

EL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE ALHENDÍN, GRANADA, UN PROYECTO ECLÉCTICO PROBABLEMENTE IDEADO POR HURTADO IZQUIERDO

**THE MAIN ALTARPIECE OF THE PARISH OF ALHENDIN, GRANADA, AN
ECLECTIC PROJECT PROBABLY IDEATED BY HURTADO IZQUIERDO**

Francisco José Pérez Pozo, Universidad de Granada

Fecha recepción: 23/05/2020

Fecha aceptación: 14/07/2020

RESUMEN: El retablo de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Alhendín, Granada, es una obra cumbre de la retabística del barroco andaluz. Su cronología y sus principales elementos lo hacen estar en la órbita de Francisco Hurtado Izquierdo, si bien, el retablo incorpora lenguajes que nos hacen pensar que otros artistas intervinieron en su hechura. Histórica e injustamente olvidado, este trabajo pretende poner en valor su calidad y hacer un ejercicio de conexión entre naturalezas provenientes de diferentes focos de escultura en Andalucía.

PALABRAS CLAVE: Alhendín, Granada, Francisco Hurtado Izquierdo, José Risueño, retablo, Siglo XVIII.

ABSTRACT: The altarpiece in the main chapel of the parish church of Alhendín, Granada, is a masterpiece of the Andalusian Baroque altarpiece. Its chronology and its main elements make it be in Francisco Hurtado Izquierdo's orbit, although the altarpiece incorporates languages that make us think that other artists intervened in its making. Historically and unjustly forgotten, this work aims to value its quality and make an exercise of connection between natures from different foci of sculpture in Andalusia.

KEYWORDS: Alhendín, Granada, Hurtado Izquierdo, José Risueño, altarpiece, 18th century.

INTRODUCCIÓN

El origen del presente artículo se encuentra en el libro: *La Inmaculada Concepción de la parroquia de Alhendín del escultor Pedro de Mena* (Pérez Pozo, 2020), que firmamos. Las investigaciones para ese monográfico incluyeron un análisis del retablo camarín que acoge la *talla de la Purísima*, si bien, entendemos que este magnífico ejemplo de la retablística barroca española debía ser objeto de un estudio singularizado. Excusándonos en la efeméride de su tricentésimo aniversario, tomando como base aquellas escasas páginas del libro dedicadas al retablo, añadiendo todo lo que en su momento quedó en el tintero y proponiendo ahora otros enfoques de análisis, esperamos hacer justicia y completar las líneas de investigación que quedaron abiertas en su día.

Consta en el archivo parroquial que en el año 1714 Sebastián Miñarro de Robles, beneficiado que fue de esta iglesia, ordena en su testamento la donación de cien ducados para el dorado del retablo y para hacer un antipendio en jaspe para el altar mayor¹. Este dato nos abre una cronología de ejecución entre el año 1714 y el 1720, que consta en el propio retablo como de su finalización: “*se termino de dorar*”. Sin duda, para el año 1714 se conocía el proyecto del retablo y a este negocio se incorporó Miñarro para su colofón, pero esto no indica que su fecha de inicio fuese tal año. Pudo iniciarse y alargarse el desarrollo de la construcción, o pudo ser una obra inmediata del año 1719 o el propio 1720.

El retablo tenía como objetivo principal el acogimiento en su camarín de la imagen de la *Inmaculada Concepción*, que entregó el escultor Pedro de Mena el 26 de noviembre del año 1656. La suntuosidad de la arquitectura debía estar en consonancia con la entidad de la talla, y por mero razonamiento lógico, el cabildo eclesiástico ante la ausencia de Mena, fallecido en Málaga en el año 1688, debió pedir presupuesto a su pariente, José de Mora (1642-1724), que por razones de economía o de edad, quedaría fuera del proyecto. Ateniéndonos a las características del retablo y a la intensa relación de Mora con Francisco Hurtado Izquierdo (Lucena, 6 de febrero de 1669 - Priego de Córdoba, 30 de junio 1725), creemos que el de Lucena, o su círculo granadino, pudieron tener participación en el desarrollo de la obra alhendinense. A falta de fuentes documentales, esta línea, que no deja de ser especulativa, nos parece la más coherente y en base a ella desarrollaremos nuestra investigación, apoyada exclusivamente en argumentos artísticos, históricos y estilísticos.

Efectivamente, este dato subjetivo tendría un sólido respaldo por parte de Manuel Gómez-Moreno, que propuso la intervención de Hurtado Izquierdo en la confección del retablo². Históricamente se ha venido repitiendo el dato, eso sí, sin que en ninguna mención se haya empleado una sola línea en fundamentar la intervención del arquitecto en el retablo alhendinense, ya sea por registro documental, o por investigación y análisis artístico. Los trabajos publicados que han dado cabida a nuestro retablo lo han hecho de modo colateral. En el año 1960 Brígido Ponce de León hace una primera aproximación en un capítulo de su monográfico

¹ Archivo Parroquial de Alhendín. (APA). Leg. 1. S/f.

² Ponce de León, 1960: 135.

dedicado al municipio de Alhendín (Ponce de León, 1960), en el que aporta muchos datos archivísticos y otros, fruto de su propia experiencia vital como alhendinense. Del profesor López-Guadalupe, tenemos una breve reseña en la que emplea calificativos como: “*de colosales proporciones*” y de “*ortodoxas legalidades tectónicas que lo revisten de un carácter tradicional*” (López-Guadalupe Muñoz, 1998: 94). El último trabajo publicado, a modo de monográfico sobre la *Inmaculada Concepción*³, trataba brevemente el retablo y apuntaba a la intervención de los colaboradores de Hurtado en Granada, especialmente en la figura de José Risueño, dado que barajamos la opción de que el de Lucena no se encontrara en la ciudad en las fechas que manejamos para su ejecución.



Fig. 1. *Retablo mayor*, atribuido a Francisco Hurtado Izquierdo, h. 1720. Parroquia de la Inmaculada Concepción, Alhendín, Granada. Foto: Francisco José Pérez Pozo [FJPP].

³ Pérez Pozo, 2020.

DESCRIPCIÓN FORMAL

El retablo de la capilla mayor protagoniza casi la totalidad del muro que delimita el presbiterio y por estar éste en un nivel superior, parte su pedestal desde una posición prominente respecto de la nave, lo que potencia en suma su efectismo y majestuosidad. Se organiza en base a una fuerte tensión vertical, y se estructura en dos cuerpos, actuando el superior a modo de ático. **(Fig. 1)**



Fig. 2. *Inmaculada Concepción*, Pedro de Mena, 1656. Camarín, retablo mayor de la parroquia de la Inmaculada Concepción, Alhendín (Granada). Foto: [FJPP].

Nace el retablo en un sotabanco cuyo frontal se cubre con tableros de mármol rojo y en el centro una frontalería de altar con decoración floral, incisa, de marcada simbología mariana, en la que destacan dos jarrones con azucenas a ambos lados de la pieza, dejando el centro para la figuración del anagrama del Ave María, coronado por la estrella de ocho puntas. Enmarca la escena una cenefa con borlas, también incisas, imitando trabajo de bordado a puntilla⁴. La predela aloja el Sagrario y el Manifestador, insertos en un edículo neoclásico de adición posterior. Además de los elementos decorativos de los netos, a base de placas, guirnaldas y tarjas, cabe destacar la presencia de dos ángeles que actúan aquí como elementos sustentantes de los estípites. Consta de tres calles en su primer cuerpo, siendo la central del doble ancho que las laterales, abriéndose a la balconada del camarín de *la Inmaculada Concepción*. **(Fig. 2).**

Las laterales, delimitadas por sendas parejas de columnas salomónicas de orden compuesto de seis espiras ascendentes y convergentes al centro cada par, acogen sobre repisas salientes las tallas anónimas de *San Joaquín* y *Santa Ana triple*. La calle central, levemente adelantada respecto de sus colaterales, está enmarcada por la presencia de dos potentes estípites que, junto a las parejas de salomónicas sustentan un entablamento fragmentado, de naturaleza convexa⁵ y líneas horizontales, rotas en el centro para acoger un arco de medio punto que a la postre servirá como mecanismo de transición entre los dos pisos del retablo. La factura de su friso responde a una rítmica modulación de cubos que prolongan la verticalidad de los fustes y que están destinados a anclar tríos de ménsulas que reciben la cornisa, que a su vez rompe la uniformidad de línea por la proyección hacia delante de los módulos correspondientes a los estípites. El arco de medio punto antes dicho se retranquea de nuevo al nivel de arranque lateral de la cornisa, alineándose por tanto al plano de la calle principal.

Este arco de medio punto alberga en su luz un medallón con hojas rizadas de acanto y una tarja avenerada de remate y bajo ésta la figuración del *Espíritu Santo*. Al mismo tiempo, el arco nos introduce en el ático, que se entiende como una continuación de la calle central del primer piso y se levanta a partir del entablamento inferior, apoyado en una suerte de dados concordantes con los cubos de los capiteles de abajo. Estos elementos, y sus paneles de conexión, rezagados, disponen de una curiosa decoración incisa y dorada que conforma sendas emes, (M) en clara simbología mariana y coherencia con la Titular del retablo. Esta decoración está directamente relacionada con la presente en el entablamento del *retablo de la iglesia de Santa María de la Alhambra* (antiguo de *Nuestra Señora de las Angustias*) obra de Bernardo de Mora y su hijo José, entre los años 1667 y 1671 (Gila Medina, 1996).

Es importante reseñar que los dados sobre los que se insertan esas *emes* en Alhendín, si bien se inspiran en los del retablo alhambrense para lo iconográfico,

⁴ El antependio de la capilla de la *Inmaculada Concepción*, de la Iglesia de la Magdalena, Granada, cuya titular corresponde también a Pedro de Mena, dispone el mismo esquema decorativo.

⁵ El entablamento de Alhendín tiene, en su hermano del convento de Santa Catalina de Zafra en Granada, su versión en alineamiento cóncavo. En realidad, se pueden rastrear otros ejemplos de estructuras de entablamentos de corte casi idéntico. El modelo jesuita instaurado en *Il Gesù*, y las variantes que de éste se han construido en los templos de la Compañía de Jesús, es el punto de referencia para este esquema.

difieren en su soporte, por ser aquellos cubos mientras que estos son paneles. Por cronología y cercanía, podríamos buscar su referente en los dados o cubos existentes en el retablo mayor que hiciera Ginés López en el año 1694 para el convento de San Francisco de la localidad murciana de Lorca, donde se aúnan la decoración esculpida y la ornamentación figurada (Raya Raya, 1997: 89) y que pudieron extenderse al foco cordobés de la mano de Jerónimo Caballero (1668 – 1745?), retablista granadino afincado en Lorca, que en el año 1700 está en Priego de Córdoba haciendo el *retablo mayor* de *San Pedro de Alcántara*.

Existe mucha controversia sobre la atribución de este retablo, pero nos parece coherente la reflexión que hizo al respecto René Taylor, desdiciéndose de su primera opinión, en la que atribuía a Hurtado la obra, para decir luego que su impronta lorquina se correspondía con la autoría de Jerónimo Caballero (Taylor, 1992: 8). Con todo lo anterior no desdeñamos la idea de vincular el entablamiento alhendinense con el del retablo que Hurtado hace en el año 1695 para la iglesia de *San Pedro*, de los alcantarinos de la capital cordobesa. En éste apreciamos la disposición de dados, eso sí, a modo de plintos o basamentos de los grupos columnarios del segundo piso, sin propósito alguno de ornato figurativo, como sí lo había en los de Ginés López en Lorca.

Continuando con esos dados del ático alhendinense, los exteriores sirven de base para una pareja de pináculos, mientras que los interiores acogen dos volutas afligranadas que serpentean de modo ascendente por los laterales de las pilastras del ático. Estas volutas cumplen la misión de armonizar los volúmenes con respecto del primer cuerpo y se observa que su morfología tiene la misma génesis que las empleadas por Hurtado Izquierdo en los áticos de los retablos mayores de la iglesia de San Pedro de Alcántara y San Lorenzo, ambas en la capital cordobesa, datados entre los años 1695 y 1696 respectivamente, y en dos retablos del convento de Santa Catalina de Siena (Zafra) de Granada, del año 1720.

El ático acoge un medallón con el trono de *Dios Padre*, que acompañado por su *Hijo* y con la presencia debajo del *Espíritu Santo* antes dicha, completan la *Santísima Trinidad*. También se reconoce esta iconografía como *Dios del Orbe*, por portar Éste en su mano la bola del mundo⁶. Dos ángeles tenantes con túnicas, sujetan y custodian el medallón. El conjunto se enmarca con dos columnas lisas de capitel compuesto, cuyos fustes están profusamente decorados con vegetación de acanto en relieve y dos insinuadas pilastras al exterior, retranqueadas. El remate es un escusón con el anagrama mariano del *Ave María* y la Corona Real que atestigua su naturaleza regia dada en el *Ad Caeli Reginam*.

A lo largo de la descripción formal de nuestro retablo, se han hecho varias referencias y parangones con otras obras. Consideremos que se deben razonar éstas y otras asociaciones que con el análisis pormenorizado saldrán a la luz.

⁶ Debemos rastrear esta iconografía del Orbe, en el ático del *retablo mayor* de *San Jerónimo*, en Granada, si bien aquí Dios Padre está solo. En el de *Santa María de la Alhambra* sin embargo, comparecen Dios Padre y su Hijo, y como en Alhendín, está presente la Cruz, símbolo de la redención, aunque en el caso alhambrense, es Jesús el portador del globo terráqueo.

EL BANCO: ANGELOTES, SAGRARIO Y MANIFESTADOR

Uno de los elementos más efectistas y poderosos del retablo son sus dos potentes estípites, que por tamaño, ubicación y composición, pasan por ser uno de los mejores ejemplos en su categoría. No cabe duda de que si estos estípites estaban destinados a ser sustentados por figuras atlantes, estas esculturas deberían guardar la misma proporción, entidad y correspondencia. Efectivamente los dos angelotes que se afanan en la tarea de soportar el peso de los basamentos de dichas columnas estípite cumplen de sobrada manera su cometido y guardan concordancia con éstas, siendo su génesis de gran desarrollo y calidad artística, además de contar con un esquema de disposición muy novedoso en la escultura de su género.

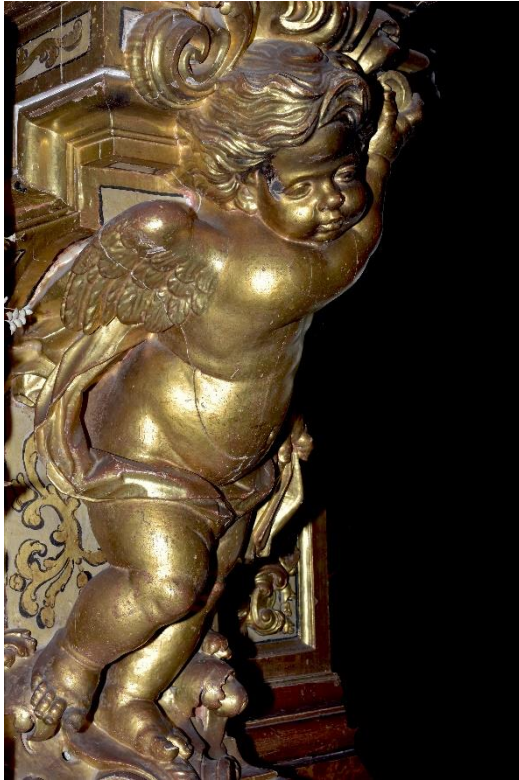
Se trata de dos niños alados, desnudos, de complexión fuerte y rechoncha, de evidente acento *berniniano*, que cargan sobre sus espaldas con la estructura de basamento de los estípites y se valen de sendas hojas rizadas de acanto para amortiguar el peso de la estructura sobre su cuerpo. Cada uno hace uso de una de sus manos para ayudar en tal tarea, dándose la circunstancia de que en la elevación del brazo concurre a la vez su cruzamiento por delante del pecho. Emplean los ángeles sus manos libres para estirar una especie de paño que, proveniente de sus espaldas, los rodea y sirve para cubrir sus partes más íntimas. La presencia de los angelotes se justifica más allá del mero componente decorativo ya que asumen una concepción sustentante añadida a su naturaleza tenante.

No es novedosa la presencia de angelotes en los bancos de los retablos, y si bien son la calidad y profusión de los focos sevillano y cordobés los que destacan en este empleo, también hay ejemplos en Granada. Los tres casos más conocidos en el ámbito granadino los hallamos en los retablos de la capilla de San Antonio de la imperial de San Matías, en la capilla de la Santísima Trinidad de la catedral metropolitana, y en el mayor de la iglesia del convento de San Jerónimo, pero ninguno de estos ejemplos nos acerca a la idea, al esquema ni a la calidad plástica que vemos en los de Alhendín, lo que nos inclina a pensar que la fuente de inspiración se encuentra fuera de la provincia de Granada. Si nos detenemos en sus pormenores estilísticos observamos detalles que los singularizan. **(Fig. 3 y 4)**

Su pelo, rizado y agrupado en el tupé, sus rostros de ojos almendrados, boquitas prominentes y narices respingonas delatan la mano del escultor granadino de más fama en el ambiente artístico de los años diez y veinte del S. XVIII. Se trata de José Risueño, cuyo *corpus* de ángeles dispone de muchos ejemplos de correspondencia estilística con los de Alhendín, sobre todo en sus barros⁷. Además, la “firma” de Risueño queda plasmada en el cruzamiento del brazo por delante de los críos, rasgo que hace a estos angelillos únicos en su empleo en la retablística. Podemos observar la postura y el gesto de los angelotes en muchas obras de Risueño, pero sobretodo interesan sus fuentes. Los dos referentes de Risueño siempre fueron Alonso Cano en la pintura y su maestro José de Mora en la escultura, y de ellos tomará prestado el gesto referido de cruzar un brazo al lado contrario. De Mora, se

⁷ Por ejemplo, en la *Virgen con el Niño y San Juanito* (h 1717) en el Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada; *San José con el Niño*, uno en la Parroquia de San Ildefonso, Granada, y otro de diferente esquema, en la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias en Priego, Córdoba.

fijará en aquel Niño que sostiene *San Antonio de Padua* (h. 1700) que se encuentra en la capilla del cardenal Salazar de la catedral de Córdoba⁸. Es posible que José de Mora lo hubiese tomado a su vez del dibujo⁹ que hizo Cano de unos *angelillos* y que hoy se encuentra depositado en la Biblioteca Nacional de España.



Figs. 3 y 4. *Angelotes*, José Risueño, 1714-1720. Banco del retablo mayor, parroquia de la Inmaculada Concepción, Alhendín (Granada). Foto: FJPP.

El caso es que Risueño debió conocer este dibujo directamente ya que empleará ese mismo esquema de angelote en sus típicos cortinajes esquineros, como el que pinta en el cuadro de la *Virgen de las Angustias*, sito en el museo de la catedral granadina, fechado en el año 1698, recientemente sacado del anonimato (García Luque, 2013: 441). También podemos ver ese gesto cruzado en otras tres obras de Risueño para la catedral de Granada. En pintura, en sendos angelillos existentes en *Desposorios místicos de Santa Catalina* y *Coronación de Santa Rosalía*, y en escultura en el tondo de la *Encarnación* de la fachada principal, todos tres coetáneos al retablo de Alhendín.

Llegados a este punto, solo queda trazar una línea de influencia que justifique la inusual presencia de ángeles de este porte en un retablo granadino, y para esto no tenemos más que mirar en el *retablo mayor* de la iglesia de las trinitarias cordobesas

⁸ Viendo el mausoleo del cardenal observamos que ese gesto no solo influyó en Risueño. Los dos angelillos teloneros de mármol facturados diez años después por el granadino afincado en Córdoba Teodosio Sánchez de Rueda, también imitan al *Niño del San Antonio*.

⁹ Biblioteca Nacional de España (BNE). bajo signatura DIB/15/2/8, título: *Dos ángeles sosteniendo un cortinaje*. Wethey, H. E.: *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983, p. 167. Véliz, Z. *Alonso Cano (1601-1667): Dibujos. Catálogo razonado*. Santander: Fundación Botín, 2011, pp. 396-397.

de Nuestra Señora de Gracia, (antiguo del convento de Jesús Crucificado). El retablo fue trazado por Hurtado, corriendo la talla a cargo de Jerónimo Sánchez de Rueda y Jerónimo Caballero (Olmedo Sánchez, 2001: 277 y Valverde Madrid, 1974: 255-257). En su banco hay cuatro angelotes sustentantes, de gran desarrollo, que por su estructura y disposición pueden constituirse en influencia de los presentes en Alhendín.

La línea más coherente para conectar los *angelotes de Gracia*, en Córdoba, con los granadinos de Alhendín debe ser la de su proyectista, Hurtado, pero no podemos descartar la observancia directa de los angelotes por José Risueño cuando aún se encontraban en el convento de Jesús Crucificado, que por medio de su relación con el taller de los Mora y la actividad de éstos en Córdoba, tuvo la ocasión de ver obras retablisticas en Priego y en la capital. Si bien no hay información fidedigna de que Risueño viajara a la provincia de Córdoba, sabemos que trabajó en las figuras que José de Mora hace para la catedral cordobesa en el año 1688, y que junto a Diego de Mora, pone obra en la iglesia de San Pedro, el convento de San Francisco y en la iglesia de la Virgen de las Angustias, todas tres en Priego de Córdoba (Sánchez-Mesa Martín, 1972: 64).

Volviendo a Alhendín y continuando con los pormenores del banco, el *Sagrario* y el *Manifestador* se encuentran dentro de un edículo¹⁰ de corte neoclásico conformado por dobles columnas lisas de capitel compuesto y entablamiento clásico con tarja vegetal¹¹ en el tímpano. Además de por su descontextualización, no tendría mayor interés si no fuese porque el intradós del cuerpo del arco, achaflanado y dividido por cuadrantes acasetonados, tiene mucha similitud¹² con el esquema del intradós del arco y jambas achaflanadas de la portada principal de la iglesia del colegio de San Pablo de los jesuitas granadinos, hoy San Justo y Pastor.

El Sagrario, que representa un arco de triunfo, está coronado por un *Crucificado* del círculo de Pablo de Rojas, y en su puerta hay una pintura con la iconografía alusiva a la Eucaristía del *Buen Pastor Niño* (**Fig. 5**), que mientras avanza caminando hacia el espectador, semiencorvado y azaroso, acarrea un cordero sobre sus hombros. La obra, de José Risueño (Sánchez-Mesa Martín, 1972: 260), trata el tema de un modo inusual. La iconografía se inspira en una configuración planteada por Lucas Cranach en el *Angermuseum de Erfurt*, datado hacia 1540, en la que se sitúa al Cordero Místico sobre los hombros de Jesús, pero Risueño emplea aquí la figura infantil, y cuando lo habitual en la pintura con *Jesús Niño* es que el cordero se sitúe en el suelo, éste lo porta sobre sus hombros, asiéndolo por las patas. Por otra parte, Risueño no reviste la figura de los ricos oropeles, ropajes y joyas que se pueden ver en otros ejemplos de este pasaje¹³ y sí con una modesta túnica que deja descubiertos sus brazos y la pierna izquierda, por el avance. Su rostro, cariacontecido, parece demostrar el

¹⁰ Adicionado a mitad del siglo XVIII.

¹¹ Añadida posteriormente, como acarreo de un retablo despiezado existente en la parroquia. Agradecemos ésta y otras informaciones sobre la historia del retablo, proporcionadas por D. Otilio Durán Gálvez.

¹² Recuerda este esquema al exterior del arco que circunscribe todo el retablo mayor del convento de Santa Catalina de Siena (Zafra) en Granada, del año 1720.

¹³ Por ejemplo, en el caso del *Niño Jesús Divino Pastor* que decoraba las estancias del monasterio de Santa María de los Ángeles de Granada.

esfuerzo, y se aleja de la insinuada complicidad y relajación que Risueño pone en los de los *Niños eucarísticos* de los *Sagrarios* de la parroquia de Las Gabias, Granada y el de la iglesia imperial de San Matías en la capital. Tenemos otro ejemplo de esta iconografía en la parte inferior de la *reja del coro* del convento de Santa Catalina de Siena (Zafra) de Granada. Se trata de una pequeña pintura, obra también de José Risueño, que copia la pose del de Alhendín, pero en este caso el Niño viste de pastorcillo y acompaña la escena un rebaño de ovejas. En el mismo lugar, Zafra, otro *Niño Pastor* de Risueño se ubica en la puerta del *Sagrario*, pero con pose más ortodoxa, y con el *Cordero Místico* a los pies.



Fig. 5. *Buen Pastor Niño*, José Risueño, 1714-1720. Sagrario, parroquia de la Inmaculada Concepción, Alhendín (Granada). Foto: FJPP.

Para finalizar estas comparaciones de los *Niños pastores* de Risueño, es importante reseñar la presencia de esta iconografía en soporte escultórico en la puerta del *Sagrario* del retablo mayor de la iglesia de San Miguel Bajo, Granada. El retablo es obra de Blas Antonio Moreno, del año 1753, pero el *Buen Pastor* en el *Sagrario* es claramente anterior, y denota la mano de Risueño en su factura.

CUERPO PRINCIPAL

El sistema de soportes verticales del primer cuerpo se basa en la presencia de seis columnas de gran prestancia. Los pares de salomónicas que definen el espacio de las calles laterales, con remates de capiteles compuestos, son de una calidad y belleza suprema y en principio, por concordancia cronológica y geográfica, deberían obedecer, como el resto de salomónicas granadinas de su época, a la influencia que ejercieron las que en 1654 Díaz de Ribero, introductor de este estilo en Granada, pone en el retablo mayor de la colegial de San Pablo, (San Justo y Pastor) de Granada. Pero veremos que esto no es exactamente así. Las seis espiras de Alhendín frente a las siete de Rivero no son un apunte definitivo para descartar tal influencia, pero si puede serlo el aparato decorativo, el diferente tratamiento de las gargantas o los arranques, que en Alhendín parten de medias espiras.

La gramática de Díaz del Rivero no está presente en la narrativa de los fustes alhendinenses, y parece más bien que debiéramos buscar en el ámbito cordobés o en el murciano de Lorca, que de la mano de Jerónimo Caballero, llevará modelos a Córdoba y que Hurtado conocerá, para encontrar elementos más acordes con la gramática de las salomónicas de Alhendín. Con, o sin influencia lorquina, el caso es que este esquema viene a Granada de la mano de Francisco Hurtado Izquierdo, que llegó a la capital de la Alhambra en el año 1704, llamado por el arzobispo Martín de Ascargorta para hacerse cargo del proyecto de la iglesia del Sagrario de la catedral granadina y en esta ciudad permaneció, con alguna interrupción, hasta el año 1717.

Desde el primer momento de su llegada y a la vista de sus primeros trabajos en el Sagrario y la propia catedral, el arquitecto cordobés se convirtió en referente para toda la plana artística granadina. Alhendín no quedaría al margen de esta potente influencia, y prueba de ello son la presencia de estas columnas salomónicas, que acompañan a los estípites con más prestancia y protagonismo del mapa retablístico andaluz, y estos, otra vez, obviamente nos conducen a Hurtado y su círculo, del mismo modo que lo hacen las hornacinas repisa de las calles laterales. La asociación entre columnas estípites y salomónicas podemos verla en el actual retablo de la iglesia del convento de Jesús Crucificado, antiguo de la capilla de Villaviciosa en la catedral de Córdoba (h. 1709) trazado por Hurtado (Raya Raya, 1987: 58) y ejecutado por Teodosio Sánchez de Rueda. Otro referente para esta asociación columnaria la vemos en el retablo del *Cristo del Punto* en la catedral de Córdoba (h. 1703) atribuido a Hurtado. En ambos casos los estípites se alojan en el ático, mientras que las salomónicas quedan en el primer piso.

Remarcábamos la presencia de una decoración nueva para los soportes salomónicos. La hoja de acanto rizada se va a convertir en protagonista de la decoración pictórica de las espiras de las columnas, pero algo viene a distinguir el

ornato en Alhendín. Se trata de la presencia de ramos de rosas y girasoles, tallados y engarzados a las gargantas de los fustes, quedando los girasoles para las columnas interiores, y las rosas para las exteriores. A este rítmico orden se unen los módulos centrales de los estípites que enmarcan la balconada de la *Inmaculada*, decorados con rosas. Vemos aquí otra deuda con Hurtado, que empleó estas flores en los estípites del *retablo de Santiago* de la catedral de Granada, pero lo que allí eran figurillas decorativas, en Alhendín se invisten de protagonismo y juego encadenado, remarcando el sentido mariano del lugar que ocupan. La rosa se ha tenido como símbolo de las llagas y la sangre de Cristo, pero en este contexto del retablo camarín de la *Inmaculada Concepción*, adquiere su vertiente ligada a la *Rosa Mística de las Letanías*, y a la pureza de María. El girasol, también ligado a las corrientes immaculistas, experimentó un gran desarrollo después de que Anton van Dick lo plasmara con gran protagonismo en su cuadro del año 1630: *El descanso en la huida a Egipto*, muy conocido en España por las estampas y grabados de la época. Veremos esta decoración en las cuatro salomónicas que flanquean el Manifestador del Sagrario del retablo mayor en el convento de Zafra de Granada, que suponemos inmediatamente posterior a Alhendín, pero la fuente anterior podemos rastrearla en el retablo de la capilla de la *Virgen de los Dolores* de la iglesia de San Francisco en Lorca, Murcia, obra de Manuel Caro¹⁴ del año 1691. Como vemos, el lenguaje de ornato de la escuela lorquina está latente en nuestro retablo.

Continuando nuestro recorrido, ascendemos desde el cuerpo principal hacia el ático y nos detenemos en el entablamento, que rompe sus líneas para retranquearse y volver a nivel, con una clara proyección convexa. El elemento que funciona como transición es un arco de medio punto en el centro del entablamento de este primer cuerpo, que tiene mucha similitud con el existente en el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Alcántara de la capital de Córdoba, del año 1694, obra de Hurtado Izquierdo. En aquel proyecto marmóreo ejecutado por los canteros Toribio de Bada y Juan Navajas podemos ver el antecedente del esquema de entablamento con la rotura por arco de medio punto del retablo de Alhendín. Entre el de San Pedro y el granadino veremos como se repite el mismo dibujo en el retablo de de la iglesia de San Pedro Apóstol de la localidad de Priego de Córdoba y en la portada del antiguo hospital del cardenal Salazar de la capital califal, ambos diseños de Hurtado Izquierdo en el año 1701.

ÁTICO

Como anticipábamos en la descripción formal, el ático rinde homenaje a la *Santísima Trinidad* y al *Dios Padre del Orbe*, pero para el caso de los parangones estilísticos y elementales es muy importante fijarnos en su entablamento. Las columnas y pilastras sustentan un entablamento de curvas, entrantes y salientes muy particular. Su cornisa se dispone de modo que arranca en los laterales adelantada, describiendo una curvatura de inercia ascendente exterior, para inmediatamente retrasarse y corregir su desarrollo al interior, dibujando el cuerpo principal del arco y volver, con los primitivos presupuestos al lado contrario, llegando a fragmentar hasta

¹⁴ Retablista maestro de Jerónimo Caballero.

diez veces su línea. Las cornisas de los entablamentos de los áticos de los retablos de *San Francisco Solano*, en la iglesia de San Francisco de Priego, y del *Cristo del Punto* de la catedral cordobesa, de los años 1700 y 1703, obra datada (Taylor, 1978: 19-20) y atribución respectivamente de Hurtado, muestran la idea, rebajada y sin contra curvas, que vemos hoy en Alhendín.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

En líneas generales el retablo presenta buen estado de conservación, pero un análisis pormenorizado permite ver falta de piezas en el ático, como el brazo de la Cruz de Jesús en el tondo, y en algunas tarjas y volutas. Los angelotes sustentantes presentan graves quemaduras, ennegrecimientos, resquebrajamiento de la madera y pérdida de aparejos. Por otro lado, se aprecian descolgamientos en el entablamento del primer piso, falta de capas de dorados, y un manto de suciedad importante. No se aprecian humedades. Lo más preocupante puede ser el vencimiento que se aprecia en los módulos centrales de los estípites, que se inclinan a ambos lados, si bien, no lo hacen con un grado alarmante. Resumiendo: Angelotes, tondo, entablamento y estípites necesitan un plan de actuación que no se demore.

CONCLUSIÓN

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Alhendín es receptor de una impronta asimilable con los esquemas aportados en su momento por Francisco Hurtado Izquierdo a la retablística. Desde que éste diseñara el retablo de la iglesia de San Pedro en la capital cordobesa, donde mostraba su modelo tipo, han sido muchos los ejemplos que se pueden vincular a ese “*patrón*” y el retablo de Alhendín no escapa a esa lista. Roturas, entrantes, salientes, lóbulos, dados y estípites funcionaban como elementos decorativos de naturaleza estructural, mientras que las hojas de acanto, las veneras y las volutas ejercerán la función ornamental en la planta. Encontramos en Alhendín elementos que pudieran conectar la obra con Hurtado o su inmediato círculo de seguidores en Granada. Destacan el empleo de cubos encima del entablamento, el propio entablamento, de génesis convexa, quebrado y sustentado por seis elementos columnarios, los estípites, la cornisa de su ático, el arco trilobulado de la balconada del camarín de la *Inmaculada Concepción*, las volutas vegetales ascendentes que enmarcan el cuerpo superior, el orden compuesto, las hornacinas repisa en las calles laterales y las salomónicas de seis espiras. Sirva la representación esquemática aportada, donde se reseñan algunos de los elementos descritos para una mejor explicación figurativa (**Fig. 6**).

Haciendo un ejercicio de grave síntesis podríamos decir que se trata de una obra cuya estructura bien podría denominarse de tipo arquitectónico y hemos visto que existen vínculos evidentes con portadas de edificios principales. En cuanto a fuentes de inspiración, su imagen tiene gran semejanza con el retablo de la capilla de *San Francisco Solano* del convento de San Francisco, de Priego de Córdoba, cuya planta diseñó Hurtado. Toda la riqueza del bagaje existencial y creativo de Hurtado Izquierdo están presentes en el retablo de Alhendín, pero ante la ausencia de base

documental que ligue al arquitecto de Lucena con el proyecto alhendinense, sería imprudente hacer una reflexión conectiva más sólida. Lo que sí es cierto es que el retablo de Alhendín acoge su ideario y le son aplicables las palabras que dijo Gallego y Burín refiriéndose al retablo mayor de San Ildefonso en Granada, “... aún percibiéndose resonancias del arte de Hurtado, hay notas extrañas a él y no frecuentes tampoco en ningún otro de los granadinos de aquellos días.” (Gallego y Burín, 1987: 44).

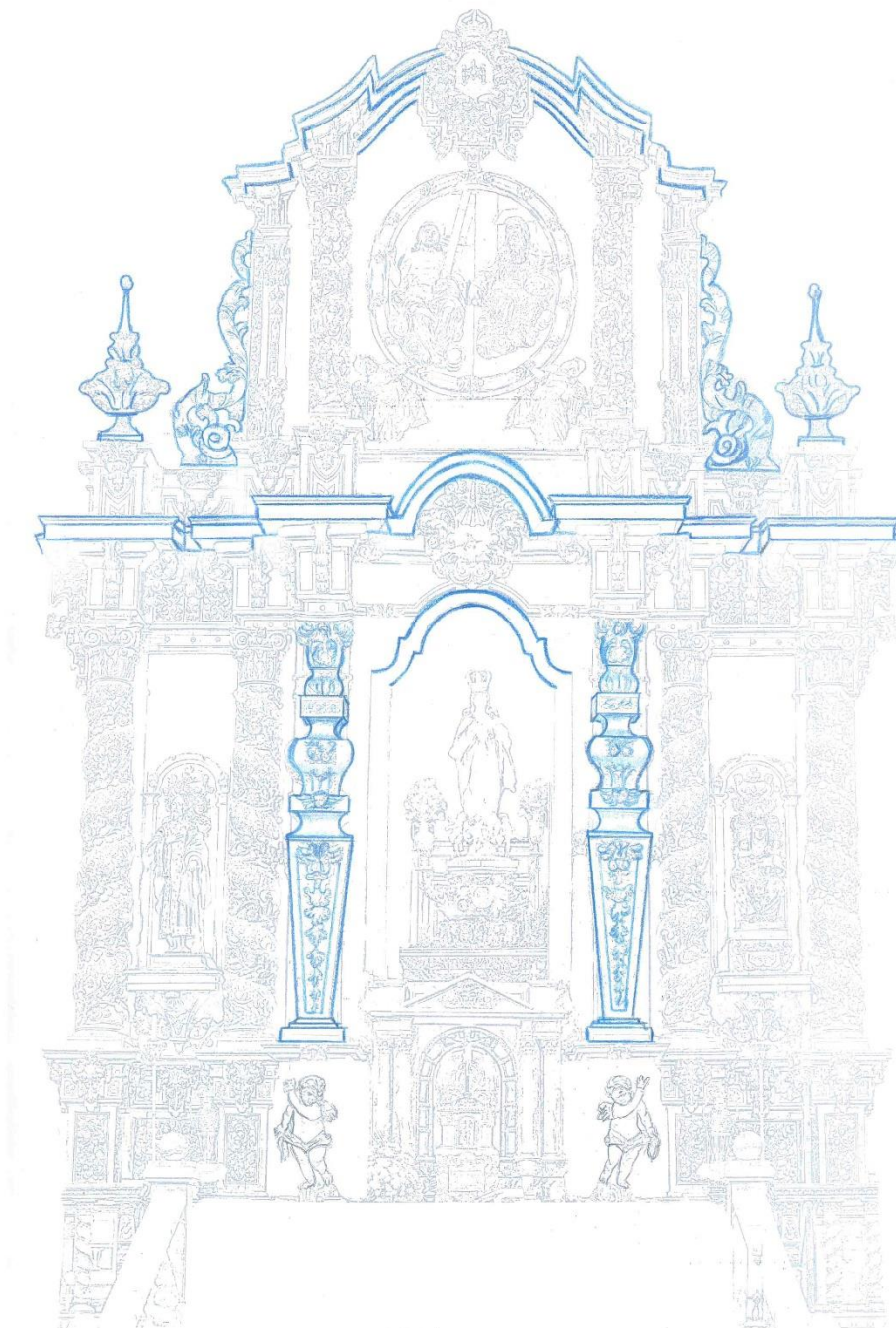


Fig. 6. Dibujo del retablo, Encarnación Bailón Ortiz. Retablo mayor, parroquia de la Inmaculada Concepción, Alhendín (Granada).

Queda por estudiar el grado de intervención de José Risueño en el proyecto. Estrecho colaborador y amigo de Hurtado, Risueño era conocedor de su obra y de sus planos (López-Guadalupe Muñoz, La relación entre Francisco Hurtado Izquierdo y José de Mora, 2019). Aventurar aquí un papel de dirección a Risueño es empresa arriesgada, pero no debemos olvidar que cinco años después de la ejecución del retablo de Alhendín el artista granadino está investido de la consideración de “*arquitecto de los de primer nombre*” (Gallego y Burín, 1987, pág. 151). Como Cano, fue pintor, escultor e incluso pudo tener alguna incursión en el campo de la arquitectura (García Luque, 2013: 433).

Con todo lo anterior, entendemos que el retablo asume en partes un eclecticismo que no ha hecho otra cosa que enriquecerlo, y si presuponemos en su concepción influencias de los focos cordobés y granadino, también vemos rasgos del foco murciano en su apartado decorativo. Se han empleado términos como potente o colosal para definir la impronta visual del retablo y no dudamos de que su imagen cuando se terminó de dorar hace trescientos años debió generar tal interés que su influencia se trasladaría de inmediato al retablo de Santa Catalina de Siena (Zafra), coetáneo, acabado en el año 1720 y al de la parroquia de San Ildefonso en Granada, atribuido a Marcos Fernández Raya, iniciado en ese mismo año, con una importantísima intervención de José Risueño. Hacia 1740 veremos sus entablamentos en la portada de los pies de la iglesia granadina de San Justo y Pastor, pero de algún modo, creemos ver también su impronta en la localidad hermana del barroco granadino, Priego de Córdoba, en los retablos de las iglesias de la Virgen de las Angustias y de Nuestra Señora del Carmen.

BIBLIOGRAFÍA

- GALLEGO Y BURÍN, A. (1987). *El barroco granadino*. Granada: Comares.
- GARCÍA LUQUE, M. (2013). “José Risueño, un artista versátil al servicio de la Catedral de Granada”. *Laboratorio de Arte*, nº 25, 433-454.
- GILA MEDINA, L. (1996). “Sobre el antiguo retablo de Nuestra Señora de las Angustias –hoy en Santa María de la Alhambra- de Granada, obra inédita de los Mora”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 27, 73-83.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M. (1989). *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada: Universidad de Granada.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (1998). “Del Barroco avanzado al Neoclasicismo en la retabística granadina del Setecientos. Apuntes para una monografía”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 29, 89-106.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (2019). “La relación entre Francisco Hurtado Izquierdo y José de Mora”. En RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A., PALOMINO RUIZ, I. y DÍAZ GÓMEZ, J. A. *El legado inequívoco de una época: especial homenaje a Francisco Hurtado Izquierdo*. Córdoba: Asociación para la investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, 56-75.

- OLMEDO SÁNCHEZ, Y. V. (2001). “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, 271-288.
- PÉREZ POZO, F. J. (2020). *La Inmaculada Concepción de Alhendín del escultor Pedro de Mena*. Albacete: Uno Editorial.
- PONCE DE LEÓN, B. (1960). *Historia de Alhendín de la Vega de Granada (1995 ed.)*. Madrid: Ayuntamiento de Alhendín.
- RAYA RAYA, M. A. (1987). *El retablo barroco cordobés*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- RAYA RAYA, M. A. (1997). “Jerónimo Caballero entre Lorca y Andalucía”. *Imafronte*, nº 12-13, 91.
- RODA PEÑA, J. (2018). “Juan de Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda y el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Misericordia de Sevilla”. *Archivo Español de Arte*, tomo 91, nº 363, 237-252.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. (1972). *José Risueño: escultor y pintor granadino 1665-1732*. Granada: Universidad de Granada.
- TAYLOR, R. (1978). *Arquitectura andaluza, los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca: Universidad.
- TAYLOR, R. (1992). “Controversia sobre la autoría de los retablos centrales de la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba”. *Fuente del Rey*, nº 98-99, 8.
- VALVERDE MADRID, J. (1974). *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros.