarse al estilo de la aledaña Catedral. Suprimiendo el claustro, trazó cripta e iglesia, concibiendo para ésta una planta centralizada, consistente en una cruz griega inscrita en un cuadrado.

Iniciadas las obras en 1705, no tardaron en quedar desatendidas ante las frecuentes ausencias del maestro de Granada. Por tal razón, en 1717 le fueron encomendadas a José de Bada,

⁴³ Vid. BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca*, op. cit., págs. 110-112; y TAYLOR, René. “Vicente Acero en el Paular”, *Imafronte*, nº 10, 1994 (1996), págs. 135-150.

⁴⁴ Sobre este templo véase ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada...*, op. cit., págs. 122-193; y de la misma autora *El Sagrario de la Catedral de Granada*. Granada, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1976.

quien optó por una tendencia más clásica. De hecho, Francisco Hurtado había concebido para el exterior del templo unas portadas con columnas salomónicas que, al ser rechazadas por su sucesor, serían destinadas finalmente a la fachada del Castillo de Bibataubín, reformado entonces (Fig. 6).

Discípulos y seguidores del maestro lucentino

Hurtado Izquierdo dejaría un importante legado artístico, así como numerosos discípulos y seguidores de su estilo. La huella de su arte, ligado a la riqueza ornamental de los mármoles policromos y a la labor de yeserías, se prolongaría durante todo el siglo XVIII, alcanzando incluso los primeros años del XIX.

Varios son los discípulos del maestro lucentino. Tal es el caso del cántabro Vicente Acero y Arebo, activo entre 1713 y 1738 en la fábrica de la Cartuja de El Paular. Sus obras principales son la fachada de la Catedral de Guadix (Granada) y las trazas de la Catedral de Cádiz. Relacionados con estas últimas obras se halla otro maestro vinculado también a Hurtado Izquierdo: Torcuato Cayón.⁴⁵

Sin embargo, hemos de subrayar también la labor de los hermanos Teodosio y Jerónimo Sánchez de Rueda.⁴⁶ Procedentes de Granada destacarían como arquitectos y retablistas, realizando igualmente obras marmóreas. Ambos trabajarían en varias ocasiones junto a Francisco Hurtado. La figura de Jerónimo Sánchez de Rueda sería clave en la consolidación del barroco prieguense, muy ligado también a la decoración de yeserías, tradición proseguida a lo largo del Setecientos por diversos maestros.

El principal discípulo de Jerónimo Sánchez de Rueda, Juan de Dios Santaella, realizaría numerosos camarines barrocos en esta localidad. Con Santaella se formaría, a su vez, Francisco Javier Pedraxas, autor del sagrario de la iglesia de la Asunción de Priego, quien tendría un continuador: Remigio del Mármol, maestro que trabajaría ya entre los siglos XVIII y XIX.⁴⁷

También trabajará junto con Hurtado Izquierdo Tomás Jerónimo de Pedraxas, yerno de Teodosio Sánchez de Rueda, platero y arquitecto cuya labor se centraría en el sur de Córdoba, así

⁴⁵ Sobre ambos maestros véanse los estudios de TAYLOR, René. “La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores”. *Archivo Español de Arte*, 1962, pág. 142; “La fachada de Vicente Acero para la Catedral de Cádiz”. *Archivo Español de Arte*, nº 197, 1969, págs. 302-305; y “Vicente Acero en...” op. cit., págs. 135-150; y NAVASCUES PALACIO, Pedro. “Nuevas trazas para la Catedral de Cádiz”, en *Miscelánea de Arte*, 1982, págs. 174-178.

⁴⁶ Cfr. TAYLOR, René. *Arquitectura andaluza. Los hermanos...*, op. cit.

⁴⁷ Vid. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura barroca...*, op. cit., págs. 43-48.

como en tierras jiennenses.⁴⁸ Otro continuador del arte de Hurtado Izquierdo sería Alonso Gómez de Sandoval, autor en la capital cordobesa de obras en mármol y labores de yeserías.

En Lucena seguiría existiendo una gran tradición marmórea durante todo el Setecientos, especialmente a cargo de Andrés Antonio del Pino Ascanio. Este maestro trabajaría en esta localidad, así como en Córdoba, llegando a convertirse en cabeza de un importante taller familiar proseguido por sus hijos Lorenzo Vicente y Juan Antonio. Aparte de estos tres maestros, se conocen los nombres de otros Pino Ascanio que trabajaron junto con los anteriores, como canteros, si bien en obras menos importantes o como ayudantes de los mismos.

En esta misma localidad cordobesa destacaría otra familia de canteros: la de los Rojas o Hurtado de Rojas, además de otras muchos canteros documentados como Salvador Carrasco, Andrés Cordón, Francisco Canela, alguno de los cuales trabajan también fuera del ámbito cordobés. Tal es el caso de Andrés Cordón, que en el último tercio del siglo XVIII realiza el retablo de Jesús Nazareno de Medinaceli de Madrid.⁴⁹

En Granada fueron varios los seguidores de Francisco Hurtado Izquierdo ligados a las tareas marmóreas, entre los que destacan el religioso fray Baltasar de la Pasión y Marcos Fernández Raya, autores, respectivamente, del camarín y del retablo mayor de la basílica de la Virgen de las Angustias.⁵⁰

Hemos de destacar, principalmente, a José de Bada y Navajas, quien desarrollaría una intensa actividad artística en diversas poblaciones andaluzas.⁵¹ Nacido también en Lucena, se trata de un maestro cantero seguidor, igualmente, de las tendencias introducidas por Hurtado Izquierdo, pese al marcado clasicismo de su estilo. En la capital granadina sería nombrado maestro mayor de las obras de la Catedral, trabajando en las obras del templo del Sagrario en donde introdujo — como ya hemos indicado — algunas modificaciones al proyecto de Hurtado Izquierdo. La Basílica de San Juan de Dios constituye otra de sus grandes obras granadinas. En Málaga ocuparía también el cargo de maestro mayor de las obras de la Catedral, erigiendo las fachadas y las torres, y trazando los cubos de las portadas del crucero.

Finalmente, podemos apreciar ecos del arte de Hurtado Izquierdo en la arquitectura de Lorenzo Rodríguez, maestro accitano que desarrollaría la mayor parte de su trayectoria artística en el Nuevo Mundo. En las obras que realiza en la capital mexicana recurre también a la riqueza

⁴⁸ Una interesante valoración de este maestro nos la ofrece René Taylor en su estudio “La Sacristía de la Cartuja de Granada...”, op. cit., págs. 168-172. Asimismo, véanse los estudios de RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura barroca...*, op. cit.; y *Arquitectura y policromía...*, op. cit.

⁴⁹ Sobre los canterios lucentinos véanse los estudios ya citados de Jesús Rivas Carmona.

⁵⁰ Cfr. LÓPEZ GUADALUPE-MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Nuestra Señora de las Angustias y su Hermandad en la Época Moderna*. Granada, Comares, 1996, págs. 149-176.

⁵¹ Véase el estudio monográfico de ISLA MINGORANCE, Encarnación, *José de Bada...*, op. cit.

polícroma —tal vez como un recuerdo de las labores marmóreas andaluzas—, si bien con el empleo de materiales autóctonos como el tezontle y la chiluca.⁵² Sin embargo, en donde resulta indiscutible la huella del maestro lucentino es en el diseño que realizara Lorenzo Rodríguez para el Sagrario de la Catedral de México, templo que, desde el punto de vista espacial, constituye un claro recuerdo del Sagrario de la Catedral de Granada.⁵³

A modo de conclusión

La abundancia de canteras en la Subbética cordobesa, lejos de ser una riqueza exclusiva de este marco geográfico, condicionó positivamente el desarrollo de la arquitectura durante los tiempos del Barroco. Sin ser propiamente mármoles, las rocas extraídas de las mismas fueron utilizadas como tales, valorándose de ellas su gran riqueza cromática. En torno a estos “mármoles policromos” se formaron diversas generaciones de canteos, algunos dotados de gran personalidad. Nombres propios, como el de Francisco Hurtado Izquierdo, llegaron a destacar incluso en otros ámbitos peninsulares, difundiendo con sus obras la singularidad de la arquitectura barroca cordobesa.

⁵² El tezontle es una piedra volcánica de color negruzco o rojizo; la chiluca presenta un color grisáceo, siendo más apta para ser labrada. Ambas se combinan con frecuencia en la ornamentación exterior de los edificios Mexicanos del Setecientos.

⁵³ Sobre este tema véase ISLA MINGORANCE, Encarnación. “Los Sagrarios de las Catedrales de Granada y México: un modelo común”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XVI, 1984, págs. 231-239.