

EL ESCULTOR Y PINTOR JUAN DE FREILA GUEVARA. OBRAS DOCUMENTADAS ENTRE 1620 Y 1632

The sculptor and painter Juan de Freila Guevara. Recorded works from 1620 to 1632

María Soledad Lázaro Damas, Universidad de Granada

Fecha recepción: 30/12/2022.

Fecha aceptación: 24/02/2023.

RESUMEN: En este estudio se da a conocer la obra del escultor y pintor Juan de Freila Guevara documentada en Baza (Granada) entre 1620 y 1632. En la década de 1620 Juan de Freila desarrolló una interesante relación artística con esta ciudad, donde estableció su taller, y recibió diferentes encargos. Entre las obras realizadas cabe destacar los retablos de la capilla mayor del convento de la Merced y de las cofradías del Dulce Nombre de Jesús y de Nuestra Señora del Rosario de Baza. En el campo de la escultura realizó diferentes imágenes entre las que destacan el *Cristo crucificado* de Baza y la *Virgen del Buen Suceso* para Ablá. Su última obra documentada fue la traza del retablo de la iglesia de Santiago de Baza.

PALABRAS CLAVE: Juan de Freila Guevara, Baza (Granada), Guadix (Granada), siglo XVII, escultura, retablo.

ABSTRACT: His research paper reveals the work by the sculptor and painter Juan de Freila Guevara, recorded in Baza (Granada) from 1620 to 1632. In 1620s, Juan de Freila developed an interesting artistic relationship with this city, where he set up his workshop and received several commissions. Among the works carried out, it is worth noting the altarpieces of the main chapel in the Convent of the Merced, as well as of the Dulce Nombre de Jesús and Nuestra Señora del Rosario brotherhoods in Baza. In the field of sculpture, he made several pieces, most notably the *Crucified Christ* for Baza and the *Virgen del Buen Suceso* for Ablá. His last recorded work was the design of the altarpiece of the church of Santiago in Baza.

KEYWORDS: Juan de Freila Guevara, Baza (Granada), Guadix (Granada), 17th Century, sculpture, altarpiece.

INTRODUCCIÓN

Entre los maestros documentados en el primer tercio del siglo XVII, en la provincia de Granada, se cuenta Juan de Freila Guevara, miembro de una familia de escultores vinculados a las ciudades de Guadix, Granada, Córdoba y Baza y cuya figura más sobresaliente fue Pedro Freila de Guevara, maestro mayor de la Catedral de Córdoba. Activo en el ámbito jurisdiccional de la diócesis de Guadix y, en menor medida, en la ciudad de Granada, Juan de Freila se revela a la luz de la documentación histórica como un maestro versátil y dotado, por su formación, de la suficiente pericia técnica para abordar proyectos artísticos ligados a la edificación, la traza y ejecución de retablos, la obra de imaginería y la pintura al óleo. A pesar de esta dimensión polifacética, sus actividades principales fueron la escultura seguida de la pintura, según se desprende de su identificación en las escrituras notariales y permiten deducir los documentos contractuales de retablos e imágenes que se dan a conocer en este estudio.

EL ENTORNO FAMILIAR DE JUAN DE FREILA

Los antecedentes familiares de Juan de Freila Guevara están ligados al matrimonio formado por el escultor Pedro Gabriel de Freile y Álava y María López de Guevara, de condición hidalga, y que procedentes de la población madrileña de Colmenar de Oreja, se establecieron en Guadix en el último cuarto del siglo XVI (Lázaro, 2013: 131) así como en Granada. El matrimonio tuvo varios hijos varones, concretamente los escultores Miguel y Pedro de Freila Guevara, a los que hay que unir también a Juan de Freila (Galera, 2014: 135). Ambos cónyuges fueron padres de, al menos una hija más, Isabel de Guevara.

La información conocida acerca de la actividad profesional de Gabriel de Freila permite situarlo al frente de un taller familiar, integrado por sus tres hijos, y vincularlo tanto a la obra de imaginería como a la proyección y ejecución de retablos. Su nombre y el de sus hijos, Pedro y Miguel, aparecen unidos a los retablos de la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Guadix (Asenjo, 1996: 157), así como a los retablos colaterales de la capilla mayor de la iglesia del convento de San Jerónimo y al retablo de la capilla mayor de la iglesia de San Juan en Baza (Magaña, 1978: 397). Obras a las que hay que unir otras aún inéditas.

En Guadix la familia Freila estableció relaciones personales con Juan Caderas de Riaño, maestro de cantería y aparejador de la obra de la Catedral. Estos vínculos cristalizarían con el matrimonio de Miguel de Freila con Juana Caderas de Riaño³¹. La estrecha relación entre ambas familias afloraría también en el campo profesional en un sentido bidireccional. Los hermanos Freila debieron relacionarse con el taller de cantería de Juan Caderas, lo que les permitió adquirir una experiencia en la

³¹ También hubo un compromiso de matrimonio fallido entre Isabel de Guevara y Juan Caderas de Riaño, viudo de su primera esposa, en 1604, autorizándose incluso las amonestaciones y el matrimonio. No obstante, el matrimonio no debió producirse ya que la muchacha contraería matrimonio en 1606 con Pedro Hernández de Cárdenas aludiéndose a su condición de doncella en las escrituras de dote. Por su parte Juan Caderas de Riaño contraería matrimonio con Elvira de Tudela.

edilicia complementaria de la formación adquirida en el taller de escultura familiar. De igual manera ocurrió con la escultura con algún miembro de la amplia familia de los Caderas de Riaño.

En los primeros años del siglo XVII se documenta la independencia laboral de los tres hijos de Gabriel de Freila, que emprendieron caminos separados en el medio artístico. Pedro de Freila Guevara se estableció en Córdoba alcanzando una gran proyección artística según se deduce de la amplia relación documental dada a conocer por Valverde Madrid (1977: 169-200). Miguel de Freila mantuvo inicialmente su vecindad en Guadix, aunque durante algunos años también se estableció en Baza y posteriormente en Granada, alternando su actividad de escultor (Lázaro, 2013: 136-138) con la edilicia (Gómez-Moreno Calera, 1989: 426). En cuanto a Juan de Freila, objeto de este estudio, siguió una trayectoria similar a sus hermanos para decantarse por el campo de la escultura y la pintura.

JUAN DE FREILA, MAESTRO INDEPENDIENTE

Son muy pocos los datos de índole familiar acerca de Juan de Freila desconociéndose el lugar y su fecha de su nacimiento. El hecho de que su nombre no aparezca, al contrario de sus hermanos, en los contratos protocolizados por su padre invita a pensar que fuera el mayor de los varones y que naciera también en Guadix³². Su aprendizaje debió transcurrir en el taller familiar de escultura, donde adquirió los recursos necesarios para realizar obras de imaginería y el componente intelectual necesario para proyectar y diseñar trazas. Juan de Freila no fue solamente escultor y ensamblador de retablos, sino también pintor; una doble especialización laboral que el maestro siempre aporta como elemento de identificación en las escrituras notariales. Aunque no existen datos por el momento acerca de su formación en el campo de la pintura, ésta pudo producirse en Granada, donde residió la familia por algún tiempo, o bien en Guadix, en el taller de los pintores Jusepe del Olmo y Juan Antonio de Aguilar, especializados en la pintura de imaginería y también en la obra “de pincel” o pintura propiamente dicha (Lázaro, 2005: 61-76). Estas especialidades permitirían a Freila la proyección y acabado completo de las imágenes contratadas, la policromía, dorado y estofado de los retablos y la pintura de tableros y lienzos.

La formación de Juan de Freila se extendió también al campo de la arquitectura y la edificación en general, gracias al contacto con las obras de cantería de la ciudad de Guadix dirigidas o vinculadas a Juan Caderas de Riaño. Al margen de su relación con la traza arquitectónica, existe constancia de su relación con la carpintería de lo blanco y con las armaduras de madera. No fue ésta una actividad fundamental en su vida, sino un conocimiento más, o al menos eso creemos, a falta de una posición consolidada en el campo escultórico y ante un presente incierto. Sus primeros trabajos conocidos están ligados precisamente a la obra de carpintería y talla del *Mirador* de la plaza principal o mayor de la ciudad de Guadix, realizado en 1606, y

³² La vinculación por nacimiento con Guadix se deduce a partir de las afirmaciones de Pedro de Freila Guevara en las escrituras notariales otorgadas en Córdoba, en las que afirma ser natural de esta población.

desaparecido durante la Guerra Civil. Freila contrataría la obra de sus techos o cubiertas, integrada por los canes y florones, además de la labor de los cartones de la sobreescalera, cuya ejecución compartiría con el carpintero Pedro de Mezqua³³. Igualmente contrataría la realización de los canales de plomo, rematada inicialmente al maestro de hacer órganos de origen portugués Juan Bernabé³⁴. Es posible que también esté relacionada con esta obra la ejecución de un escudo de mármol, según una traza propia, concertada con Juan Caderas de Riaño. Muy expresivamente Freila exponía en la escritura que su tasación debía realizarse por escultores “*que ayan usado dicho arte de escultura*”³⁵.

Con el año 1606 también se relaciona una escritura de contrato para la enseñanza del oficio de escultor o pintor y por espacio de siete años a Francisco Caderas, un joven de catorce años e hijo de Juan Caderas de Riaño³⁶. Posiblemente sólo experimentó con la talla ya que años más tarde, tras la muerte del padre, es documentado como cantero en la obra de la iglesia de Iznalloz.

Al igual que sus hermanos, Juan de Freila probó suerte en otros lugares con un horizonte laboral más amplio. Con seguridad se trasladó a Granada, donde residía desde 1613 al menos y donde contrató, en enero de 1614, la hechura de una imagen de Santa Ana Triple para Alcudia de Guadix (Galisteo, 2010:378). A partir de su propio testimonio conocemos una estancia y vecindad anterior en Córdoba, atraído por los grandes proyectos civiles y religiosos de esta ciudad y posiblemente alentado por su hermano Pedro. En Córdoba presentaría trazas para las obras del puente sobre el río Guadalquivir y para el retablo mayor de la Catedral.

Juan de Freila sería uno de los maestros propuestos a la Junta de Obras y Bosques, por los oficiales mayores de la Alhambra, para cubrir el puesto de maestro mayor de obras de las casas reales de Granada. En dicha propuesta, realizada el 21 de enero de 1620, es denominado exageradamente como arquitecto y escultor, alegándose expresamente entre sus méritos su pasada relación con Córdoba: “*dice que trazó la puente de la ciudad de Córdoba y el retablo de la iglesia mayor*” (Galera, 2014: 135). Por último, se aporta como un mérito más el dato de su parentesco directo con Pedro Freila de Guevara, maestro mayor de la catedral de Córdoba: “*y que es hermano del maestro mayor de las obras della*”. Tanto Freila como los otros candidatos fueron convocados para ser examinados en Madrid por Juan Gómez de Mora, quien consideró que tenían un conocimiento insuficiente de matemáticas, y fueron rechazados por la citada Junta que designó a Francisco de Potes como arquitecto en funciones (Galera, 2014: 136).

En 1620 Freila aparece casado con doña Luciana de Roxas, sin que consten otros datos acerca de su procedencia, lazos familiares o incluso descendencia. Su apellido

³³ Archivo Municipal e Histórico de Protocolos, Guadix (AMPGu), protocolos notariales, prot. 319, ff. 501-502. En la obra participaron también inicialmente Antonio de Navas y Pedro de Orihuela que la abandonaron sin acabarla. La escritura se fecha en 18 de noviembre de 1606.

³⁴ AMPGu, prot. 319, ff. 238-240. Escritura fechada en 2 de julio de 1606.

³⁵ AMPGu, prot. 317, ff. 114-115. Escritura fechada en 9 de febrero de 1606.

³⁶ AMPGu, prot. 319, ff. 522-523. En la escritura se especifica que debía ser “*uno de los dos artes al que mas se aplicare y el que quisiere escoger [...]*”.

remite sugestivamente a los Raxis-Roxas o Rojas sin que se haya podido establecer un vínculo con esta extensa familia.

Por las mismas fechas en las que se desarrollaba el proceso para la selección del maestro mayor de las obras reales de la Alhambra, Juan de Freila tuvo ocasión de conocer en Granada el proyecto del convento de Nuestra Señora de la Piedad de Baza para construir el retablo de la capilla mayor de su iglesia. Este proyecto, que asumiría de manera independiente y total, influiría positivamente en el desarrollo de su trabajo como escultor deparándole nuevos encargos. Aunque inicialmente siguió conservando su vecindad en Granada, Freila acabaría estableciendo su vecindad en Baza en 1623³⁷, debido posiblemente a las halagüeñas perspectivas laborales que la ausencia de otros escultores en la ciudad dejaba entrever³⁸. Lo cierto es que, a lo largo de varios años, ejecutaría diferentes imágenes y retablos para Baza, Castril y otras poblaciones de la vecina provincia de Almería como Bacares, Sorbas y Abla, convirtiéndose algunas de ellas en imágenes patronales de especial devoción.

EL RETABLO MAYOR DEL CONVENTO DE LA MERCED DE BAZA

En fechas anteriores a 1620 el comendador y frailes del convento de la Merced de Baza decidieron la realización del retablo para la capilla mayor de su iglesia. La documentación de la que se dispone permite conocer que la configuración artística e iconográfica de la capilla era precaria y que, al parecer, su altar sólo contaba con un tabernáculo, donde se exponía la imagen de la Virgen de la Piedad, así como varias imágenes de santos. Esa sobriedad ornamental resultaba poco acorde con la importancia creciente de la citada imagen, que había adquirido fama de milagrosa debido a las curaciones extraordinarias en su haber. En la mentalidad mercedaria quedaba claro que la Virgen de la Piedad debía exponerse en un marco digno y acorde con su categoría devocional y a ello contribuyeron algunas de sus iniciativas como la demanda de limosnas.

Los primeros pasos para la ejecución del retablo comenzaron con el encargo de una traza a un maestro de identidad desconocida y de la cual se disponía al comenzar 1620. El día 9 de enero de 1620 el comendador del convento bastetano fray Fernando Muñoz otorgaba un poder notarial a favor de fray Hernando de Santiago³⁹, comendador del convento de la Merced de Granada, con el objetivo de que pudiera realizar las gestiones necesarias para la ejecución del retablo: “*concertar y concierte con cualesquier personas, entalladores, escultores, pintores u otras personas la hechura del retablo que este dicho convento quiere hacer para el altar mayor que está en la iglesia de dicho convento*”

³⁷ En 1625 alquilaría una casa en la calle Zapatería por un año.

³⁸ Ante la ausencia de escultores fueron algunos carpinteros los que trabajaron como ensambladores de retablos, concretamente Andrés de Mata, Gregorio García, Juan Martínez Ramal y Luis de Molina. Éste último enseñaría esta doble especialidad a Pedro de Cavallos en 1624.

³⁹ Archivo de Protocolos Notariales, Granada (APG), distrito notarial de Baza, prot. 536, ff. 59-60. Se trata de un personaje de especial interés, maestro de la Orden, teólogo y polémico predicador, muy famoso en su época debido a sus especiales dotes para la oratoria. Inmortalizado por Pacheco y Zurbarán y difundida su efigie mediante la calcografía, después de una azarosa vida caracterizada por los frecuentes enfrentamientos con la Inquisición, la curia pontificia, la nunciatura, las autoridades de su propia Orden y el cabildo de la Catedral de Sevilla, fue nombrado comendador del convento de la Merced de Granada, cargo que desempeñó hasta 1628 (Ollero, 2011: 281-314).

y en que esta nuestra señora de la Piedad [...]”. En el citado poder se establecían algunas condiciones que debían estar presentes en el concierto, concretamente las dimensiones del retablo, fijadas en trece varas y media de alto y nueve varas y media de ancho, es decir en algo más de diez metros y medio de alto y siete y medio de ancho. Igualmente, importante era la cuestión económica ya que, debido a sus estrecheces, los mercedarios bastetanos habían fijado el presupuesto del retablo en “*no más de setecientos ducados [...]”*. El tema de la traza quedó también fijado ya que el retablo debía atenerse a la “*planta y traza que tiene el padre comendador Santiago [...]”*, pudiéndose deducir el protagonismo del comendador del convento granadino en la elección del desconocido tracista, que bien pudo ser Juan de Freila.

Las gestiones del comendador Santiago no dieron el fruto esperado, aunque sí debieron ser determinantes para despertar el interés de Juan de Freila en el proyecto, que se desplazó hasta Baza para reunirse directamente con los mercedarios e intentar negociar un precio más alto por el retablo. El intento tuvo éxito ya que el precio previsto inicialmente se elevó en doscientos ducados más y, en este incremento, debieron influir los cambios o innovaciones introducidas en la traza por este maestro.

El acuerdo para la ejecución del retablo⁴⁰ se plasmó en una escritura otorgada en Baza, el día 16 de marzo, y tras una negociación económica a la que se alude en el documento. El primer dato que se aporta es precisamente el precio, fijado en 900 ducados “*y no mas ni menos [...]”*. Aunque las condiciones no abundan en detalles, sí permiten precisar que se trataba de un retablo de pintura y escultura, con una mayor presencia de la obra de escultura y talla. A cargo de Freila quedaba la arquitectura, escultura, pintura, talla, dorado y estofado y, por tanto, su ejecución completa. Las dimensiones fueron las previstas inicialmente, sin que se produjeran cambios. Poco o casi nada se dice de su estructura salvo que estaba dividida en tres partes, es decir dos cuerpos y ático además de tres calles. Algo más se aporta sobre la iconografía presente en la traza, consistente en un total de ocho esculturas; concretamente las imágenes de Dios Padre, Cristo crucificado, San Lorenzo, Santa Catalina y dos santos mercedarios además de dos virtudes. Este pequeño programa se completaba con un tablero de pintura al óleo, con “*Nuestra Señora de la Merced debajo del manto [...]”*, y otro tablero con un fondo crepuscular para la imagen de Cristo crucificado; concretamente la vista de un celaje “*eclisado con sus lejos [...]”* además de la luna y el sol. Ambas pinturas ocuparían la calle central. Por referencias posteriores conocemos la inclusión de un tabernáculo para la imagen de la Virgen de la Piedad.

El plazo estipulado para la realización del retablo fue de un año debiendo quedar asentado en la capilla mayor, por lo tanto, para mediados de marzo de 1621. No obstante, su conclusión quedaba condicionada directamente con la efectividad de los tres pagos establecidos en el contrato, de forma que Freila podía retrasar el acabado y la entrega del retablo si el convento dilataba el pago.

El 23 de mayo doña Luciana de Roxas, esposa de Freila, suscribía notarialmente la obligación de su esposo y se comprometía igualmente a la realización del retablo⁴¹,

⁴⁰ APG, distrito notarial de Baza, prot. 536, ff. 123-126v. Todas las referencias citadas en adelante corresponden a este fondo notarial.

⁴¹ APG, prot. 536, ff. 236v-237.

cumpliendo así con la obligación de aportar las fianzas. En la escritura se especifica que, de cara a posibles o futuros problemas relacionados con su ejecución, ambos se acogían al fuero y justicia de la ciudad de Guadix y renunciaban al fuero de la ciudad de Granada, de donde eran vecinos.

La realización del retablo se desarrolló a lo largo de 1620 y 1621 y, posiblemente, durante algunos meses de 1622⁴². Esa duración excesiva pudo deberse tanto a la dilación de los pagos como a la ejecución simultánea de otros encargos documentados, por parte del artista, para rentabilizar su estancia. La dilación fue acompañada de algunas mejoras espontáneas introducidas por Freila, y no decididas por los mercedarios, y que legalmente no influyeron en una subida del precio fijado en el contrato, que fue satisfecho al escultor tras su conclusión y sin conflicto alguno por su parte. Sin embargo, y con posterioridad, Freila puso una demanda al convento reclamando cierta cantidad de maravedís por las mejoras y obras realizadas en el retablo. Inicialmente el convento quiso defenderse de las acusaciones de Freila responsabilizándolo de las mejoras y alegando que no le debía nada, pero finalmente la comunidad optó por llegar a una solución económica con el escultor y evitar así la judicialización del problema. Según la escritura otorgada el 3 de julio de 1622, el escultor recibió dos fanegas de trigo en grano, las cantidades adeudadas al convento por varios particulares que en total sumaban 158 reales⁴³, además del anterior tabernáculo, en el que se había expuesto a la Virgen de la Piedad.

El retablo mercedario quedó plenamente terminado, según se deduce de una referencia incluida el 25 de junio de 1622 en una escritura notarial, otorgada por el padre comendador Fray Fernando Muñoz, ante la prohibición del obispo de Guadix a los mercedarios de pedir limosnas. En ella se aludía expresivamente a: “*la grande autoridad y decencia con que tienen la imagen de nuestra señora en su tabernaculo en medio de un rico retablo todo dorado que con las limosnas de los fieles y buena industria y cuidado del dicho padre comendador se ha hecho [...]*”⁴⁴.

No existen referencias acerca del aspecto del retablo salvo al hecho de que no cubrió por entero el muro principal de la capilla, por lo que fue ampliado años más tarde. El 26 de diciembre de 1650 el comendador fray Rodrigo de Ávila contrataba con el pintor y dorador Alexo Mexía de la Cueva las labores relativas al dorado, encarnado y estofado de “*todo lo añadido nuevo al retablo del dicho convento e iglesia del, columnas fruteros y bultos que estuvieren y esten por dorar [...]*”. Igualmente fue completado con un banco o predela: “*con que el banco en que estan los grifos debajo del retablo han de ser jaspeados y los grifos fruteros molduras del dicho campo dorados y estofados de colores lo que tocara a cada cosa [...]*”⁴⁵. Aunque se desconoce la identidad del escultor y ensamblador que llevó a cabo la ampliación, ésta pudo ser realizada por Cecilio López, discípulo y cuñado de Alonso de Mena, el único escultor documentado en Baza en esas fechas. Para plantear esa atribución cabe tener en cuenta las buenas relaciones entre la orden mercedaria y Cecilio López, así como la colaboración entre Cecilio López y Alejo

⁴² Un detalle que conocemos gracias a una nota manuscrita introducida por el artista en la escultura del Cristo de Bares y en la que manifestaba estar en el convento en la fecha correspondiente a 1622.

⁴³ APG, prot. 537, ff. 150r-151v.

⁴⁴ APG, prot. 537, f. 138.

⁴⁵ APG, prot. 734, ff. 567.

Mexía a lo largo de más de dos décadas. El repertorio formal descrito coincide con el añadido por Cecilio López, en 1662, al retablo mayor de la iglesia de Santiago de Baza y con el retablo de la ermita de Nuestra Señora de la Presentación de Huéneja. La construcción del camarín para la Virgen de la Piedad en 1689 implicaría el sacrificio de parte de la calle central del retablo para abrir el arco de comunicación. Finalmente, el retablo sería sustituido por otro nuevo, contratado en 1738 con Gabriel Jiménez (Magaña, 1977: 433-434).

EL CRISTO CRUCIFICADO DE LA CAPILLA DE ANTONIO DE MIRANDA

El nombre de Juan de Freila se relaciona igualmente con la talla de un crucificado realizado entre 1620 y 1621 para la capilla del jurado Antonio de Miranda, situada en el convento de la Merced. La comunidad mercedaria cedió el 28 de mayo de 1620 a Antonio de Miranda un espacio descubierto, situado junto al testero de la capilla mayor, para la construcción de su capilla. Su ejecución sería concertada el día 7 de junio del mismo año con el maestro de cantería Alonso de Medina, posiblemente su tracista, y con el también cantero y maestro de albañilería Martín de Gámez. Este proceso coincidió con el trabajo de Juan de Freila en el retablo mercedario por lo que Miranda concertó con el escultor la realización de la imagen que había de presidir la capilla, un cristo crucificado, cuyo modelo debió ser el crucificado que Freila realizó para el retablo mayor de este templo. La relación de Freila con esta obra queda establecida gracias a una escritura de ajuste de cuentas entre Juan de Freila y Antonio de Miranda, fechada en 14 de mayo de 1622, en la que se aporta la noticia⁴⁶.

EL CRISTO CRUCIFICADO PARA BACARES (ALMERÍA)

El crucificado de Antonio de Miranda fue, a su vez, el modelo de otra imagen conocida posteriormente con el nombre de *Cristo del Bosque* o de Bacares. Antes de terminarla, Freila introdujo en su interior una nota manuscrita en la que dejaba sentada su autoría⁴⁷. La nota fue descubierta con motivo de la restauración de la imagen llevada a cabo por José Almunia en 1866 (Magaña, 1978: 433-434). Gracias a estas circunstancias se conocía la paternidad de Freila sobre la escultura, aunque no la escritura ni la fecha concreta de ejecución.

La realización de la imagen fue concertada en Baza, el 8 de septiembre de 1621, entre Juan de Freila, que declaraba ser vecino de Granada, y Francisco Ramos, vecino de Bacares⁴⁸, que debía representar a la ermita, hermandad, o población a la que estaba destinada⁴⁹. Aunque el contrato no es muy amplio en cuanto a detalles, sí se

⁴⁶ APG, prot. 571, ff. 126v-127r.

⁴⁷ La grafía se corresponde con la utilizada por Freila en la firma de los documentos estudiados y dice así textualmente: “año de xpto/ 1622 † 1622/ Juan Ladron freila izo esta hechura s^a de xpto/ estando en baza aziendo/ el retablo de la virje de la pieda/ ella sea con todos amen”.

⁴⁸ APG, prot. 537, ff. 92- 93.

⁴⁹ De hecho, es bastante significativo que en la tradición oral acerca de su origen se establezca su aparición en relación con el “hermano Ramos”, que desapareció tras el hallazgo de la imagen. Ante esta coincidencia onomástica creo que el hermano Ramos y Francisco Ramos fueron una misma persona; probablemente el ermitaño encargado del cuidado de la ermita y también la persona que

establecían en él las dimensiones de la imagen, “*dos varas de alto desde la punta del pie hasta la coronilla [...]*”. Aparte de ello se requería “*su semexança de crucificado [...]*” así como la inclusión de la cruz y título, que debían realizarse de escultura y pintura. Lo interesante del documento es que, como en muchos otros casos de este tipo de encargos, se establecía el modelo de referencia para su ejecución con una absoluta claridad, “*sigun y en la forma que esta el de la capilla de Miranda en la capilla de nuestra señora de la Merced [...]*”. El precio quedó concertado en 54 ducados, que serían pagados en tres plazos. La imagen debía entregarse totalmente acabada en Baza para el domingo de Lázaro de 1622.

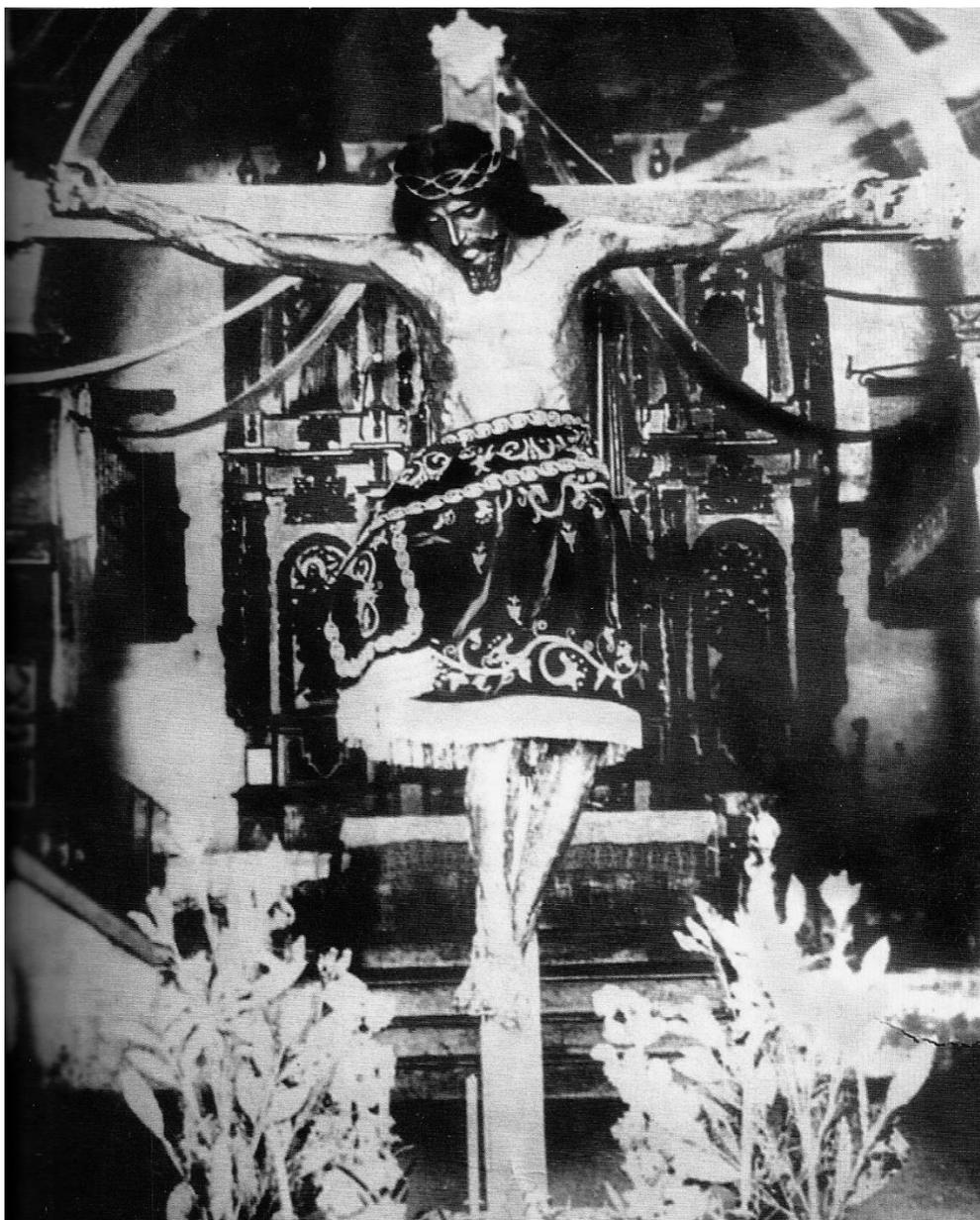


Fig. 1. *Cristo de Bacares* (desaparecido). Juan de Freila Guevara. 1621-1622. Bacares (Almería). Procedencia: Centro de Estudios *Pedro Suárez*.

encargó la imagen.

Aunque la mayor parte de esta escultura fue destruida en la Guerra Civil⁵⁰, se conservan fotografías que permiten conocer de manera general su aspecto⁵¹. Según lo anteriormente expuesto Juan de Freila realizó una interpretación que debía atenerse a la iconografía de Cristo crucificado difunto, una exigencia que hizo realidad con el diseño de la cabeza vencida hacia delante y levemente girada hacia el hombro derecho, sin enturbiar la percepción del semblante y facilitando así la cercanía con el devoto. El rigor de la muerte quedó expuesto en el tratamiento demacrado del rostro, en el que destacaban la nariz afilada, los ojos y boca entreabiertos y el diseño de la barba con dos largos mechones helicoidales. A nivel expresivo, Freila definió una imagen caracterizada por su serena quietud y sin apenas notas de sufrimiento en su semblante. En el tratamiento general desarrolló el esquema del crucificado de tres clavos, con brazos rectos en paralelo con el travesaño y sin apenas desplome, marcando casi un ángulo de noventa grados. Igualmente imprimió unas notas de tensión al modelado anatómico del enjuto torso y brazos. Esa tensión se completó con el justo dinamismo de la silueta, marcada por los giros alternos de cabeza, torso, rodillas, y pies en especial, con la disposición en aspa.

EL RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE BAZA

La cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Baza contó con una capilla propia en la nueva iglesia del convento de Santo Domingo, que fue ornamentada con un retablo concertado con Gregorio García en 1620. Por razones económicas el retablo quedó sin concluir, tarea que afrontaría la hermandad en 1622. El día 12 de abril la cofradía, representada por su prioste el regidor Diego de Arredondo, su mayordomo Hernando Martínez y otro hermano de la cofradía, Blas de la Torre Ruiz, concertaban con Juan de Freila y el pintor y dorador Juan de Fuensalida la pintura y el dorado de esta obra, hoy perdida⁵². En la escritura los cofrades se refieren al retablo precisando que faltaban por realizar en él su dorado “y otras cosas”. Gracias al detalle de las condiciones puede conocerse que se trataba de un retablo de estructura arquitectónica, compuesto de banco, un cuerpo y ático que alojaba la imagen escultórica de un crucificado, posiblemente realizado por Freila.

Según se desprende del contrato la hermandad había previsto la realización de un retablo de pintura de forma que todavía quedaba por desarrollar el programa iconográfico previsto, directamente relacionado con la Virgen del Rosario. Para las cuestiones del dorado los cofrades impusieron como modelo otro retablo existente en la iglesia, concretamente el retablo del jurado Alonso de Navarrete, modelo también de la traza del retablo. En lo referente a la pintura, en el banco debían disponerse cinco tableros con cinco misterios del Rosario; otros cuatro tableros al

⁵⁰ En 1940 fue encargada una nueva imagen en Granada, a un autor de identidad desconocida en la actualidad, y que integró en ella los pocos restos que quedaron de la talla original. Aunque a lo largo de años se creyó que lo conservado fue un brazo, los estudios llevados a cabo durante el proceso de restauración por Joaquín Gilabert López, en 2015, han podido determinar que lo conservado es la pierna izquierda, desde la rodilla.

⁵¹ En esas fotografías la imagen aparece expuesta a la devoción popular con una larga cabellera postiza y corona de espinas y con faldilla superpuesta sobre el paño de pureza, elementos que impiden valoraciones precisas sobre la misma.

⁵² APG, prot. 627, ff. 259-262.

óleo con imágenes de santos se dispondrían en el cuerpo del retablo propiamente dicho, así como en cada uno de los pedestales, quedando pendiente su elección. Por último, cabe destacar que el tablero que acogía la imagen escultórica del crucificado debía completarse con las imágenes de la Virgen y San Juan y con un fondo de celaje con la luna y el sol. La obra debía estar concluida y asentada en el retablo para el día de San Miguel, percibiendo Freila y Fuensalida la cantidad de 120 ducados pagados en tres plazos.

La participación de Juan de Fuensalida en esta obra hace necesaria una reflexión acerca de su identidad. Fuensalida fue un pintor y dorador, de procedencia desconocida, que consta como vecino de Granada en 1621 y 1622. Su traslado a Baza debió producirse a finales de 1621, con la finalidad de participar en alguna obra en concreto, ya que permaneció en esta ciudad como “estante” durante un espacio de cuatro meses, aproximadamente, para avecindarse posteriormente en ella. Intuimos que esa obra pudo ser el retablo de la Merced; que su llegada fue propiciada por Freila, a quien debió conocer en Granada, y que las expectativas laborales en la zona debieron influir muy positivamente en su decisión de asentarse en Baza. El 18 de abril de 1622 alquilaba una casa por un año y, diez días después, daba poderes notariales a un vecino de Granada para recoger las escasas pertenencias que había dejado en esa ciudad cuatro meses antes; concretamente un arca con algunos vestidos y algunos papeles de dibujos (Gila, 2021: 102). Ese contenido abona la idea de las cualidades de Fuensalida como tracista o diseñador, idea refrendada por el hecho documentado de que fue también pintor. Fuensalida estableció con Baza unos lazos sólidos gracias a su matrimonio con María de los Ríos en 1625⁵³ documentándose su presencia en la ciudad al menos hasta 1629.

Durante este periodo Juan de Fuensalida estableció con Juan de Freila una interesante colaboración artística de manera que puede afirmarse que Fuensalida debió ser el pintor de algunas de las imágenes escultóricas contratadas y realizadas por Freila. De igual manera Fuensalida contrató en solitario la realización de obras de imaginería, que debió ceder a Freila para su talla, ocupándose de su policromía con posterioridad. Fuensalida trabajó también en las labores de policromía y dorado de varios retablos, así como en la definición de su iconografía, con pinturas al óleo sobre tableros. En mayo de 1623 contrataría con el escribano Juan de Zarain, mayordomo de la cofradía de la Concepción, el dorado del retablo de la capilla de esta hermandad, a excepción de los tableros de pinturas. En septiembre de ese año contrataría la pintura y dorado de una caja de madera para la imagen de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Oria⁵⁴. El 5 de julio de 1624 contrataría con Pedro Tamayo el dorado de un retablo dedicado a la figura de Cristo para la iglesia de Oria, cuya labor de ensamblaje fue contratada ese mismo día con el carpintero bastetano Gregorio García⁵⁵. Su labor incluyó la pintura de unos celajes como fondo del tablero que había de alojar una imagen de Cristo crucificado. Al año siguiente contrataría la policromía y dorado del retablo realizado por el carpintero Juan Martínez para la

⁵³ La documentación relacionada con la dote permite conocer que era hijo de Jerónimo de Fuensalida y María Bautista.

⁵⁴ APG, prot. 647, ff. 172-173.

⁵⁵ Gregorio García había realizado en 1613 las andas para la imagen de la Virgen del Rosario de esta población.

capilla de Francisco de Arenas, en la iglesia de Santiago de Baza (Segura, 2019: 121-122), así como siete lienzos con pinturas al óleo. El rastro de Juan de Fuensalida se pierde antes de terminar la década, posiblemente debido a su traslado a otra ciudad.

EL RETABLO DE LA COFRADÍA DEL DULCE NOMBRE DE JESÚS DE BAZA

El trabajo de Freila y Fuensalida en el retablo de Nuestra Señora del Rosario debió influir positivamente en el hecho de que otra hermandad, fundada en este convento, decidiera contratar los servicios del escultor. Así el 12 de junio de 1622 Freila contrataba con el mayordomo y los hermanos de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús la realización de un retablo hoy desaparecido. La citada hermandad, fundada en fechas anteriores a 1555, contaba con una capilla propia desde años anteriores donde se custodiaba una imagen de Jesús nazareno realizada en Úbeda por el escultor Luis de Zayas. Concertado por un precio de 600 reales, el retablo debía cubrir el muro principal de la capilla y ajustarse a la traza realizada por Juan de Freila, con una valoración de los elementos arquitectónicos si nos atenemos a los escasos detalles a los que se aluden en la escritura. De lo que no cabe duda es que debía alojar la imagen titular lo que debió condicionar su traza. El retablo fue entregado en blanco, tal y como se convino, y aún estaba pendiente su acabado en 1625, año en el que se documenta alguna donación económica o limosna para ayudar a su dorado⁵⁶.

SAN SEBASTIAN PARA CASTRIL (GRANADA)

El día 11 de julio de 1623 Juan de Freila concertaría la realización de una escultura de San Sebastián para la villa de Castril⁵⁷. El encargo fue realizado por Andrés Hernández, vecino de la citada villa, y muy posiblemente representante de una cofradía o hermandad. Aunque de manera breve la escritura aporta una descripción de la imagen: “*una hechura de un san sebastian de escultura encarnado todo el cuerpo el paño dorado y gravado todo bien hecho y acabado conforme a buen arte y las diademas y las saetas doradas y gravadas las plumas dellas [...]*”. La altura de la imagen quedó fijada en vara y media. El contrato incluía la realización del árbol, elemento fundamental en la iconografía del martirio de San Sebastián, que debía dorarse previamente para aplicar después la policromía, consistente en “*color verde encima transparente [...]*”. El trabajo, valorado en 412 reales, debía estar concluido para su entrega el día de pascua de navidad.

NUESTRA SEÑORA DEL BUEN SUCESO PARA ABLA (ALMERÍA)

El nombre de Juan de Freila está ligado también a la población almeriense de Abila, para la que realizaría en 1624 la imagen de *Nuestra Señora del Buen Suceso*. El contrato para su ejecución se fecha el día 15 de junio en Baza, hasta donde se desplazó Pedro

⁵⁶ APG, prot. 538, ff. 302-303. Donación de Pedro López, señor de ganado, por valor de 400 reales a Juan Marin de Salas, hermano mayor de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús.

⁵⁷ APG, prot. 538, ff. 296-297.

de Torres, síndico y procurador de dicha población, con la finalidad de realizar el encargo. Según se desprende de la escritura de obligación, Pedro de Torres encargó a Freila una imagen de ese título, con un niño sobre el brazo y de una vara de alto.



Fig. 2. *Nuestra Señora del Buen Suceso* (desaparecida). Juan de Freila Guevara. 1624. Abia (Almería). Procedencia: Jesús González Clares.

El encargo se completó con unas andas procesionales de estructura arquitectónica, compuestas de lecho pintado de jaspe verde, cercado por barandillas de balaustres con los nudos dorados en blanco, cuatro columnas y “*cuatro manzanillas de remate dorado y gravado [...]*”. Todo ello debía estar terminado y dispuesto para ser entregado el día 8 de diciembre. El precio concertado fue de 45 ducados. Pocos años después la imagen mariana pasó a ser una de las cuatro imágenes que formaron parte de la procesión de los *Santos Mártires* de Abla y, gracias a estas circunstancias, se conserva alguna fotografía que permite a grandes rasgos apreciar su aspecto⁵⁸.

La interpretación realizada por Freila presenta a la Virgen con una disposición frontal, con un ligero *contrapposto* subrayado por el plegado de los paños, y los brazos extendidos hacia el frente; en el izquierdo sostiene la imagen del niño, dispuesto frontalmente, y en el derecho porta un cetro. Como indumentaria, velo blanco, túnica y manto terciado, plegado y recogido sobre el brazo izquierdo. Quizá el aspecto más destacado sea la serena sencillez de su semblante potenciado por el rostro ovalado, de facciones muy delicadas, y por el trabajo del pelo partido sobre la frente y labrado con largos y ondulados mechones. La Virgen del Buen Suceso desapareció en 1936, junto con las imágenes de los *Santos Mártires*, realizándose con posterioridad una nueva imagen.

SAN ROQUE PARA LA COFRADÍA HOMÓNIMA DE SORBAS (ALMERÍA)

La popularidad alcanzada por las imágenes de Juan de Freila se extendió a otras poblaciones de la provincia de Almería. El 9 de septiembre de 1626 Freila contrataría con Pedro Carrasco y Bartolomé Hernández, mayordomos de la cofradía de San Roque de Sorbas, la realización de una escultura policromada de San Roque, hoy desaparecida, destinada a la ermita del mismo nombre⁵⁹. Para su ejecución, el escultor tendría como referencia la imagen homónima conservada en la ermita de San Cosme de Baza⁶⁰. La imagen tendría una vara de altura y se entregaría totalmente acabada en cuanto a policromía y dorado. Además de la imagen se encargaron al escultor unas andas procesionales, cercadas con barandilla de balaustres. El 10 de agosto de 1627 Pedro Carrasco otorgaba una nueva escritura en la cual declaraba haber recibido de Juan de Freila ambos encargos⁶¹. Entre los testigos se encontraba Juan de Fuensalida, una muestra más de las relaciones entre ambos pintores.

Al margen de las obras documentadas podrían atribuirse a Freila varias imágenes contratadas por Juan de Fuensalida. Concretamente una imagen de San Francisco, de vara y cuarta de alto, destinada a la villa de Oria (Almería) y contratada el 6 de octubre de 1626⁶², así como una figura de San Gregorio, de vara y media, destinada

⁵⁸ Mi agradecimiento a Jesús González Clares, restaurador y conservador de bienes culturales, por la fotografía que ilustra este estudio, posiblemente fechada en la primera década del siglo XX.

⁵⁹ APG, prot. 575, ff. 1114-1115.

⁶⁰ Intuimos que esta imagen, hoy desaparecida, pudo ser realizada por Juan de Freila lo que justificaría que se indicase como modelo.

⁶¹ APG, prot. 459, f. 508. En el documento se aclara que aún no se había satisfecho el pago completo por los encargos, manifestando el citado mayordomo que aún le debía al escultor 113 reales, una cantidad que le pagaría en Baza para el día de nuestra señora de septiembre, es decir para el día 8.

⁶² APG, prot. 575, ff. 465-466.

a la villa de Orce (Granada)⁶³, contratada el 16 de septiembre de 1628. El plazo de entrega se estipuló en un año, un plazo largo que invita a pensar en la posibilidad de que Juan de Freila no residiese ya en Baza, como parece refrendar el hecho de que no se localice documentación referente a este maestro en estas fechas.

Pasado este periodo marcado por los encargos, que debieron ser más que los documentados, Juan de Freila abandonó Baza para establecerse nuevamente en Guadix donde, en 1635, sería tasador del retablo de la capilla mayor de la iglesia de San Miguel (Gómez-Moreno Calera, 2010: 272; Lázaro, 2013: 145-146).

TRAZA DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTIAGO DE BAZA

La última obra documentada de Juan de Freila para Baza es la traza para el retablo de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santiago. Solicitada al artista en fechas desconocidas, su paternidad sobre la traza fue dada a conocer por Magaña (1977: 608) gracias a una breve pero clara afirmación de su autoría en las condiciones para la ejecución del retablo⁶⁴. Según se deduce de esta documentación los beneficiados de la citada fábrica parroquial encargaron a Juan de Freila la traza del retablo para la capilla mayor de la iglesia. Posiblemente la finalidad no fue otra, sino que el escultor se ocupase también de su ejecución, aunque el proyecto no se hizo realidad. En fechas posteriores los beneficiados sacarían adelante el proyecto con el problema inicial de verse dueños de una traza sin condiciones. Por este motivo encargaron su redacción a Alonso de Mena y Juan Bautista Balfagon, tras lo cual la obra del retablo fue pregonada en Baza y en Granada celebrándose el remate el día 4 de diciembre de 1632. A la puja no acudió Freila, aunque sí concurrieron desde Granada los escultores Alonso de Mena, Juan de Alfaro, Alonso Benítez y Cecilio López y, desde Baza, el ensamblador Juan Martínez Ramal. Fue a este último al que se adjudicó la obra, aunque solamente se encargó de la labor de ensamblaje, según declaraba años después⁶⁵, corriendo a cargo de otro maestro la obra escultórica. Ese otro maestro debió ser Cecilio López, cuya presencia comienza a documentarse en Baza coincidiendo con los inicios y desarrollo de la obra del retablo, por lo que muy posiblemente debió ocuparse de la obra de talla y escultura.

La ejecución del retablo resultó problemática en el orden económico y artístico. La fábrica parroquial tenía pocos recursos y en 1639 aún no había concluido los pagos a Martínez Ramal, por lo que se vio obligada a satisfacerlos con el traspaso de cantidades adeudadas por particulares. En 1651 aún se adeudaban a Cecilio López 600 reales por el retablo. El resultado artístico no fue el esperado debido a los errores cometidos por el ensamblador con las medidas, por lo que el retablo no cubrió totalmente el muro de la capilla mayor. Para solventar el problema, se recurrió a una

⁶³ APG, prot. 460, ff. 589-590.

⁶⁴ Las condiciones aparecen insertas entre la documentación adjunta (pregones, posturas y remate fechados entre octubre y diciembre de 1632) a la escritura de contrato para la ejecución del retablo, suscrita entre el licenciado Juan Serrano, cura y mayordomo de la fábrica de la citada iglesia, y el carpintero y ensamblador Juan Martínez Ramal, vecino de Baza, fechada el 6 de marzo de 1633. APG, prot. 545, ff. 220-235.

⁶⁵ APG, prot. 677, f. 40. La escritura fue otorgada en 24 de enero de 1648.

reforma y ampliación que sería llevada a cabo por Cecilio López en 1662. Las fotografías conservadas permiten apreciar el aspecto de este retablo, hoy desaparecido. Si se suprimen de él los aditamentos de esa reforma nos encontramos con un retablo que mantiene las pautas romanistas en la tercera década del siglo. Estructurado en banco, dos cuerpos y ático y cinco calles, aflora en él una rigidez de líneas subrayada por columnas y entablamentos, así como por los planos rectangulares de las cajas que alojan altorrelieves y esculturas. Otros elementos presentes en él como la superposición de órdenes, los frontones curvos y el gran frontón recto del remate conviven con los remates piramidales habituales en la época. En todo caso su aspecto da idea de cómo pudo ser el retablo mayor de la Merced.

CONCLUSIÓN

La actividad documentada de Juan de Freila Guevara permite destacar su relación con la actividad edilicia municipal de Guadix y sus obras complementarias, como es el caso de las armaduras de madera y la decoración heráldica. De igual manera permite destacar sus cualidades como tracista, escultor, pintor y ensamblador de retablos. Aunque su obra está hoy desaparecida, sus contratos de escultura confirman sus habilidades para crear imágenes devocionales destinadas a la contemplación popular. Entre estas imágenes destaca muy especialmente la iconografía del crucificado, una temática que debió abordar en más ocasiones que las tres documentadas en este estudio. La traza del retablo mayor de la iglesia de Santiago supuso el fin de la presencia artística de Freila en Baza y, su remate y ejecución, el comienzo de una nueva etapa marcada por la llegada y vecindad de Cecilio López Criado. Será este maestro, primeramente, desde Granada y posteriormente con la apertura de su taller, el encargado de satisfacer a lo largo de más de treinta años, la amplia demanda de imágenes devocionales, andas procesionales, urnas sepulcrales y retablos para diferentes poblaciones granadinas y de las provincias limítrofes de Almería y Jaén.

BIBLIOGRAFÍA

- Asenjo Sedano, C. (1996). *Guadix: Guía histórica y artística*. Granada: Diputación Provincial.
- Galera Mendoza, M.E. (2014). *Arquitectos y maestros de obras en la Alhambra (siglos XVI-XVIII)*. Granada: Universidad/Patronato de la Alhambra y Generalife/Comares.
- Galera Mendoza, M.E. (2019). *Artistas y artesanos en las obras reales de la Alhambra: la época de los Austrias*. Granada: Universidad.
- Galisteo Martínez, J. (2010). “Panorama escultórico andaluz de los siglos XVI y XVII: el caso de Córdoba”, en Gila Medina, L. (coord.): *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica 1580-1625*. (pp. 377-382). Madrid: Arco libros.
- Garrido Pérez, M. y Segura Ferrer, J.M. Tres obras inéditas del escultor Cecilio López Criado. *Péndulo. Papeles de Bastitania*, nº 13 (2012), pp.71-90.

Gila Medina, L. (2021). *Pintores granadinos en la Edad Moderna según los escribanos de la ciudad*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Gómez-Moreno Calera, J. M. (1989). *Arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560/1650)*. Granada: Universidad.

Gómez-Moreno Calera, J. M. (2010). “Evolución de la retablistica granadina entre los siglos XVI y XVII”, en L. Gila Medina (coord.): *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. (pp. 239-272). Madrid: Arco/libros.

Lázaro Damas, M. S. Jusepe del Olmo y Juan Antonio de Aguilar. Dos pintores del renacimiento giennense en la diócesis de Guadix, *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, nº 18 (2005), pp. 61-76.

Lázaro Damas, M. S. Los Freila Guevara. Una familia de escultores accitanos, *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, nº 26 (2013), pp. 129-150.

Magaña Visbal, L. (1978). *Baza histórica*. A. García de Paredes (ed.). Baza: Asociación Cultural de Baza y su comarca, vol. II.

Ollero Pina, J. A. Cerrad el pico al “Pico de oro”. Fr. Hernando de Santiago, un predicador político en la España de Felipe III. *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, nº 1 (2011), pp. 281-313.

Segura Ferrer, J. M. y Valero Segura, C. La capilla de Francisco de Arenas y Cabrera en la iglesia de Santiago de Baza (siglo XVII), *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, nº 32 (2019), pp. 113-126.

Valverde Madrid, J. Pedro Freila Guevara. Un escultor barroco, *Boletín de Bellas Artes*, nº 5 (1977), pp. 169-200.