

El mecenazgo artístico del Cardenal Belluga: La Capilla de la Virgen de Los Dolores en la Iglesia Mayor de Motril

JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ

RESUMEN

En la compleja trayectoria vital del cardenal Luis Belluga la fundación de la Capilla de la Virgen de los Dolores en la Iglesia Mayor de Motril constituye un testimonio excepcional de mecenazgo artístico. Completamente destruida en 1938, distintas fuentes documentales y gráficas, directas e indirectas, hacen posible una fiable y bastante precisa reconstrucción. A través de ella, el estudio persigue buscar fuentes estilísticas e iconográficas de sus obras de arte, así como las líneas esenciales y objetivos de su discurso ideológico.

PALABRAS CLAVE: Arte barroco; mecenazgo artístico; Belluga, cardenal; Motril (Granada). Iglesia Mayor

ABSTRACT

Among biographical data of cardinal Luis Belluga the Chapel of the Virgin of Sorrows in the Parish Church of Motril is an outstanding example of artistic patronage. A approach of this artistic heritage can unfortunately only be undertaken by study of the relevant documentary and graphics sources. The stylistic and iconographic sources and their ideological argument is the object of our study.

KEY WORDS: Baroque art; artistic patronage; Belluga y Moredada, Luis (cardenal); Motril (Granada), Parish Church.

En la rica y compleja personalidad del cardenal Belluga parece difícil apreciar los perfiles del mecenas artístico. En efecto, entre los rasgos del eclesiástico, el político, el militar, el reformista, el intelectual, el teólogo, el emprendedor colonizador, no se distingue con nitidez la figura del *dilettante* del arte, en frontal colisión con el espíritu pragmático y sobrio del purpurado motrileño. Su ejecutoria así lo avala. Y, sin embargo, algunas de sus empresas y de sus peripecias vitales indefectiblemente lo pusieron en contacto con el mundo del arte. Es, sin duda, la faceta menos conocida del cardenal y la de más difícil acceso, a la que sólo podemos aproximarnos a

cautelosa distancia y sobre el siempre resbaladizo terreno de la hipótesis. Pero parece que tan difícil empeño merezca la pena, con tal de perfilar un poco más su egregia figura, sobre todo desde su patria natal. A ella consagró algunos de sus mejores afanes en este campo, quintaesenciados en la Capilla de la Virgen de los Dolores de la Iglesia Mayor de Motril. Aunque no se conserva nada de ella, el análisis crítico de fuentes de distinta naturaleza hace posible una aproximación fiable a su conjunto y contenidos y, lo que es más interesante, explicarlos en relación con la trayectoria vital del cardenal, sus experiencias estéticas y devocionales, y su concepto de vida religiosa y de institución eclesial.

LÍNEAS MAESTRAS DE SU BIOGRAFÍA

Don Luis Antonio Belluga y Moncada (Motril, 1662 - Roma, 1743) protagonizó una fulgurante carrera eclesiástica con una activa intervención en la vida política del Reino: brillante estudiante (con los mínimos de Motril, primero; en el colegio de Santiago de Granada, después; en el colegio sevillano de Santa María de Jesús, finalmente), fue profesor del citado colegio granadino (donde se conserva un retrato bastante flojo), canónigo magistral de la catedral de Zamora y lectoral de la de Córdoba, siendo propuesto por Felipe V para la sede de Cartagena en 1705.

Su periodo formativo y primeros destinos apuntan datos determinantes de su trayectoria posterior, relacionables con sus numerosas fundaciones y relevantes, en concreto, para la capilla motrileña. Por un lado, su formación en el colegio granadino determina su filia jesuítica, de honda huella hasta el punto de que lo propondrá como modelo para la fundación de un colegio de la Compañía en Motril. Por otro lado, es más que probable que su devoción a la Virgen de los Dolores, ciertamente hija de su tiempo³, se desarrollara en esta época, habida cuenta la

1 El presente estudio se enmarca en el proyecto de investigación BHA2001-3300-C03-01 (El discurso religioso en el Antiguo Régimen), financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología. El origen de este texto se encuentra en el artículo «La capilla de la Virgen de los Dolores en la Iglesia Mayor de Motril». *Guadalfeo. Revista de Estudios de la Costa y Alpujarra granadinas*, nº 1 (1997), pp. 205-223, sobre la base del análisis del inventario de dicha capilla localizado en el Archivo Histórico del Azobispado de Granada, desarrollado posteriormente en «El incendio artístico del cardenal Belluga». *Qalat. Revista de Historia y Patrimonio de Motril y la Costa de Granada*, nº 2 (2001), pp. 225-245, preparado sobre el texto de la conferencia del mismo título pronunciada por su autor en el Teatro Calderón de la Ciudad de Motril el 9 de noviembre de 2001. La reflexión sobre los principales hitos artísticos a los que tuvo acceso el insigne motrileño en su curso vital y la revisión de los posibles modelos romanos para su fundación motrileña abren nuevas vías de análisis a la espera de otros hallazgos documentales. Igualmente se aportan nuevos documentos gráficos. Esta investigación forma parte de la línea de estudio preferente del Grupo de Investigación HUM 362 (*Corpus de retablos en Andalucía Oriental*) de la Universidad de Granada.

2 Son muchas las biografías sobre Belluga, desde las clásicas de PONZOA, Felipe. «Biografía española. El cardenal Belluga», *Semanario Pintoresco Español*, t. IX, nº 21 (Madrid, 26 de mayo de 1844), pp. 165-167 y nº 22 (Madrid, 2 de junio de 1844), pp. 173-174; ARCO MOLINERO, Ángel del. *Biografía del Cardenal Luis Antonio de Belluga y Moncada*. Murcia: 1895; y DÍAZ CASSOU, Pedro. «D. Luis Belluga y Moncada», en *Serie de los obispos de Cartagena*. Madrid: Fontanet, 1895 (cd. facsímil en Murcia: Instituto Municipal de Cultura, 1977), hasta la reciente de VILAR, Juan B. *El Cardenal Luis Belluga*. Granada: Comares, 2001. Los estudios sobre la obra de Belluga son igualmente numerosos, debiendo mencionarse, además de la última revisión citada, la obra de CREMADES GRIÑÁN, Carmen (ed.). *Estudios sobre el Cardenal Belluga*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1985.

3 La reina Mariana de Austria propagó especialmente esta devoción por el reino en una difícil coyuntura política. El arzobispo de Granada, probablemente don Diego Escolano (1668-1672), expresaba crudamente la angustiada realidad del Reino en memorial dirigido a la Reina: «Lo mismo pudiéramos decir acerca de la celebración de estos Dolores de la

vecindad de la iglesia de San Felipe Neri o de la Congregación del Oratorio (hoy del Perpetuo Socorro), a la que pertenece en esta época de seminarista y a la que patrocinará en todos sus destinos posteriores. El contacto con los filipenses supone el encuentro con la devoción a la Virgen de los Dolores, titular del Oratorio granadino. Jesuitas y oratorianos son las referencias de Belluga en su idea de reforma de los eclesiásticos y pureza de su ministerio. Por otro lado, ambas devociones (Virgen de los Dolores y San Felipe Neri) resultarán recurrentes en la vida del cardenal motrileño. De hecho, propició las fundaciones filipenses de Córdoba y Murcia. Como es sabido, esta congregación fue fundada en Roma por San Felipe Neri en 1575 para agrupar a sacerdotes en vida comunitaria, aunque no monástica⁴. Su objetivo era la perfección espiritual propia y de los fieles, mediante la predicación y limosna, intento de reforma del estamento eclesiástico muy contrarreformista y muy en la línea de pensamiento de Belluga. El Oratorio llegó a España en 1645, fundando comunidades en las ciudades más importantes. A ella perteneció desde seminarista Belluga en Granada y, más tarde, en Córdoba, como preposito⁵.

Por otro lado, su apoyo al bando francés en la Guerra de Sucesión le proporcionó un vertiginoso ascenso. Su *Defensa de los derechos de Felipe V a la Corona de España* (no publicado hasta 1706) le valió la entrada en Cartagena en 1705 y el nombramiento como virrey y capitán general de Valencia al año siguiente, interviniendo de modo decisivo en la victoria de Almansa (1707) con su ejército de clérigos. Más tarde, en 1719, sería promovido a la púrpura con el título de Santa María in Traspontina. Laborioso, emprendedor y de firmes convicciones, su apoyo a la causa Borbón no le apartó de su interés prioritario, la defensa de los intereses de la Iglesia. Por ello, se opuso a las medidas regalistas del monarca en materia eclesiástica y promovió la reforma de la disciplina del clero en España, de carácter eminentemente jerárquico, lo que le granjeó la enemistad de cabildos y regulares. Es la suya, precisamente, una apuesta fuerte por el clero secular, correctamente formado y disciplinado, que encuentra sus fuentes en las nuevas congregaciones de la Contrarreforma, como jesuitas y oratorianos, muy lejanas de los mendicantes medievales. Cuestiones como las de las encomiendas santiaguistas en su obispado fueron minando su relación con el rey y le llevaron finalmente a renunciar a su sede en 1724, pasando el resto de sus días en Roma, donde gozó de la estima de los pontífices. Desde allí continuará las labores emprendidas, promoviendo obras benéfico-docentes, patrocinando magnas e inteligentes empresas como la colonización del Bajo Segura y auspiciando diversas fundaciones religiosas, entre ellas la capilla motrileña de la Virgen de los Dolores.

Rey de los Mártires; permita nuestro Señor que para remedio de nuestras necesidades, y libramos de tantos trabajos y calamidades, como justísimo por nuestros muchos pecados padecemos, en particular con las invasiones y levantamientos de los enemigos de esta Corona real, y en especial por los de la fe, que siempre tienen declarada, y levantada guerra contra la Iglesia Católica, procurando sembrar, e introducir sus errores y falsas doctrinas, se dé este alivio a la Cristiandad de celebrar Fiesta y dar público y universal culto al misterio de los Dolores de María Santísima, para que con su auxilio, y patrocinio nos libremos de tantos enemigos, y en nuestras aflicciones, y desconsuelos consigamos la liberación o mitigación de ellos (...).» (*Exposición que hace el Arzobispo de Granada a lo Reino de España sobre la devoción a la Virgen de los Dolores*. S.I., s.a.).

4 Cf. VENTUROLI, Alberto (ed.). *L'attività apostolica di San Filippo Neri*. Città del Vaticano: 1997; c *Il Profeta della Gioia. La mistica di San Filippo Neri*. Milán: 1999.

5 Del primitivo Oratorio de Sevilla se conserva en la iglesia de San Alberto de la capital hispalense un retrato del cardenal con la siguiente leyenda «El Em^o S. D. Luis Belluga y Moncada, Obispo de Cartagena, Capitán General de los Ejércitos de España, cardenal de la Sta. Iglesia, Prepto que fue de la Congregación de Córdoba...» (MARTÍN RIEGO, Manuel y RODA PENA, José. *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla. Historia y patrimonio artístico*. Córdoba: Cajasur, 2004, p. 532).

PRIMER CONTACTO DE BELLUGA CON EL ARTE. EN GRANADA Y CÓRDOBA

La aproximación al mecenazgo artístico del cardenal Belluga pasa inexcusablemente por la revisión, siquiera rápida, de las obras de arte con las que entró en contacto el cardenal en las diferentes etapas de su vida. En ellas debió inculcarse un gusto artístico que a la postre concebiría un programa complejo y de gran envergadura para su capilla motrileña, programa del que más que probablemente fuera responsable el propio Belluga. No es sólo la contemplación cercana de obras de arte la que le influyera, sino también el conocimiento profundo de los instrumentos de penetración en la mentalidad colectiva, a través de los resortes emocionalistas de las devociones populares, que para un espíritu pragmático y concienzudo como el suyo representaba una oportunidad idónea de acción pastoral y aún social, en beneficio tanto de los fieles como de la institución eclesial, mediante el palmario discurso de la retórica visual tardobarroca.

En apresurado boceto, durante su juventud en Granada Belluga tiene acceso a algunas de las más bellas páginas devocionales y artísticas del Barroco español. Esto prepararía su ánimo y sensibilidad a particulares formalizaciones estéticas y a devociones prototípicas que resultan recurrentes a lo largo de su vida. Es el caso de la Virgen de los Dolores. Por vecindad, accedería a esta importante devoción en el oratorio granadino de San Felipe Neri, del que desde entonces sería afecto congregante. La iglesia del Oratorio se encontraba aún en obras, siendo rematada por Melchor de Aguirre en la última década del siglo XVII. La imagen titular era precisamente la famosísima *Virgen de los Dolores* o *Soledad*, que José de Mora realizara en 1671⁶, aún antes de la aprobación diocesana del Oratorio en Granada, hoy en la iglesia de Santa Ana (fig. 1). Sobre la base del modelo cortesano de Gaspar Becerra, un Mora en plena posesión de recursos artísticos, estéticos y expresivos, repasa la lección del arte de Cano, ahonda en tipos melancólicos y encerrados en sí mismos, con una profunda introspección psicológica, como versión conceptual, de emoción interior, sin alardes expresivos, inuy del gusto de la oración mental filipense practicada por Belluga. A ello coadyuva la economía del color y los contrastes lumínicos, especialmente la sombra que arroja el manto sobre el rostro. La expresión de un sentimiento como el de la soledad es la clave de interpretación de esta imagen, la misma soledad de la Reina, Mariana de Austria —quien fomentó la devoción en toda España a la Virgen de los Dolores—, viuda y regente de un rey incapaz, soledad que reflejan sus retratos cortesanos por Carreño o Coello. Por otro lado, otra representación de la Dolorosa, la *Virgen de las Angustias*, poco a poco se iba encuadrando en la Granada de la juventud de Belluga, hasta ser durante el siglo XVIII la devoción más extendida de la ciudad, proceso al que no debió ser ajeno el inotriense.

Entre sus destinos posteriores, cabe destacar su permanencia en Córdoba, como canónigo lectoral de su Catedral entre 1689 y 1704. Su filia filipense le lleva a introducir en la Ciudad de la Mezquita la Congregación del Oratorio, no sin grandes esfuerzos y forcejeos incluso con el

6 HURTADO DE MENDOZA, Fraiicisco. *Fundación y crónica de la Sagrada Congregación de San Phelipe Neri de la ciudad de Granada*. Madrid: Julián de Parcdes, 1689; GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora. Su vida y su obra*. Granada: Facultad de Letras, 1925. p. 152 y ss.; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora*. Granada: Comares, 2000, pp. 56-63. El escultor bastetano, por cierto, también realizó la destruida imagen de la *Virgen de los Dolores* para los filipenses de Baza (GALLEGO BURÍN, A., *op. cit.*, pp. 164-165), en este caso de vestir (1702). Otro San Felipe (Benicio) fue el propagador de los Scrvitas, devotos también de María dolorosa, como recuerda RODRÍGUEZ MARTÍN, Manuel. *Real Capilla de los Dolores*, manuscrito en *Archivo de la Parroquia de la Encarnación de Motril (A.P.E.Motril)*.



Figura 1. José de Mora. *Soledad*, 1671. Granada, iglesia parroquial de Santa Ana.

obispo. Allí goza de la amistad y confianza del cardenal fray Pedro de Salazar, mercedario que finalmente aprueba el Oratorio cordobés en 1696, sufragado por las propias rentas de Belluga.

Este destino cordobés permite a Belluga conocer de primera mano algunas realizaciones artísticas que no carecen de interés para los futuros proyectos del motrileño. Poco antes de ganar su canongía, se realizaba en la Mezquita-Catedral entre 1679 y 1682 la *Capilla de la Inmaculada o del Obispo Salizanes*, proyectada y construida por el citado Melchor de Aguirre. Su planta cuadrada cupulada —precedida por un tramo abovedado de acceso a la nave catedralicia—, la portada y el retablo de mármoles de Cabra y Luque (fig. 2), y el conjunto de esculturas de Pedro de Mena (*Inmaculada*, *San José* y *Santa Ana*) constituyen una importante muestra de las



Figura 2. Melchor de Aguirre. *Retablo de la copilla de la Inmaculada o del Obispo Salizanes*, 1679-1682. Córdoba, Catedral.

líneas más brillantes del arte andaluz del Barroco y proporcionan a Belluga un conocimiento directo acerca de capillas devocionales de alto mecenazgo. Me parecen especialmente interesantes ciertos referentes como la concepción espacial centralizada, con machones achaflanados en las esquinas —germen de lo que podría ser la futura capilla motrileña de la Virgen de los Dolores— o la enchapadura de mármoles que oma esta capilla, referencia a mausoleos reales que Rivas Carmona relaciona con el Panteón Real de El Escorial y con la Capilla de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo⁷. A esto se añadirían interesantes efectos lumínicos y un creciente aparato ornamental que debió impresionar al joven canónigo.

⁷ Cf. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba: Diputación, 1990, pp.73-77.

Este modelo se vería enriquecido poco después con la *Capilla de Santa Teresa o del Cardenal Salazar*, ubicada junto al mihrab de la mezquita, que proyecta y construye el arquitecto lucentino Francisco Hurtado Izquierdo entre 1697 y 1703⁸, es decir, en presencia del canónigo Belluga. En efecto, el ilustre inotriense debió observar con atención este nuevo ejercicio de inecenazgo en el que la especulación sobre la planta centralizada se complica en forma octogonal y íainbién en alzado, con un doble piso al contemplar un nivel inferior de cripta. Tanto este último detalle como la coinplejidad funcional de este espacio — como capilla devocional y funeraria, y como sacristía— delatan ciertas concoinitancias con la capilla motrileña. Se incluye una referencia roinana, en opinión de René Taylor, quien relaciona la fonna ochavada de esta sacristía con la vieja sacristía de San Pedro del Vaticano. Probablemente no llegara a ver la espléndida *Santa Teresa* de José de Mora (seguramente de hacia 1705) y el resto de santos que siguen la estela del maestro granadino en esta capilla, lo que hubiera supuesto para Belluga el reencuentro con lo que imaginamos fue una fuerte iinpresión visual en las obras de Mora y particularmente en su *Soledad*. Por lo tanto, en sus periodos granadino y cordobés, Belluga entró en contacto con páginas señeras del Barroco andaluz, lo que le proporcionó cierta familiaridad con el inecenazgo de capillas devocionales y con algunos esquemas espaciales frecuentes en las mismas, y al tiempo representó el nacimiento de una de las grandes devociones de su biografía, la de la Virgen de los Dolores.

BELLUGA EN MURCIA: INICIATIVAS ARTÍSTICAS

Desde su proinoción a la initra cartagenera, aunque con sede en la ciudad de Murcia (fig. 3), en 1705 hasta su definitiva dimisión de la misma en 1724, la intensa preocupación pastoral del obispo Belluga se ejerció desde distintos ámbitos, que sólo colateralmente contemplaron lo artísiico. Y la misma no cesaría con su definitiva instalación en la Ciudad Eterna, pues no en vano el obispo dimisionario percibía de su antigua initra unas rentas iguales a las de su sucesor. en torno a los doce inil ducados anuales, o lo que es lo mismo, las rentas episcopales de la diócesis fueron divididas enire dos mitrados, mientras vivió el cardenal. Le cupo a Belluga, por tanto, cierta obligación, que desde luego atendió con ferviente atención, a pesar de los roces inanienidos con su sucesor y, sin embargo, prohijado. La diócesis era bastante apetitosa, pues sus rentas se encontraban entre las más crecidas de las españolas, por enciina de arzobispados como el de Granada, y su extensión también resultaba de las más amplias.

El ejercicio del inecenazgo artístico por el obispo en esta diócesis no obedecerá tanto al gusto artístico de un diletante como al diseño de un programa eficaz al servicio de la pastoral diocesana, dirigida por un carácter pragmático y previsor como el de Belluga". De hecho, en octubre de 1705 publicaba un edicto sobre la reparación o edificación de las iglesias diocesanas,

8 TAYLOR, René. «Francisco Hiirtatlo Izquierdo and his school». *The Art Bulletin*, XXXII (1950). pp. 31-32.

9 Además de los datos de la reciicte biografía de Vilar y de los estudios monográficos acerca de determinados edificios, resultan de interés las razonables revisioiics acerca del arte y la arquitectura cii la Murcia de la primera mitad del siglo XVIII que ofrecen HERNÁNDEZ ALBALADEIO. Elías y SEGADO BRAVO. Pedro. «El Barroco en la ciudad y cii la arquitectura». Eii: *Historia de lo Región Murciana*. Murcia: 1980, vol. VII; y VERA BOTÍ, Alfredo. «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII cii la ciudad de Murcia»). Eii: *Murcia barroca*. Murcia: Ayuntamiento, 1990, p. 32 y ss. Salvo indicación cii coittrario, en ellos se hallan los datos que se sistcinatizan a continuación.

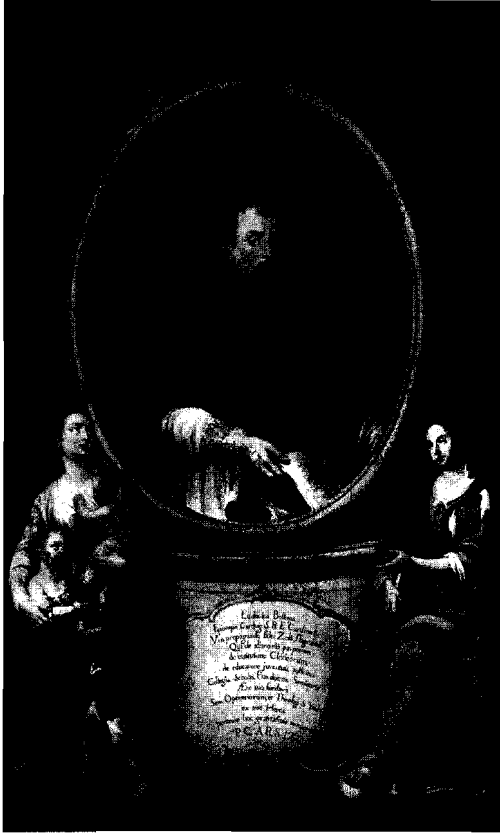


Figura 3. Anónimo. *Retrato del Cardenal Belluga*, 1767. Murcia. Palacio Episcopal.

en paralelo a sus esfuerzos por reducir a disciplina al estamento eclesiástico, tanto diocesano como regular. A tal fin, instituyó la figura del maestro de obras de la diócesis, mandando venir de la ciudad de Córdoba a Bartolomé de la Cruz¹⁰.

La parroquia de San Miguel de la propia capital huertana ejemplifica este programa edificatorio. Fue reconstruida por orden y financiación de Belluga, quien la inauguró el 13 de febrero de 1712". La acompañaban diversas obras en pueblos de la diócesis. Entre las obras paradigmáticas patrocinadas por Belluga en los templos diocesanos se encuentra el trascoro de la Colegiata de San Patricio de Lorca, suntuosa estructura cóncava, con abundantes esculturas y aparato ornamental, construida por Toribio Martínez de la Vega a partir de 1712, y en la que participan artistas relacionados con el medio granadino como Antonio Caro o Jerónimo Caballero, pero también dos de los artistas extranjeros asentados en Murcia a fines del siglo

10 VILAR, J. B., *op. cit.*, pp. 105-106

11 *Ibidem*, p. 103.

XVII: el napolitano Nicolás Salzillo (padre del gran Salzillo) y el marsellés Antonio Dupar¹². Lo más interesante de esta obra es su clara relación con el trascoro de la Catedral de Murcia¹³, construido entre 1625 y 1627¹⁴, y que, por tanto, conoció Belluga. Se trata de un trascoro de grandilocuente arquitectura, en sus pilastras de orden gigante, de claro acento italianizante¹⁵ en su in monumentalidad e incluso en el cromatismo de sus materiales, piedra blanca y mármoles negros fundamentalmente, que aúna el carácter funerario del espacio con el movimiento cóncavo y focalizador de su planta, y la temática mariana (Inmaculada Concepción) a la que sirve de enfático soporte. Todos ellos resultan elementos reincidentes en la capilla motrileña de Belluga, incluyendo la aparición de relicarios.

También hallaron su solícito patrocinio las órdenes religiosas masculinas, que entraron a formar parte de su estrategia de renovación moral y material de los religiosos de su obispado. A los franciscanos observantes les inauguró el Colegio de la Purísima Concepción, que se convirtió en el más grande de la ciudad y complementario en su plan de estudios del seminario diocesano de San Fulgencio. De igual modo, proporcionó ayuda a los carmelitas descalzos para labrar nueva iglesia conventual en las afueras de la ciudad en 1721 y al año siguiente apoyó la demolición de la vieja iglesia de los dominicos e impulsó la construcción de un nuevo templo. Por último, en los albores de su pontificado se instalan en La Ñora, cerca de Murcia, los jerónimos (1705), Lino de sus monasterios favoritos, al que solía retirarse con cierta frecuencia. Construido bajo la dirección de un fraile de la misma orden, fray Antonio de San José, el monasterio de La Ñora (1714-1730) constituye la penúltima consecuencia de la gran serie de monasterios jerónimos, como los de Guadalupe y El Escorial, de semejante compacidad y monumentalidad, seguramente del gusto austero del eclesiástico motrileño.

Entre los institutos religiosos masculinos el favorito de Belluga fue, como va dicho, el de la Congregación del Oratorio o de San Felipe Neri, conocidos como Filipenses. Patrocina el Oratorio en Murcia en 1706, cuya fundación recibe respaldo oficial en 1713, con asiento en la antigua ermita de San José. Aunque fue su interés, no pudo ver renovada la ubicación del Oratorio en una nueva edificación, adecentándose mientras tanto la mencionada ermita. Para ella legó el busto de la *Virgen de las Lágrimas*, de yeso policromado y de tosca factura, hallado en 1706, que contaba con peana y urna de cristal. A esta imagen devocional se atribuyó un suceso milagroso durante la Guerra de Sucesión, de ahí la rápida veneración alcanzada, favorecida por el propio Belluga, que lo depositó en la Catedral en tanto no terminara de labrarse la nueva casa de la Congregación. Al parecer, el busto lloró en la localidad de Montegaudio el 8 de agosto, hecho justificado por el obispo ante los desmanes y atropellos cometidos por las tropas austracistas¹⁶. Se conserva un testimonio de esta devoción en forma de relicario de plata en el Monasterio de Santa Ana de Murcia (fig. 4), que abre una ventana en su anverso para ver una diminuta pintura sobre cobre que representa al famoso busto. Como informa la inscripción, en el relicario se conserva un trozo del lienzo —que se puede ver en la cara posterior— con el

12 Cf. RIVAS CARMONA, Jesús. *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia: Universidad, 1994. p. 125 y 133, nota 55. Esencial para su conocimiento resulta la consulta de la monografía de SEGADO BRAVO, Pedro. *El escultor Nicolás Salzillo y el trascoro de la Colegial de San Patricio de Lorca*. Murcia: 1984.

13 HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías y SEGADO BRAVO, Pedro. «Arquitectura y Contrarreforma». En: *Historia de la Región Murciana*. Murcia: 1980, vol. VI, p. 304.

14 Cf. RIVAS CARMONA, J.. *op. cit.*, pp. 123-125.

que se enjugaron las lágrimas y sudores milagrosos de este busto. El relicario fue ofrendado por el obispo Belluga al dominico Padre Peinado en 1714". Una segunda ofrenda de Belluga a los filipenses murcianos fue un *Crucificado* de mármol, que a su vez había recibido durante una visita a Sicilia, ya como cardenal. La donación fue colocada en el altar mayor de la ermita de San José¹⁸, sede del Oratorio.

El patrocinio arquitectónico del obispo se extiende a otros edificios de carácter eminentemente funcional y benéfico, que continua apoyando desde Roma. Entre ellos se encuentra el Hospital de Cartagena, cuyo edificio (1710-1724) patrocina Belluga. Su hermandad, titulada Caridad y Protección de María Santísima de los Dolores, fue aprobada por el inotripleño en 1719 y contó como titular con una imagen de procedencia napolitana, como otras imágenes de la zona (la *Virgen de la Maravillas* de Cehegin, por ejemplo, atribuida a Nicola Fumo)¹⁹. Igualmente patrocina la construcción de la Casa de Expósitos de Santa Florentina por el arquitecto José Alcaini (1725-1728), la ampliación del Seminario de San Fulgencio y la edificación aneja del Colegio de Teólogos de San Isidoro, establecido en 1733, aunque su construcción no se remata hasta 1767. Igualmente, de sus bienes se costearon las villas de San Fulgencio, San Felipe Neri y Nuestra Señora de los Dolores en la zona recién colonizada del Bajo Segura, incluyendo la construcción de sus templos, para la que consiguió del rey cantidades a cargo de los diezmos valencianos.

Por la época labora en Murcia el referido Toribio Martínez de la Vega, que alcanza el título de Maestro Mayor de Obras de la Ciudad". Además de obras religiosas como el Santuario de la Fuensanta (iniciado en 1708), destaca su obra civil al servicio del cabildo de la ciudad. En una de ellas participaría Belluga. Se trata de la reconstrucción del *Puente Viejo* de Murcia, arrasado por la crecida del Segura en 1701, que aborda Martínez desde 1718 con una donación de doscientos mil reales del obispo.

Tocante de modo más cercano a su initra, no descuidó las obras de la Catedral de Murcia. Las partes inacabadas eran el gran problema de la misina, fundamentalmente portada principal y torre. Respecto a la primera, no impulsó inicialmente el proyecto del posterior inafrente barroco. En realidad, hasta 1734 aproximadamente se insistió en la solución tradicional de afianzar las bóvedas de las naves de los pies y concluir la fachada renacentista empezada, a pesar de los grandes problemas de estabilidad que presentaba esta parte de la Catedral, agudizados por las inundaciones, lluvias torrenciales y terremotos, como el de 1716. Durante su estancia en la ciudad de Murcia, por tanto, poco progresó esta parte de la Catedral y no por falta de voluntad

15 Resulta relacionable con la Capilla Paolina de Santa Maria la Mayor de Roma (SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, Carinén. «La Capilla del trasero de la Catedral de Murcia». Eii: *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*. Murcia: Universidad. 1987, pp. 1535-1545).

16 Coi tal motivo publicó una carta pastoral, impresa en Madrid.

17 AGÜERA ROS, José Carlos. «La pintura del Monasterio de Santa Ana y la temática dominicana en la ciudad de Murcia». En: *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia. V Centenario del Monasterio Dominicano de Santa Ana. Murcia (1490-1990)*. Murcia: 1990; MERGELINA, Virgini de. «Catálogo de orficería religiosa». En: *Murcia barroca*. p. 142.

18 VILAR, J. B.. *op. cit.*, pp. 34-35.

19 *Ibidem*, p. 176.

20 SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, Carmen. ((Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVIII). *Murgetana*, 71 (1987), pp. 110-113.



Figura 4. Anónimo. *Relicario de la Virgen de las Lágrimas*, hacia 1714. Murcia, Monasterio de Santa Ana.

del obispo. Los problemas de solidez del terreno eran un mal endémico en Murcia y uno de los biógrafos del motrileño, Díaz Cassou, recoge un dicho del purpurado al respecto: «Buen cielo, buen suelo, mal entresuelo tiene mi Obispado»²¹. Pese a todo, el embellecimiento de la Catedral fue objeto de atención de sus capitulares y también del obispo durante estos años, restaurándose la renacentista capilla de los Vélez, de Jerónimo Quijano.

Ya desde Roma, el inicio de la nueva portada barroca implicó también al mitrado dimisionario. En 1734 se decidió la demolición de lo principiado y la **construcción** de una nueva. Belluga intervino indirectamente en la elección del arquitecto, al faltar en Murcia maestros de prestigio. El elegido, Jaime Bort —de origen castellanense y trayectoria hasta entonces más bien modesta—, fue recomendado por un sobrino de Belluga, don Fernando Alcaraz Belluga, arcediano

21 DÍAZ CASSOU, P., *op cit*, p. 180.

de Alarcón y dignidad de la Catedral de Cuenca, que lo conocía de sus obras en aquella ciudad. Para su financiación Belluga ofreció mil ducados anuales mientras durase la construcción. En el periodo entre 1736 y 1745 su aportación dineraria, según calcula Hernández Albaladejo, fue de 166.000 reales, lo que vendría a suponer algo más del 23% de lo gastado hasta entonces". La ejecución del proyecto de Jaime Bort se encontraba entonces finalizando el primer cuerpo del hermoso imafrente, *aggiornamento* europeo del Barroco vernáculo. Poco después, en 1749, el arquitecto castellonense abandonaría la obra para ir a construir el Puente del Manzanares de Madrid. El remate de esta empresa correría a cargo, entonces, de Pedro Fernández, quien la concluye en 1754. El reconocimiento al generoso patrocinio del motrileño se hace visible en la presencia de su escudo episcopal sobre la Puerta del Cabildo (fig. 5).

Sin embargo, no en todas las ocasiones se produjo tal reconocimiento. De hecho, la incómoda situación de compartir las rentas episcopales entre dos mitrados dio lugar a algunos roces.

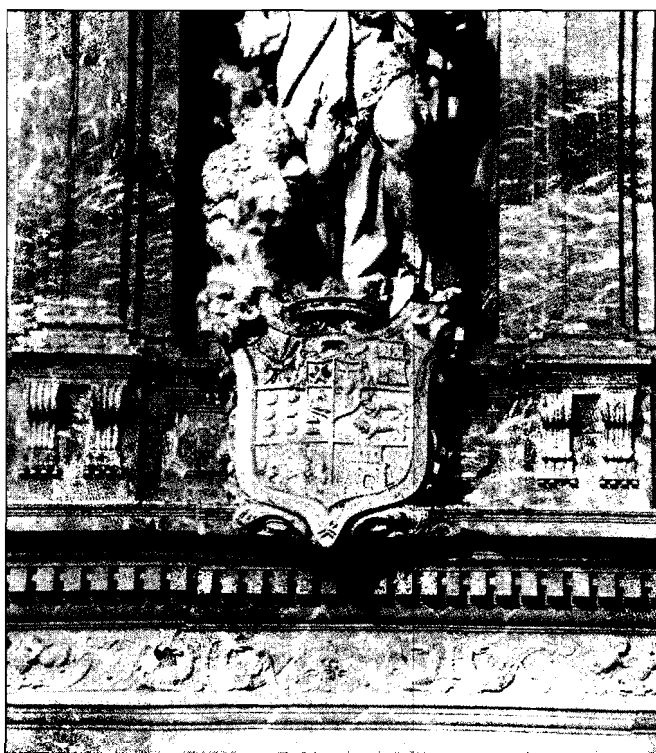


Figura 5 Escudo episcopal de Belluga sobre la Puerta del Cabildo Murcia, Catedral

22 HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías. *La fachada de la Catedral de Murcia*. Murcia: Asamblea Regional, 1990, p. 146. Pueden verse por extenso todos los detalles relativos a la construcción, cronología e intervención de Belluga.

Uno de ellos tuvo ocasión con motivo de una obra en la Catedral, a consecuencia de los daños sufridos por uno de sus muros en el terremoto de 1736. Belluga envió desde Roma como ayuda la cantidad de mil ducados. Como el coste total de la obra alcanzase los ochenta mil, el obispo Tomás José de Montes le reprochó como mezquindad la donación ofrecida, a lo que sucedió un cruce de memoriales entre ambos eclesiásticos por el que conocemos las ideas de Belluga acerca del empleo de sus rentas episcopales en fines de la propia diócesis²³.

Todavía con Belluga en Murcia se acomete otra obra catedralicia. En 1712 el citado Toribio Martínez de la Vega restaura la portada meridional, reponiendo el parteluz central de la puerta gótica. Se revocaría tal intervención en 1784 por José López, al volverlo a eliminar y con él, probablemente, el tímpano escultórico. Desgraciadamente, Belluga dejó a su marcha otros asuntos pendientes concernientes a su sede episcopal. La torre quedaba en el final de su segundo piso, tal como la había dejado Jerónimo Quijano en el siglo XVI. Por otro lado, las «Casas del Obispo» quedaban pendientes de renovación y en un estado bastante ruinoso, lo que determinaría en la década de 1740 la construcción de un nuevo palacio episcopal, retranqueado sobre su primitiva disposición para mejorar la vista del imafrente y ampliar la plaza que con el tiempo llevaría el nombre del augusto cardenal motrileño.

En suma, la relación de Belluga con la promoción de las artes en Murcia transcurre por los senderos pragmatistas y funcionales que caracterizan su trayectoria. El talante previsor del cardenal ajustaba todo a estrictos criterios de racional utilidad. La preocupación por la salud material y moral de sus diocesanos y del clero de su obispado impulsa decisivas empresas arquitectónicas. Pero, al mismo tiempo, esta reactivación de las obras, pasados ya los amargos trances de la Guerra de Sucesión, atraen hacia Murcia a artistas foráneos, entre los que se encuentran los dos escultores ya citados, Salzillo y Dupar, iniciadores de uno de los periodos más brillantes del arte murciano. Belluga, por su parte, desde su promoción al purpurado, se prepara para una nueva vida que le llevará a la Ciudad Eterna, desde donde no olvidó su antigua sede episcopal, pero mucho menos su tierra natal.

DESDE ROMA: LA CAPILLA DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES EN MOTRIL

Al trasladarse a Roma, el cardenal Belluga se hospedará en un principio en el Hospicio de San Roinualdo, para más tarde residir en la casa central de Oratorio de los Filipenses —en cuyo templo se enterra (fig. 6)— y finalmente establecer casa propia, acorde a su rango aunque sin excesos, ajenos a su sobrio espíritu²⁴. Allí su actividad será incesante en distintas comisiones pontificias y en el ejercicio del título de Protector de España, otorgado por Felipe V en 1726. Pero todo ello no significa que cayera en olvido su tierra de origen y su obispado. Junto a su crecida producción escrita y a la meritoria colonización de la vega baja del Segura, Belluga destaca por la promoción de numerosas obras pías y de beneficencia, con las que resultó especialmente favorecida su ciudad natal. Consiguió la erección de su iglesia mayor en Colegiala ya en 1744, confirmándose en 1748; propició la fundación de un colegio de jesuitas

23 Del monto total de doce mil ducados, ocho mil se empleaban en sus Pías Fundaciones y en el clero, reservándose el cardenal el resto para sufragar su vida en Roma (cf. VILAR, J. B., *op. cit.*, pp. 293-296).

24 VILAR, J. B., *op. cit.*, p. 296.



Figura 6. *Lauda sepulcral del cardenal Belluga en Santa Maria in Vallicella, Roma.*

y de un seminario, y legó en su testamento diversos bienes y rentas para el auxilio del hospital, convento de Monjas Nazarenas, santuario de la Virgen de la Cabeza y sacristías de los distintos conventos de la ciudad²⁵.

Entre estas fundaciones se encontraba la capilla de la Virgen de los Dolores en la Iglesia Mayor motrileña. El proyecto se remontaba a 1721, cuando el cardenal instituyó varias capellanías, entre ellas una en la capilla de los Ramírez del mismo templo, que debía titularse de Nuestra Señora de los Dolores. En 1729 decide la construcción de una capilla de nueva planta, para lo que solicita un terreno anexo a la parroquia, «que su hueco sea a lo menos de cinco varas para lo ancho»), concedido al año siguiente por el cabildo de la ciudad²⁶. La capilla resultó espléndidamente dotada y minuciosamente concebida por el cardenal, sirviendo para reforzar la dotación de clero de la iglesia mayor de Motril y embellecimiento de su fábrica. Al respecto del gobierno de la misma, pensó en un primer momento cederlo a los beneficiados de la parroquia, para determinar finalmente una mayor autonomía de la capilla y depositarla en manos de sus capellanes y «que la protección, administración y dirección de dha Capilla esté en los Sres. Arzobispos»). Tampoco era casual esta disposición, conociendo las ideas del cardenal acerca de la disciplina eclesiástica, fuertemente jerárquica, además de su conocimiento personal del arzobispo granadino, don Felipe de los Tueros (1734-1751), con quien tuvo trato en la Corte.

25 *Breve confirmatorio de la Santidad de Nuestro Señor Benedicto XIV de las pías memorias fundadas por el Eminentísimo Señor Cardenal Belluga para beneficio de la ciudad de Motril, su Patria, 1742.* Sobre las fundaciones motrileñas del cardenal consúltese la obra de ORTIZ DEL BARCO. *Crónicas motrileñas. Los Moreno de Salcedo*. San Fernando: Manuel Jiménez Ruiz, 1909, p. 343 y ss

26 RODRÍGUEZ MARTÍN, M., *op. cit.*, fols. 26-28.

Con todo, para esta fundación practicó un nepotismo habitual en su ejecutoria y que ya había sido denunciado en el obispado murciano. En efecto, allí la colonia de paisanos del obispo en puestos de responsabilidad era conocida como «los granadinos»). Pero no se trataba tanto de beneficiar a familiares y conocidos, fuera cual fuera su valía, como de proporcionarles instrumentos para inantenerse en caso de estar capacitados para ello". Por lo que concierne a Motril, los titulares de las tres capellanías establecidas en la iglesia mayor por el cardenal fueron Francisco Fonseca y Belluga, Rodrigo Trabuco y Belluga y Francisco Luminati y Vargas-Belluga²⁸. La capilla, en fin, constituyó la más interesante fundación desde el plinto de vista artístico por la riqueza de su ornato, un complejo espacial y funcional en la línea de las capillas examinadas más arriba.

El espacio arquitectónico

El profesor Gila Medina ha demostrado documentalmente la vinculación de José de Bada a la fábrica arquitectónica de esta capilla". Contratada en agosto de 1733, las obras comenzaron al mes siguiente, fijándose para su término un plazo de tres años y siendo su importe de cien mil reales. Desconocemos si los plazos se cumplieron, pero lo cierto es que la capilla se encontraba ya terminada a mediados del año 1737. No es de extrañar que en un ejercicio de mecenazgo de tan alto nivel se recurriera al más acreditado arquitecto de la Granada de la época, maestro mayor de las obras de las catedrales de Granada y Málaga, y continuador de Hurtado Izquierdo en las obras del Sagrario granadino, entre otras importantes realizaciones³⁾. Cabe colegir que fuera el propio arzobispo Tueros quien propusiera a Belluga el arquitecto que prestaba sus servicios en su Catedral. La cultura arquitectónica de Bada, con conocimiento de la tratadística al uso en la época, le convertía en idóneo protagonista de una empresa en la que el concienzudo cardenal desplegó un programa barroco romano. Para edificar su continente —no sabemos hasta qué punto determinado por el propio promotor— nadie mejor que el más clasicista de los arquitectos del Barroco andaluz.

Una planta del templo realizada en 1937 es el único documento que hemos hallado hasta el momento para conocer su disposición (fig. 7). La capilla en sí constituía un organismo simple, de forma cuadrada, con los ángulos achaflanados por pilastras y los lados retranqueados.

27 VILAR, J. R.. *op. cit.*, pp. 9-11.

28 Fueron los organizadores del funeral por el cardenal en Motril, predicado por un fraile de los Mínimos de Granada y publicado después (cf. LÓPEZ GUIJARRO. Luis. *Fúnebre panegírico que en las Exequias, que los Señores Don Juan Luminati y Vargas, Don Francisco Fonseca y Belluga, y Don Rodrigo Trabuco y Belluga, capellanes de la nueva Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, celebraron al Eminentísimo y Reverendísimo Señor Cardenal el Señor Don Luis Belluga y Moncada, Torre, Castillo y Haro, en la Ciudad de Motril a 28 de Junio de 1743...* Madrid: 1744). En el expediente iniciado ante el Consejo de Castilla para la erección de la parroquia de Motril en Colegiata, el cardenal recomendaba personas de su confianza para el cargo de abad y las capellanías, y se permitía recomendar vías de financiación para los beneficios instituidos en la Colegiata, como el sobrante de la Cuarta Decima de Motril y Salobreña (*Archivo Histórico Nacional*, Consejos, leg. 17086).

29 GILA MEDINA. Lázaro. «El Cardenal Belluga, el arquitecto José de Bada y la Capilla de la Virgen de los Dolores de la Iglesia parroquial de Motril»). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 31 (2000), pp. 109-118.

30 Cf. ISLA MINGORANCE. Encarnación. *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*. Granada: Diputación, 1977.

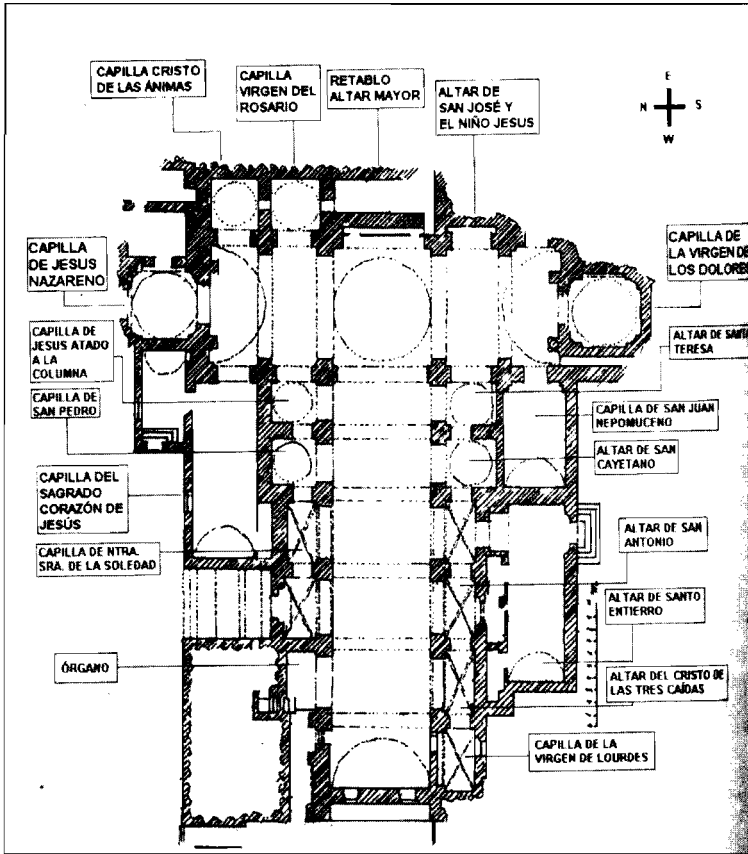


Figura 7. Planta de la iglesia mayor de Motril en 1937, con indicación de sus capillas (según Domingo López Fernández).

Estaba dotada de bóveda de enterramiento, sacristía con acceso directo a la misma en un lateral (seguramente el izquierdo) y habitaciones en la parte superior para vivienda del capellán y sacristán. El conjunto de todas las dependencias debió dilatar el cuadrado de la capilla hasta una forma rectangular. Se cubría con media naranja, rematada en linterna. Poseyó acceso directo a la sacristía de la parroquia, según se desprende de la correspondencia mantenida entre Belluga y el arzobispo granadino, comunicación que a la postre debió resultar cerrada para preservar la independencia de la capilla. Desde luego, no aparece en la citada planta de 1937, por lo demás con poco detalle³¹.

31 Tampoco aparece en la misma el acceso a la sacristía particular de la capilla. La documentación conocida menciona la existencia de cuatro puertas, seguramente en el conjunto de todas las dependencias de la capilla, ignorando su exacta ubicación

La destrucción de la misma en 1938 impide cualquier comprobación acerca de la estructura real que poseía. Las fotografías anteriores a la deflagración (fig. 8) revelan únicamente un complejo macizo, cuya cúpula parece rebajada o al menos parcialmente oculta por los tejados —seguramente para abrir hueco a las estancias superiores de la capilla— y con una altura sensiblemente inferior a la de la nave central del templo. La destrucción fue tan brutal que las fotografías posteriores a la misma revelan cómo el edificio quedó cercenado a la altura del arco que comunicaba el crucero con el altar de Santa Teresa (fig. 9) y que el derrumbe afectó a la vecina capilla de San Juan Nepomuceno, de la que se aprecian restos de sus pechinas decorativas (fig. 10). Tampoco los croquis elaborados durante la investigación sobre la explosión del 21 de enero de 1938 esclarecen mucho la composición de la capilla. La única información útil es la de la ubicación de dependencias alrededor de la capilla y de sus accesos y escaleras³¹.

La capilla venía a cerrar el brazo del crucero en el lado de la Epístola, completado en el lado contrario con la capilla de Jesús Nazareno, copatrón de la ciudad, levantada en 1767. Con esta última se dilatava notablemente la nave del crucero, acentuando la planta en «T» del templo y acuciando la tensión espacial entre la nave mayor y la del crucero³¹, en tomo a dos importantes polos devocionales.



Figura 8. La Iglesia Mayor de Motril antes de 1938.

32 Reproducidos en GIL BRACERO, Rafael. *Motril en guerra. De la República al Franquismo (1931-1939). La República vencida*. Granada: Asukaría Mediterránea, 1997, p. 92.

33 Con anterioridad a la construcción de la capilla del Nazareno, se levantaba aquí el coro, trasladado a los pies de la iglesia en 1761, subrayando la apuesta por el clero secular del cardenal Belluga, que copaba todo el crucero (incluyendo la capilla de los Dolores). Sobre la estructura y evolución de este templo, *vid.* DOMÍNGUEZ GARCÍA, Manuel. *La Iglesia mayor de Motril. Cinco siglos de evolución histórica de su fábrica*. Motril: 1983.



Figura 9. Aspecto del lado derecho del crucero de la Iglesia Mayor de Motril tras la explosión de 1938.



Figura 10. Aspecto de las capillas del lado derecho de la Iglesia Mayor de Motril tras la explosión de 1938.

No sabemos hasta qué punto estuvo determinado el proyecto arquitectónico de la capilla por el propio cardenal. Sin el estudio previo del espacio y de la constitución del edificio no es posible pensar en un proyecto acabado, pero sí, quizás, en un esbozo o idea general, abocetada y explicativa de las intenciones y preferencias de Belluga, o —lo que es más probable en un proyecto del propio Bada, aprobado en Roma por el cardenal, como supone el profesor Gila. De hecho, si hemos de creer a Ortiz del Barco, el cardenal envió algunas instrucciones concretas al respecto, al menos en cuanto a las dimensiones de la capilla, con arreglo al retablo que había de albergar; instrucciones sin mucho éxito, al parecer, pues el retablo debió ser recortado para poder ser colocado en ella, mencionándose incluso un «trazado que vino de Roma»³⁴, seguramente en la línea de lo expuesto. Lo confirma el hecho de que en el inventario de la capilla, enviado desde Roma por Belluga (*vid.* apéndice documental), se citan pilastras, cornisas, inuros, nichos y su específica ubicación, lo que revela un conocimiento previo y exacto que no puede ser fruto más que de un plan predeterminado.

En este sentido, Belluga era conocedor de plantas centralizadas y de capillas devocionales en Granada, Córdoba y Murcia. Sin embargo, su residencia en Roma en la época en que se realiza la capilla motrileña hace necesario tratar un ejemplo romano que le debió resultar particularmente cercano por encontrarse en la iglesia de *Santa Maria in Vallicella* o *Chiesa Nuova*, de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri (fig. 11), en cuya casa romana llegó a residir el cardenal. La iraza del arquitecto Horacio Longhi (1600) para la capilla consagrada a San Felipe Neri en dicho templo³⁵, conservada en el archivo romano de la Congregación, diseña un espacio cuadrado con ángulos achaflanados en un lugar privilegiado del templo, contiguo a su capilla mayor. Por tanto, presenta referencias de ubicación y composición arquitectónica que pudieron ser de utilidad en la conformación de la idea de capilla que se formó Belluga. La forma final de esta capilla se aproximó más al círculo, superadas las estrecheces del solar que imponía una calle inmediata, que desaparece al construirse el edificio de la Congregación del Oratorio por Francesco Borromini (1637-1650). La admiración de Belluga por el Santo romano, al que nombraba «mi padre» en algunos de sus escritos, y su vinculación a la congregación oratoriana validan la posible influencia que este modelo romano pudo tener en esa hipotética traza maestra enviada por Belluga desde la Ciudad Eterna o en las directrices que demandara al proyecto definitivo.

Por desentrañar queda la cuestión de si llegó a pedir asesoramiento a algún arquitecto romano y el exacto alcance de las instrucciones enviadas a Bada para la construcción motrileña. En la ciudad papal Belluga asiste a la construcción de distintas plantas centralizadas. Coetáneamente a la capilla de Motril se elevaba en Roma, por ejemplo, la iglesia de *Santi Celso e Giuliano* entre 1733 y 1735. El proyecto fue confiado por el Papa Clemente XII al arquitecto Carlo de Dominicis³⁶. Sin embargo, el arquitecto favorito de este pontífice fue Alessandro Ga-

34 RODRÍGUEZ MARTÍN, M. *op. cit.*, fol. 30.

35 BARBIERI. Costanza; DARCHIESI, Sofia; y FERRARA. Daniele. *Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova)*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1995, pp. 33-37. Como curiosidad iconográfica mencionaremos que el Oratorio sevillano poseía (y conserva) un lienzo del pintor sevillano setecentista Francisco Miguel Ximénez que representa a «San Felipe Neri examinando el diseño arquitectónico de la Chiesa Nuova» (VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla: Guadalquivir, 1986, p. 341; MARTÍN RIEGO, M. y RODA PEÑA, J., *op. cit.*, p. 536).

36 GREGORI, M. G. «Carlo de Dominicis». *Storia dell'Arte*, 17 (1973), p. 107.



Figura 11. Horacio Longhi. *Planta para la capilla de San Felipe Neri en Santa Maria in Vallicella*, 1600-1602
Roma, Archivo de la Congregación del Oratorio.

lilei, diseñador en 1734 de la portada de la iglesia de *San Giovanni dei Fiorentini*. Es probable, además, que Belluga asistiera con interés a la remodelación de una pequeña iglesia en honor de San Felipe Neri, popularmente conocida como *San Filippino*, que acomete desde 1728 Filippo Raguzzini por encargo de Benedicto XIII³⁷. Aparte, en Roma existían notabilísimas muestras de plantas centralizadas, no circunscritas sólo a capillas, sino a edificios culturales completos, que podemos ejemplificar en *Sant'Agnese in Agone* en la Piazza Navona, que construye Borromini en la década de 1650³⁸, cuadrada con chaflanes en las esquinas. Como mínimo debieron ser referencias que completaran las anteriores experiencias conocidas por Belluga en España y que terminaron de madurar su proyecto para Motril.

Tampoco poseemos datos fehacientes sobre la decoración aplicada a sus muros y bóvedas.

37 ROTILI, M. «Filippo Raguzzini nel terzo centenario della nascita, precisazioni aggiunte e prospettive di studio». *Studi e testi di Storia e critica d'Arte* (Nápoles), 15 (1982), pp. 28-29.

38 PORTOGHESI, Paolo. *Francesco Borromini*. Milán: Electa, 1990, pp. 171-175.

El único documento gráfico localizado hasta ahora es un dibujo a plumilla de Garrido del castillo, publicado en 1929 (fig. 12). Pese a la falta de detalle del mismo pueden apreciarse en el arco de ingreso a la capilla sendas pilastras con capiteles jónicos y guirnaldas. A semejanza de ésta, en fotografías realizadas en la frontera capilla de Jesús Nazareno tras la deflagración de 1938 se observan en sus pilastras capiteles con volutas jónicas y adornos de guirnaldas, de corte clásico, tan comunes en los templos romanos. En la clave del arco de la capilla de los

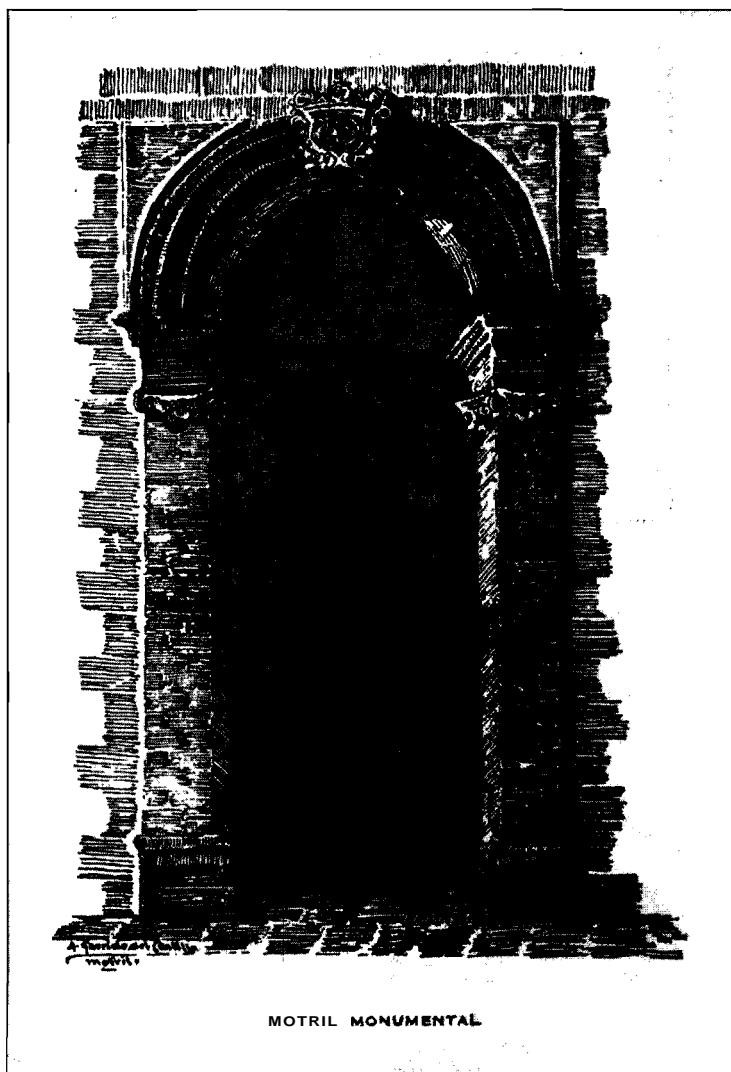


Figura 12. Garrido del castillo *Motril monumental* (capilla de la Virgen de los Dolores). Publicado en Francisco Gncín Pérez, *La Costa del Sol* (Motril, 1930).

Dolores se observa un escudo —que debió llevar las armas del cardenal, según lo estipulado en el contrato de obra de la capilla— que aboceta un marco semejante al de la referida Puerta del Cabildo de la Catedral murciana. En el interior de la capilla, la cúpula parece alternar gajos lisos y otros adornados con hojarasca. Actualmente también se conservan ricas yeserías en la capilla del Cristo de la Buena Muerte, inmediata a la mayor en el lado del Evangelio, con placas recortadas, rizada hojarasca y onduladas molduras, muy en boga en la época de construcción de la capilla de Belluga. José de Bada ha acreditado en sus obras un experto conocimiento del repertorio ornamental de la época y un perito uso del mismo, sobre todo en la decoración de interiores. En la iglesia del Sagrario de Granada, en especial, despliega un delicado y jugoso repertorio rococó, en un marco arquitectónico casi áulico (fig. 13). Por último, el dibujo a pluma revela adornos heráldicos en las pechinas: el capelo cardenalicio en la izquierda y lo que parece ser un águila monocéfala en la derecha, esta última quizás como recuerdo de los Reyes Católicos, en cuyo reinado se erigió la iglesia mayor motrileña.

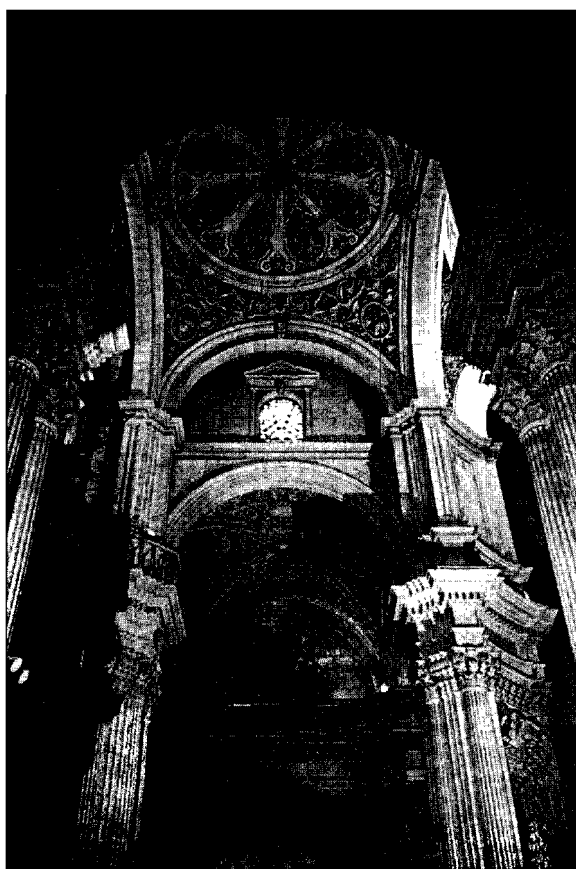


Figura 13. Francisco Hurtado Izquierdo y José de Bada. *Interior del la Iglesia del Sagrario de Granada*, 1705-1759.

En el templo del Sagrario de Granada, por cierto, desarrollando el plan centralizado ideado por Hurtado Izquierdo, Bada eleva un organismo cuadrado central, con pilastras en chaflán, adornadas con nichos y decoración de festones -entre otros motivos—, cuyo parecido con la disposición de la capilla del cardenal en Motril seguramente constituya algo más que una coincidencia³⁹. Sin duda que un tono grandilocuente y monumental, dentro de un corte clasicista a lo «romano», debió constituir el efecto pretendido en la capilla motrileña, como referencia de prestigio, que lustraba al promotor y a la Colegiata, y delataba el alto mecenazgo de esta fundación.

Por último, resulta conveniente una breve mención a la financiación de tan magna obra. De las rentas asignadas por el cardenal a sus obras pías en Motril⁴⁰, divididas en cinco porciones y cada una de ellas en diez partes (cincuenta en total), correspondieron a la fábrica de la capilla cinco de estas últimas, lo que venía a suponer unos diez mil reales anuales, «por el tiempo de cuatro, o cinco años para la perfección de la Capilla, y Sacristía»⁴¹. La renta resultaba insuficiente para la cifra en que se había contratado la capilla, por lo que debió contar con ayudas suplementarias por parte del promotor. La asignación de rentas para este fin ya había cesado en 1739, pasando a aplicarse al aumento de rentas de la capilla y de sus capellanías.

El programa iconográfico de la capilla. La cuestión de las reliquias

El minucioso inventario que acompañó al envío de ornamentos y enseres útiles a la capilla, así como la detallada descripción de su concreta ubicación, revela un completo programa, perfectamente concebido, sin dejar detalle al azar. Podemos intentar aproximarnos a este programa iconográfico y avanzar algo sobre los intereses que lo inspiraron.

El conjunto (fig. 14) estaba presidido por el retablo, sobre el muro de fondo, que reunía a la titular de la capilla, un lienzo de la Virgen de los Dolores, así como el altar y las principales reliquias del conjunto: una espina de la corona de Cristo, un Lignum *Crucis* y restos del velo y del cabello de la Virgen, además del cuerpo del mártir romano San Inocencio, situado en el hueco debajo de la mesa de altar.

En las pilastras que achaflanaban las esquinas de la capilla se ubicaba un completo repertorio de Santos en tres niveles: el inferior, compuesto por sendos relicarios de plata, a razón de ciento treinta reliquias cada uno (más de medio millar en total); a éstos superaban, en el nivel inmediatamente superior, los cuerpos de cuatro santos catacumbales (Teófilo, Zoe, Faustino y Celestina), en urnas de talla dorada y con adorno de flores. No extraña este extremo habida cuenta la reconocida afición del cardenal por las reliquias. A su antigua diócesis murciana envió algunas y en sus cometidos en las comisiones pontificias intervino como ponente en varias canonizaciones y autentificaciones de remotos santos, entre ellos los patronos de aquel obispado, San Fulgencio y Santa Florentina.

39 De igual modo, la cripta de la capilla motrileña debió cubrirse con cúpula rebajada, a semejanza de la del Sagrario de Granada (cf. GILA MEDINA, L., *op. cit.*, pp. 113 y 114, nota 10).

40 Las rentas asignadas a Motril representaban la octava parte del total, es decir, cinco de las cuarenta porciones en que éstas se dividieron.

41 Breve *confirmatorio*..., p. 13.

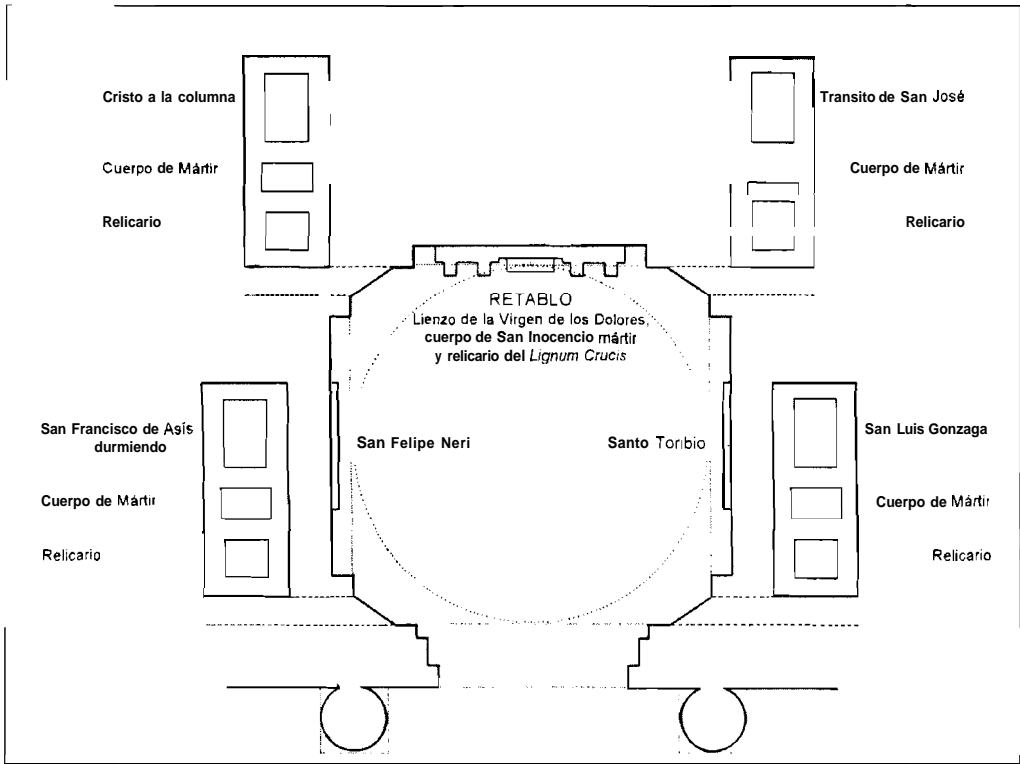


Figura 14. Reconstrucción del programa iconográfico de la Capilla de la Virgen de los Dolores de la Iglesia Mayor de Motril a la luz del inventario de 1737 (según López-Guadalupe Muñoz).

Culminaban este conjunto de las pilastras cuatro lienzos con marcos dorados, sobre los cuerpos anteriores, distribuidos de la siguiente forma: a los flancos del retablo la *Flagelación de Cristo* al lado del Evangelio y el *Tránsito de San José* al de la Epístola, mientras que a los pies de la capilla se localizaban los de *San Francisco de Asís (durmiendo)* y *San Luis Gonzaga*, respectivamente. El programa lo completaban sendos lienzos de *San Felipe Neri* y *Santo Toribio* sobre los muros de la capilla, a izquierda y derecha.

Como puede observarse, se equilibraban en tan completo panorama los temas cristológico-marianos, por un lado, y de santos, por otro, éstos en un doble plano, el de los mártires que prestigian el origen de la Iglesia, y el de los modernos héroes de la Contrarreforma (incluidos santos «actualizados» como San José o San Francisco de Asís). Se trata, pues, de una básica exposición del misterio central de la fe cristiana, la redención y la resurrección, basadas en los méritos de Cristo en su Pasión, ilustrada con ejemplos de mártires y santos, exponiendo en algunos de estos últimos los prototipos de la actitud militante de la Contrarreforma. Resulta recurrente, además, el interés devocional de ciertos temas como el de la titular de la capilla,

la Virgen de los Dolores, y el fiindador San Felipe Neri. No es casual qüie en su estancia en la sede de Cartagena fundara nuevas poblaciones con los nombres justamente de Dolores y del fiindador de la Congregación del Oratorio, devociones ainbas, por cierto, que aparecían unidas en la iglesia de los filipenses de Granada. Pueden observarse coincoinancias con otros templos filipenses andaluces, ainén de las representaciones de la Virgen de los Dolores y de San Felipe Neri, como resulta la Flagelación de Cristo, presente en el oratorio sevillano tanto en escultüira como en pintura, o San José en el sevillano como en el malagueño, devoción de gran difusión en este siglo. El carácter aditivo de los prograinas iconográficos de los teinplos oratorianos citados. sin embargo, no permite concretar un discurso completo y perfectamente concebido como el de Motril.

La primera parte del prograina iconográfico se centraba, por tanto, en la Pasión de Cristo (*Flagelación*) y la asociación de María a la misma (Virgen de los Dolores), reforzada por la reliquia de la columna a la que Cristo fue atado (en un relicario bajo el lienzo de este episodio de la Pasión). La devoción a la Dolorosa del cardenal se reafirmaba en esta fundación, instituyendo la celebración de las dos fiestas anuales de esta advocación (viernes de la Seinana de Pasión y en septiembre), además del rezo cantado del *Stabat Mater* todos los viernes del año por la mañana, y todas las tardes durante la Cuaresma⁴².

La devoción mariana del cardenal debió gestarse tempranamente. En su juventud como colegial de San Bartolomé de Granada pudo prender en él la devoción a la citada Dolorosa de los vecinos oratorianos. Esta devoción se reforzaría a lo largo del tieinpo con episodios como el de la *Virgen de las Lágrimas* de Murcia. Ya en Roma, las iglesias consagradas a la Virgen eran numerosísimas y en muchas de ellas encontrainos retablos centrados por imágenes pictóricas al modo en que dispuso Belluga su capilla motrileña. Parece obligado espigar, entre numerosos ejemplos, la pintura de la *Madonna Vallicelliana*, pintada al fresco y trasladada al presbiterio de la *Chiesa Nuova*, en donde quedaría adornada por tres pinturas sobre madera de Rubens. La central (fig. 15) muestra la Virgen de la *Vallicella* adorada por ángeles (1608) en óleo sobre madera y el óvalo de la Virgen en cobre, dotado de un mecanisino que permitía descubrir el fresco original, reservado tras él. Grandes retablos mostraban imágenes semejantes en las iglesias romanas, como la de *Santa Maria della Pace*, cuyo interior decora Pietro da Cortona (1656-1657) y en el que se veneraba una pintura al fresco de hacia 1480 qüie había sangrado inilagosainente tras las puñaladas inferidas por un jugador arruinado, o *Sant'Agostino in Campo Marzio*⁴³, en torno a una repintada Madonna del Trecento, o el templo de *Santa Maria in Via Lata* (fig. 16), con altar inayor diseriado nada inenos que por Gian Lorenzo Bernini (1639-1643).

Se prolongaba este programa en las reliquias martiriales, por asociación igualmente de los méritos de los mártires con los padecimientos de Cristo en su Pasión. En ellos encontraba la Iglesia fuente de prestigio e inspiración, de especial significación en una fundación de tan alto patronazgo, con el lustre qüie asiinisino proporcionaba su procedencia romana.

En el caso inotrileño se recuperaba el uso de colocar reliquias en el hueco de la mesa del altar, adornado con cortinas encarnadas y flores (símbolo de la fugacidad de la vida y vestigio de rituales fiinerarios paganos), exponiendo el cuerpo del mártir Inocencio ((vestido en traje de militar, forina en que se visten en la Corte Romana semejantes cuerpos)). Se hacía eco, pues, de

42 *Ibidem*, pp. 35-36.

43 Cf. MONTEVECC'HI. B. *Sant'Agostino*. Roma: 1983



Figura 15. Pedro Pablo Rubens. *Virgen de la Vallicella adorada por ángeles*. 1608. Roma, Chiesa Nuova

una sólida tradición de representaciones de yacentes, que venían a simbolizar el apacible sueño de los bienaventurados. En efecto, era muy común en las iglesias de Roma esta presentación de los cuerpos de los mártires y de santos en general, como el caso del propio San Felipe Neri demuestra. En realidad actualizaba la *cella memoriae* o *ronfessio* que en forma de cripta solía ubicarse bajo el altar de las basílicas primitivas para guardar los restos de los mártires. Este elemento en la capilla motrileña, sin duda, se convertía en un elemento distintivo con el pres-

44 BOUZA ÁLVAREZ, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: CSIC, 1990, p. 361 y ss.



Figura 16. Gian Lorenzo Bernini. *Retablo mayor*, 1639-1643. Roma. Santa Maria in Via Lata

tigioso referente romano como horizonte. El resto de las reliquias, por su parte, se expondrían sólo en ciertas fiestas y de su importancia da cuenta el burocrático celo de su «auténtica») y el cuidado extremo en la custodia de las cuatro llaves que abrían los relicarios.

Según se deduce de la documentación consultada, las reliquias fueron examinadas a su llegada a Motril, previa autorización arzobispal, para comprobar su estado, encontrándose «todo bien acondicionado, excepto los dos frasquitos de agua de San Nicolás, que llegaron totalmente quebrados, y el agua perjudicó algo el lienzo de Nuestra Señora por la parte de arriba sin tocar en la cabeza, y tiene fácil composición». Fueron depositadas en primer lugar en el santuario de la Virgen de la Cabeza, significativo polo devocional de la ciudad de Motril, para ser trasladadas seguidamente a la iglesia mayor. Así pues, venían a constituir interesantes cauces de devoción,

respaldados por su carácter milagroso y benefactor, al tiempo que incidían en el binomio redención-resurrección, tan apto en una capilla que también funcionaría como enterramiento de los deudos del cardenal.

En relación con esta idea podríamos explicar otros dos lienzos de santos, con los temas del *Tránsito de San José* y *San Francisco de Asís durmiendo*. El último puede aludir a alguna de las visiones del *Poverello*, representadas en diversas ocasiones en el arte como San Francisco postrado en el lecho, agotado por el rigor de la penitencia y confortado por ángeles, o incluso al inisino óbito, en el que el santo entona la postrera loa a la «hermana Muerte»). De este inodo, entraría en relación con el lienzo compañero del *Tránsito de San José*, pintura que recogía una de las escenas menos frecuentes en la iconografía del padre nutricio de Cristo⁴⁵, pero todo un símbolo en el contexto de esta capilla, dominada por un crecido número de reliquias (inartiriales fundamentalmente) para establecer un discurso de exaltación de la inuerte (o de la inortificación como purificación, en el caso de los rigores penitenciales de San Francisco) como liberación del cuerpo inortal y glorificación en el tránsito a la vida eterna, inuy adecuado para el carácter funerario que también poseía la capilla.

Desde luego, constituyen dos referentes de prestigio entre las devociones de la época y en el caso de San José representa objeto preferente en los afectos del cardenal, que además de dejar instituida la fiesta del santo en esta capilla, inandó la erección de un seminario en Motril bajo la advocación del glorioso patriarca y una capilla a él consagrada en la iglesia del colegio de jesuitas de la misma ciudad⁴⁶ precisainente en una centuria de gran auge para la devoción josefina. Por otro lado, los episodios escogidos no son ajenos a la espiritualidad contrarreform-iista, antes bien en ciertos casos, como el del *Poverello*, suponen una «actualización» de la iinagen del Santo en un nuevo contexto histórico e ideológico, que los equipara a los arrebatos y éxtasis inísticos de los nuevos santos de la Contrarreforma, al tiempo que enriquece su iconografía⁴⁷.

Precisainente, el programa iconográfico de la capilla concluía con la proposición de los nuevos héroes de la Contrarreforma. Dos de ellos, San Felipe Neri y Santo Toribio, se presentan en sucesos inilagrosos que señalan inequívocainente el favor divino. El de San Felipe Neri repetía el inisino teina que centra la bóveda de la *Chiesa Nuova* roinana, ejecutado por Pietro da Cortona y representa a *San Felipe Neri y el milagro de la viga* (fig. 17), «quando hundiéndose la primera Yglesia de la Congregación Roinana, a su intercesión María Santísima visibleinente iinpidió la ruina», según describe el citado inventario⁴⁸. La referencia a la iglesia romana del Oratorio resulta evidente y cabe sospechar que este cuadro fuera una versión más o inenos cercana a la de Cortona. Por otro lado, todos ellos son inodelos de entrega y oración: Santo Toribio (1538-1606), arzobispo de Liina, tutor espiritual de Santa Rosa y gran conversor de indios; San

45 Seguramente representaría al agonizante Jose rodeado por Cristo y la Virgeii. tal como recomienda Interián de Ayala (*El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, Barcelona: Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, 1883 — 1ª. ed. cii 1730—, t. II, pp. 307-308), siguiendo los relatos apócrifos (((Historiade José el carpintero», XVII-XXIII, cii SANTOS OTERO, Aureliano de. *Los Evangelios apócrifos*. Madrid: BAC, 1996 —9ª. ed.—, pp. 343-347).

46 *Breve confirmatorio...*, pp. 14 y ss. 36 y 47.

47 Cf. SANCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «Iconografía franciscana cii Andalucía: los temas y su proyeeccibii artística». Eii: *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del I Curso de Verano (Priego de Córdoba, 1995)*. Córdoba: Cajasur, 1997, pp. 241-280.

48 También aparecía este tema cii el oratorio sevillano, en lienzo compañero al citado cii la nota 35.

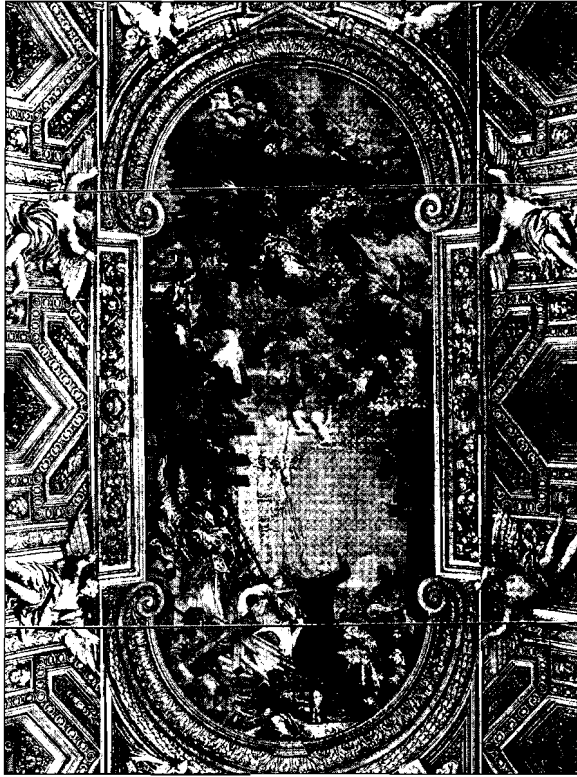


Figura 17. Pietro da Cortona. *San Felipe Neri y el milagro de la viga*, entre 1647 y 1652. Roma. Chiesa Nuova (bóveda de la nave).

Felipe Neri (1515-1595), fundador de la Congregación del Oratorio, para presbíteros, de singular vocación por la oración y los sacramentos, así como de acendrada caridad y devoción mariana; y San Luis Gonzaga (1568-1591), novicio jesuita, pupilo del cardenal Belarmino, distinguido igualmente en su devoción mariana y en el servicio a los enfermos. Todos ellos pertenecen a una nueva actitud militante y combativa de la Iglesia, que la caracteriza durante buena parte de la Edad Moderna y representan un estilo de clero ejemplar y disciplinado, por el que luchó tenazmente el cardenal en su intento de reforma eclesiástica. Además, constituyen devociones en plena expansión en este momento: el fundador de los oratorianos fue canonizado en 1622 junto a conspicuos representantes de la santidad contrarreformista, todos ellos españoles, como San Isidro, Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Santo Toribio y San Luis Gonzaga, por su parte, fueron canonizados en 1726, seguramente en presencia del propio Belluga, ya residente en Roma.

Por otra parte, no debe olvidarse el carácter benefactor y profiláctico de estos santos. San Felipe y San Luis se invocaban contra padecimientos tan frecuentes como mortíferos, cuales eran los terremotos el primero y las epidemias de peste el segundo, lo que justificaba, en parte, su

pujante devoción. En el caso motrileño ésta fue impulsada por el propio cardenal, quien además de dejar instituida la celebración de las fiestas de ambos santos en la capilla de los Dolores, fundó un colegio de la Compañía en su ciudad natal bajo la advocación del santo novicio."

Cabe hacer alguna consideración más al respecto. Puede no ser casual la elección justamente de estos dos santos, coincidentes en sus nombres con los del patrono de la capilla, el rey Felipe V, y del promotor de la misma, Luis Belluga y Moncada, quien de hecho dejó igualmente instituida la celebración en la capilla de la fiesta de San Luis rey de Francia (recuérdese el origen francés de la casa de Borbón y del propio rey Felipe). Sin duda, el patronato real fue inuy tenido en cuenta a la hora de concebir la capilla. El cardenal tenía concedido al rey el patronato de todas sus obras pías y, desde luego, este hecho distinguía a la capilla de los Dolores, denominada Capilla Real, en la que se celebraba un aniversario por los reyes, distinción especificada por el propio cardenal en la escritura pública de sus obras pías al declarar: ((Siendo dicha Capilla del Patronato de Su Magestad y tan singularmente adornada, y dotada como corresponde a tan gran Patronato, no querrá su Magestad se deva regular como las demás Capillas de aquella Iglesia»⁵⁰.

Volviendo al discurso iconográfico, los temas expuestos venían a definir un programa de carácter netamente inariano y pasional, arropado por Santos que ejemplificaban la devoción a la Virgen, así como las virtudes cristianas, prestigiadas por las reliquias martiriales que dilataban los inéritos de la Pasión de Cristo en el tiempo. Este tipo de representaciones, pues, venían a constituir hitos paradigmáticos de espiritualidad y moralidad cristianas, de carácter laudatorio y propagandístico, pretendiendo prestigiar de paso el patronazgo y mecenazgo de la capilla.

Esta tónica e intención se repetía en tono menor en la sacristía de la capilla, comenzando por un *Crucificado* de talla sobre la cajonera y dos lienzos de *Jesús caído* y los *Desposorios de la Virgen* a sus lados, además de otro de la *Virgen de los Dolores* en un reclinatorio lateral. Abundaban en estos temas otro lienzo de la *Virgen con el Niño* sobre el Crucificado y, frente a ellos, sobre la puerta de acceso a la pieza, una ((pintura griega» del mismo teina, sin duda como referencia lejana a la *Madonna* vallicelliana, fresco datable en el siglo XV, que presentaba a la Virgen sosteniendo al Niño en actitud oferente. El interés mariano y pasional del recinto se confirmaba, pues, también en la sacristía, reforzado con nuevas propuestas de modelos de santos en sus correspondientes pinturas: el místico reformador San Juan de la Cruz (1542-1591), el ((apóstol americano» San Francisco Solano (1549-1610) y la penitente franciscana Santa Margarita de Cortona (1247-1297), en los que se revisan de nuevo las virtudes cristianas a través de sus prototipos, los santos, con una interesante reiteración de la referencia americana, en sintonía con la propia labor educativa y apostólica del cardenal, que procuró para su patria chica un colegio de jesuitas, un seminario y un colegio para niñas, además del auxilio de sus conventos, hospital y parroquia.

49 Los afectos jesuíticos del cardenal son de gran relevancia en este caso, maiidaiido celebrar en la capilla las fiestas de la Conversión de San Pablo (bajo cuya advocación estaba fundado el colegio de la Compañía cii Granada) y de San Francisco Javier (*Breve confirmatorio...*, p. 36).

50 *Breve confirmatorio...*, pp. 32-33. Sabemos que las armas del cardenal aparecían en el arco de entrada a la capilla desde la iglesia en yeso tallado y que también significaban la capilla en el exterior del templo con el mismo escudo en mármol en el lado que miraba hacia la plaza (cf. GILA MEDINA, L., op. cit., p. 112). pero cabe supoiier que también figuraran las armas reales, quizás aquel escudo del águila monocéfala apuntado inás arriba. A título de hipótesis, de confirmarse la naturaleza de este escudo, pudo preferir las armas de los Reyes Católicos a las de la Casa de Borbón para recordar el origen de la iglesia motrileña y subrayar la continuidad legítima de la nueva dinastía.

Coinpletaban el rico adorno de la capilla la reja de bronce dorado, cuatro lámparas de plata en las esquinas, candeleros para el altar, así como un copioso ajuar de ornamentos sagrados, que debieron representar el coinplemento idóneo a la suntuosidad y monumentalidad pretendida en esta capilla.

Hipótesis sobre el retablo romano de la capilla

Junto al programa iconográfico de la capilla, notable interés debió presentar el retablo de la inisma, precisamente por su origen italiano y su alto mecenazgo, lo que lo convertiría en pieza única en la zona. Téngase en cuenta el referente de prestigio que lo roinano supuso en el Barroco, su peso en la cultura contrarreformista y el fortalecimiento de los vínculos con el arte europeo que el cambio dinástico supone en el XVIII español. Todo esto viene a subrayar la distinta significación del barroco roinano, cuyos programas decorativos conservarán siempre indeleble la huella clasicista que los ilustrados intentarán imponer en España, progresivamente depurada. Por otro lado, explicaría también la impresión que debiera causar entre los fieles un tipo de decoración notablemente distinta y alejada de las «máquinas» de oro de sus retablos, abigarradas de inotivos decorativos y esculturas, en creciente complejidad durante la primera mitad del siglo XVIII".

Sin embargo, es poco realmente lo que conocemos sobre el retablo roinano de la capilla de los Dolores. La somera descripción que ofrece el inventario que acompañó al envío nos introduce en la cuestión: «el retablo con el quadro de la Sma Virgen Nra Sra de los Dolores con su cortina (...), con inás en su nicho del inisino Altar un tabernáculo de cristal con varios adornos de bronce dorado, y un relicario en fonna de ostensorio de cristal de roca guarnecido de plata (...). Y inás se contiene en dho Altar bajo su inesa, en el hueco de ella, un cuerpo Sto de San Innocencio Mártir (...)». Puede deducirse, pues, un retablo de calle única, en el que figuraría el lienzo de la titular de la capilla y ainplio banco para dar cabida al tabernáculo-relicario, que contenía las inás significativas reliquias del conjunto. Acusa, pues, la tendencia monofocal característica del Barroco roinano. A la luz del citado dibujo a pluma, podemos abocetar el remate del mismo, con sendos angelillos sobre inensulones —restos de un partido frontón— encima de las coluinnas centrales y un grupo entre ellos con la paloma del Espíritu Santo sobre fondos de rayos y nubes, con otro ángel inás en el extremo superior. En definitiva, constituía una estructura sencilla pero de gran iinpacto visual en el moviimiento cóncavo de su planta y en la torsión de sus columnas, así como en el roinpiiniento celeste que le servía de remate.

Pero antes de entrar a fondo en la cuestión formal, conviene apuntar algo sobre el material. No se menciona éste en la docuinentación hallada hasta el momento y sólo Madoz refiere que era de madera⁵². Extraña que no se hubiera realizado en mármol, materia en la que se fabricaban este género de obras en Italia (aunque no todas) y de la que encontramos una ardorosa defensa a coinienzos del siglo XVII por parte del jesuita Alonso Matías: «En toda Italia no se

51 El caso granadino analizado en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Del Barroco avanzado al Neoclasicismo en la rctabliiica granadina del Setecientos». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n° 29 (1998), pp. 89-106.

52 MADDOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Andalucía*. Granada. Salamanca: Eds. Ámbito-Eds. Andaluzas Unidas, 1987. p. 253.

labra otra cosa para retablos ni allá saben qué cosa es madera ni qué cosa sean dorados en ella (...) porque les parece (...) que es cosa de fruslería y oro falso», en tanto que la obra de mármol ((suspende la vista sólo el mirarla y parece que levanta los ánimos a contemplar su hermosura y grandeza, y de allí, a la parte celestial)⁵³. Se trata, como puede observarse, de una puesta en valor de la nobleza de este material que también conoció un prolijo aunque bien distinto uso en el Barroco andaluz. Sin embargo, parece que a la capilla motrileña no alcanzó la riqueza de este material, poco frecuente en el arte religioso de la zona, pero sí el tono grandilocuente y solemne de su hechura. Si el dato de Madoz es cierto, pudo tratarse de una inedia de economía o de coincidencia en el transporte la que determinara el empleo de la madera. Por otro lado, en Roina existían excelentes estucadores y la tradición de la talla en madera no les resultaba por completo ajena.

Podeinos aproximarnos con mayor nitidez a esta obra a través del retablo de la capilla de Jesús Nazareno, frontera a la de los Dolores, también desaparecido pero del que si se conserva un testimonio fotográfico (fig. 18). Parece que el conjunto de capilla y retablo del Nazareno fue condicionado por el prestigio y excelencias de la fundación del cardenal. Su retablo, considerado «miserable plagio del de los Dolores»⁵⁴, fue realizado también en madera por el poco conocido maestro granadino Manuel Rejano en 1767 y, al parecer, policromado a imitación de jaspes. Aun en su inodestia técnica y material, su sobria estructura confirmó la impresión obtenida acerca del retablo de la capilla de los Dolores, con una calle central de amplio desarrollo, definida por pares de columnas salomónicas y alto entablamento de planta cóncava que dinamizaba la planta del retablo, focalizado en la hornacina de medio plinto que albergaba la imagen de Jesús Nazareno. En el retablo de los Dolores (y también en el del Nazareno) debieron tener inicio que ver los modelos del padre Pozzo⁵⁵, que también tuvieron gran predicamento en el arte español del Setecientos, incluyendo la retabística.

Se observa perfectamente la disposición sesgada de las traspilastras, detrás de las columnas torsas, así como la curiosidad de las volutas del capitel enrolladas hacia dentro, en sentido contrario al habitual. Es ésta una rareza que encuentra paralelismos con capiteles de Borroinini y con dibujos y grabados de Giovanni Montano, estos últimos difundidos en España por Giovanni Battista Crescenzi, sin olvidar posibles referencias del manierismo andaluz, y que se hace presente en nuestro Barroco en un dibujo de Alonso Cano conservado en la Biblioteca Nacional (*Vano con orden salomónico*, hacia 1650-1664). Si en esta anomalía el retablo del Nazareno imitaba al de la Virgen de los Dolores, entonces el origen roinano de este motivo resulta inquestionable⁵⁶. Otros detalles, como el friso de palmetas o el marco acodado de la hornacina

53 GALLEGO BURÍN, Antonio. *El barroco granadino*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1956 (ed. facsimil en Granada: Coinarc, 1987). p. 90, citado de las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, de Eugenio LLAGUNO Y AMIROLA.

54 *A.P.E.Motril*, t. 25, p. 1, «Estado de la iglesia mayor parroquial de Motril, con sus obras y aumentos de edificios», fol. 5 vto.

55 POZZO, Andrea del. *Perspectiva pictorum et architecti*. Roma: 1692-1700.

56 RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «No importa, pues lo es. Cono. Dibujos y pinturas de un arquitecto legendario que sólo quiso ser recordado como escultor». En: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Arca-Visor, 1999, pp. 421-422; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Alonso Cano (1601-1667). Vano con orden salomónico». En: *Alonso Cano, 1601-1667. Arte e iconografía*. Granada: Arzobispado, 2002, p. 314-315.



Figura 18. Manuel Rejano. *Retablo de Jesús Nazareno*, 1737. Motril, Iglesia Mayor (destruido en 1936).

resultan difíciles de apreciar en el dibujo a plumilla citado y, por tanto, juzgar si se limitaban a imitar ese modelo o se trataban de aliños del retablista Rejano. Lo que no parece apreciarse es nada parecido al ((tabernáculo de cristal)) con adornos de bronce que se cita en el inventario remitido por Belluga.

Repasando la retablistica romana de la época, curiosamente, no resulta demasiado frecuente el empleo de la columna torsa. Sin embargo, a la vista del retablo motrileño del Nazareno nos viene a la memoria un espléndido retablo romano, que no debió resultar desconocido para Belluga y que pudo estimular su sensibilidad a la hora de planear la capilla de su ciudad natal. Se trata del retablo de San Luis *Gonzaga* en la iglesia de Sant' Ignazio (fig. 22)⁵⁷. La filia jesuítica del cardenal era proverbial y solía acudir todos los viernes al ejercicio de la Buena Muerte a la grandiosa iglesia de *Il Gesù*, templo madre de los jesuitas. Pero igualmente debió conocer esta

57 Cf. FABRINI, N. *La Chiesa di San Ignazio*. Roma: 1952; y KERBER, B. *Andrea Pozzo*. Berlín: 1971.



Figura 19. Andrea Pozzo. *Retablo de San Luis Gonzaga*, 1697-1699. Roma, Sant'Ignazio.

otra iglesia, no muy lejana, en honor del fundador de la Compañía de Jesús, y el mencionado retablo, consagrado a un novicio de la orden por el que debió sentir especial devoción nuestro Belluga, pues también estaba presente en su capilla motrileña. Diseñado por el mencionado jesuita Andrea Pozzo, el retablo de San Luis Gonzaga (1697-1699) enmarca el relieve central entre pares de columnas salomónicas de jaspe verde y soporta potente entablamento ondulado, que podría guardar ciertas similitudes con el motrileño. Hace pareja en el otro lado del crucero el *retablo de la Anunziata* (1749) por Francesco Cerrotti, con relieve marmóreo de Filippo della Valle (1750), muy cercano en el tiempo al retablo enviado por Belluga.

Puede verificarse que era frecuente en otras zonas de Andalucía, como en Cádiz, la llegada de piezas de este género, pero en mármol, procedentes de talleres italianos, normalmente genoveses⁵⁸. Un precioso retablo en el crucero de la iglesia de Santo Domingo de aquella ciudad,

⁵⁸ RAVINA MARTÍN, Manuel. «Mármoles genoveses en Cádiz». En: *Homenaje al profesor doctor Hernández Díaz*. Sevilla: Universidad, 1982, t. I, pp. 595-615.



Figura 20. Anónimo. *Retablo del Santo Cristo*, primera mitad del siglo XVIII. La Calahorra (Granada), Iglesia Parroquial.

encargado en Génova a Alessandro Aprile en 1762⁵⁹, abunda en la estructura anunciada, con empleo de columnas salomónicas *pareadas*⁶⁰ y un airoso ático con hornacina y *aletones* laterales, lo que puede ofrecer indicios para una reconstrucción del retablo motrileño de la Virgen de los Dolores. Por cierto, que la coronación de éste no debió lucir lo que debiera, pues según testimonios de la época sus medidas no se adecuaban a las de la capilla y tuvo que ser recortado

59 ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo. «Mármoles italianos en Cádiz durante el siglo XVIII. Un retablo de Alessandro Aprile». *Atrio*, 7 (1995), pp. 57-66.

60 En este caso aparecen sinistrosa y destrosa, mientras que en el del Nazareno de Motril son de esta distribución sólo en uno de los pares, enroscándose ambas columnas en el mismo sentido en el otro, con lo que se quiebra la simetría especular del conjunto.

por esa parte". Otro punto importante que desconocemos es el de la policromía del retablo. El ejemplo gaditano está entonado en piedra blanca y marrón, con piezas en tonos rojizos y verdosos. Coincide básicamente con los tonos del retablo del Crucificado de la parroquia de La Calahorra (Granada), una pieza en mármol apenas conocida pero de gran interés (fig. 23), que parece italiana y contemporánea de aquella, afortunadamente conservada, por lo que puede servir de nuevo referente para el estudio del retablo motrileño. De todos modos, no es posible por ahora concretar el colorido de este retablo aunque, si la madera jaspeada del retablo de Jesús Nazareno lo imitó, no parece que asemejara mármol blanco, como era frecuente —casi obligado— en las manufacturas genovesas, pero no en las romanas.

Nuestro conocimiento sobre el retablo, por tanto, sigue siendo pobre, pero podemos adivinar a través de los datos disponibles la magnificencia del conjunto y aproximarnos a su forma al revisar obras italianas de la época.

CONCLUSIÓN

A tenor de lo dicho, parece evidente que en su compleja trayectoria vital el cardenal Belluga conoció y practicó los mecanismos de la retórica visual del Barroco tardío. Tuvo a su vista importantes realizaciones del Barroco andaluz y romano, y conoció de primera mano el ejercicio del mecenazgo artístico por parte de preladados y dignidades eclesiásticas, especialmente en la erección de capillas devocionales. Las características de la principal de sus empresas artísticas, la Capilla de la Virgen de los Dolores en la iglesia mayor de Motril, casan muy bien con el carácter metódico y previsor del cardenal. Parece fruto maduro de sus propias experiencias vitales, partiendo de una añeja devoción a la Dolorosa, que arranca de su época como colegial en Granada, unida al perenne recuerdo de su tierra natal, a la que proporcionará indudables beneficios y, por último, desde el conocimiento de la importancia y prestigio que representan esos espacios sacros condensados que son las capillas devocionales, con el horizonte de lo romano como referencia, inmersas en el discurso retórico contrarreformista. De hecho, en vecindad cronológica a la capilla patrocinada por Belluga en Motril se encuentran otras obras italianas, fundamentalmente romanas, que llegan a Granada, como un Apostolado pictórico traído de la Ciudad Eterna y donado a la catedral en 1711, unos cuadros de Maratta para la misma, así como dos lienzos de Lázaro Baldi y otros dos atribuidos a Maratta para la Basílica de San Juan de Dios en las décadas de 1740 y 1750, templo donde, por cierto, trabajaba el mismo arquitecto de la capilla motrileña, José de Bada.

La desaparecida capilla motrileña constituye un privilegiado ejemplo de todo esto y su programa iconográfico posee un valor singular al seguir minuciosamente el dictado del propio Belluga. Lo corrobora el hecho de que todos los elementos procedieran de Roma, elegidos por

61 Cf. MARTÍN RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, fol. 30. Resulta lógico pensar que se eligiera la mutilación por la coronación y no por el banco, pues la solidez del conjunto, por un lado, y la correcta exposición y veneración de las reliquias (el cuerpo del santo mártir bajo la mesa del altar y el *Lignum Crucis* y otras reliquias en el tabernáculo sobre ella), por otro, no hacían aconsejable esta última. Examinando atentamente la fotografía de la capilla de Jesús Nazareno se observa con claridad que el entablamiento no coincide con la línea de cornisas de la capilla, sino que queda por encima. Seguramente este desfase es el objeto del comentario acerca del error de cálculo cometido al elevar la estructura arquitectónica de la capilla.

el inisino cardenal en el lugar de su retiro voluntario. Con ello se alcanzaba, a un tiempo, el prestigio de la procedencia romana y la seguridad de que el programa se cumpliera íntegra y exactamente. A estas razones parece obedecer la minuciosidad con que consigna la específica ubicación de cada pieza en el inventario de la capilla. Evidentemente, debió deslumbrar al cardenal el barroco romano y sus grandilocuentes escenarios religiosos, al igual que la reiterada apelación al prestigio de los mártires catacumbales, ensayando este modelo en su propia capilla motrileña.

Desde el punto de vista iconográfico, además, el ciclo pasional y las referencias a la muerte y la resurrección (ideas centrales y, por tanto, habituales) resultan subrayadas con la exposición de modelos de santos que larvadamente introducen los prototipos del clero reformado que el cardenal pretendió. Es la suya una apuesta decidida por un nuevo talante en el clero secular, pues hasta las referencias a órdenes religiosas, como jesuitas y filipenses, constituyen paradigmas de congregaciones presbiterales de nuevo cuño, con buena formación intelectual por lo general. En este sentido, viene a constituir la penúltima consecuencia trentina de una preocupación por la preparación del clero para su ministerio y su sujeción jerárquica, actualizada en el talante ilustrado del Setecientos, que cuenta con preiniconiciones como la del cardenal. De hecho, la erección en colegiata de la iglesia inayor motrileña y la fundación de su propia capilla vino a reforzar en número y rentas el clero de esta ciudad.

Desde el punto de vista artístico, por último, suponemos más que conocemos. Por la procedencia de sus obras y por su alto mecenazgo cabe sospechar su valía, puesta en valor ahora por el conocimiento de su programa iconográfico, perfectamente concebido. El propio arzobispo De los Tueros lo afirma: «esta Ciudad de Motril puede estar muy gloriosa y como ilustrada con ella, y con tantos y tan preciosos dones como le (h)a einbiado V Emma». En el inuseo imaginario de las obras de arte perdidas debemos reservar, sin lugar a dudas, un puesto de privilegio para la antigua capilla de los Dolores. Lo conocido hasta ahora hace apetecer la profiindización de las investigaciones para precisar detalles que terminen de perfilar una de las facetas menos conocidas del cardenal motrileño, su relación con las artes y su espléndido mecenazgo en su ciudad natal.

APÉNDICE DOCUMENTAL

—I—

1737, junio, 15. Roma

Carta del cardenal Belluga a Felipe de los Tueros, arzobispo de Granada, comunicándole el envío de los ornamentos para la capilla de la Virgen de los Dolores en la Colegiata de Motril e inventario del mismo.

(Archivo Eclesiástico de la Curia de Granada, leg. s.c.).

«Viva Jhs

Illmo Sor

Sor mio. Saliendo de Civita vieja el navío olandés que lleva todo lo perteneciente a la Capilla el día 20 de éste, remito con él el cajón que por el correo dixere a Vs Illa le iiiibiava, el que lleva una copia devotísima de Nra Sra de los Dolores, un pequeño relicario en una tabla con 35 reliquias y un *Lignum Crucis* por cava de ellas, un cajón con 500 *Agnus Dey*, entre grandes y pequeños, y unas flores muy singulares para la Capilla de Vs Illa, con iná dos masetas de claveles, sin las masetas, en las que haciendo poner Vs Illa los ramos tendrá en su Capilla claveles todo el año, con la propiedad con que van iinitados, y ésta es inemoria de la antigua estimación que yo hago de la dignísima persona de Vs Illa desde que lo traté en Madrid.

No creo dixere a Vs Illa en mi carta dirigida por el correo toda mi idea en orden a dha Capilla aunque dixere algo / y ahora me ha parecido confiarlo a Vs Illa. dejando a los Beneficiados en la idea que estaban de que han de hacer y deshacer a su inodo qianto les pareciere en dha Capilla coiii cosa propia, para lo que han tenido fundamento, porque al principio. no aviendo sido mi ánimo otro que erigir una muy moderada Capilla, les escrivi que yo no dava el Patronato de ella a mi familia, porque tenia experiencia que con este título quieren los Patronos mandar en la Yglesia, de lo que suelen resultar grandes quimeras, y que sólo dejaba a mis parientes el que se pudiesen enterrar en las bóvedas de dha Capilla, más después, aviéndome ido poco a poco empeñando en hacerla quanto magestuosa he podido, aún excediendo mis fuerzas, y a adornarla y prevenirla de todo lo necesario, y estando disponiendo dai-le desde luego alguna renta, y que tenga su Capellán que viva en los quartos altos fabricados a este fin, y su Sachristán que viva también en los mismos quartos, y su Acólito para las misas, sin que necesite dha Capilla de cosa alguna de la Yglesia, ni los Beneficiados con esta ocasión quieran pretender imposerse (*sic*) de ella, como con razón lo harían en mi primera idea, en que la Capilla se debería servir de lo mismo que pertenece a la Yglesia, no dejando para los míos el Patronato, / ine ha parecido deber mudar de idea, y dar otra forma al uso y gobierno de dha Capilla, usando de la facultad que ine reserve esta escritura, y para maior firmesa, sacando aprobación de la Santa Sede.

Eii quanto al Patronato, me mantengo en el mismo dictárnen de no darlo a mi familia por la rasón dha y que se contenten los parientes todos con tener allí su entierro, valiéndorne del preiexto de qüe a S M yo le di el Patronato de todas mis pías fundaciones, y siendo esta Capilla qüe yo disponía en mi escritura se erigiese una de ella, es consiguiente el que S M deba ser el Patrón y aviéndome Dios dado vida para qüe yo la haya erigido y prevenido para su adorno y decenzia, y perpetuo servicio de todo lo qüe Vs Illa verá en el papel adjunto que le remito, y esperando poderle conseguir alguna razonable renta, a más de la qüe yo le asigne en mi escritura de las pías fundaciones para quando éstas einpesase a goçar sus dotes, mi idea es

Que la protección, administración y dirección de dha Capilla esté en los Sres Arzobispos (a quienes en mi escritura yo dejava el que qualesquier controversia que se ofreciesen en las nominaciones que hiciesen los Beneficiados de los sugetos qüe huviesen de gozar, y / participar de las pías inenorias que yo instituí o otros qualesquier dubios, sin forma de pleito, extrajudicialmente, se remitiesen a dhos Sres Arzobispos, y se estoviese sin réplica a lo qüe deteriiiinasen) y que dhos Sres Arzobispos nombren o a su Vicario o la persona que fuese más de su satisfacción en su nombre, unidamente con el capellán de dha Capilla tengan el gobierno de ella y adnistración de su renta, arreglados siempre a la disposición qüe yo dejaré dada de las fiestas que se deban señalar, distribuciones que se deban dar a los Beneficiados en las asistencias a dhas fiestas, y de quanto pertenezca a la conservación de dha capilla, y obligaciones del capellán, sachristán, acólito, &ª. Ésta Señor Illmo en sustancia es mi idea.

Por lo que tengo escrito y escribo a Doii Juan Luminati, a quien he nombrado por capellán de dha Capilla, dándole orden para qüe cada cosa se ponga en su lugar debido, y qüe hasta nuevo aviso iiiio no se ha de dar priiicipio al uso de dha Capilla porque quiero que preceda la forma que he de dar para su perpetuo uso, y seguridad de algiina renta para que muriendo yo sin aver empesado a gozar la de las pías fundaciones, se piieda continuar todo aquello que mientras yo viva podré hacer (y tengo esperanzas de poder en / todo este año o parte del qüe viene asegurarle la renta que deseo en la unión de un Beneficio que tengo a mi disposición su provisión, de la que no puedo tratar hasta la composición de las Cortes, y hasta entonces no podré fornar las nuevas disposiciones, ni darse principio al uso de la Capilla) he juzgado de mi obligación dar parte de todo lo referido a Vs Illa sin declararme con los Beneficiados hasta que vean la niieva disposición. para tener el gusto que, si fiiere todo ello de la aprovación de Vs Illa, ejecutarlo siendo sabidor de todo ello. Y quedo a su servicio y ruego a Nro Señor guarde a Vs Illa muchos años en su santa gracia. Roma y junio 15, de 1737.

(Debajo, en otra letra)

Señor Illmo me dicen soii un poco traviesos de ingenio algunos de los beneficiados y con la comunicación que se ha dexado de la sacristía de la Yglesia a la capilla, ordenada por mí para inaior commodo suio, y que por la inisina capilla puedan entrar a la sacristía de la inisina Capilla donde se deberán vestir para decir misa, terno mucho quieran hacer un cuerpo de todo ello sin separación, y aunqüe se me aconseja que para obiarlo quite dha comunicación con ocasión de iiesecitar la Capilla del tránsito y que para decir misa en la Capilla entren por la puerta de la sacristía, sin la aprovación de V Illrna no haré novedad en ello en mi disposición. Incluo a V Illma la auténtica del relicario.

B l m de V llma su inaior servidor

L. Cardenal Belluga (rúbrica) /

Razón de todo lo que pertenece a la Capilla de Nra Señora de los Dolores, enviada en honor de la Sina Virgen por el Ilmo Señor Cardenal Belluga, y de quie se le deve hacer siempre cargo al sacristán de dha Capilla, y declaración jaintainente del sitio, servicio e uso, que ha dado tener cada iina de las cosas pertenecientes a diclia Capilla.

Primeramente pertenece a dha Capilla el retablo con el quadro de la Sma Virgeii de Nra Sra de los Dolores con su cortina de amuez morado ondado con aguas, con más en su nicho del iiiisino Altar un tabernáculo de cristal con varios adornos de bronce dorado, y un relicario en fonna de ostensorio de cristal de roca giarnecido de plata, en el que se coiitiene y muestra iina de las espinas de la Corona de Nro Señor Jesuchristo, un *Lignum Crucis*, y iina pequeña partícula del velo quie María Sina usava quando estava en este mundo, con un cavello de la inisina sacratísiina Virgen: cuio ostensorio con sus reliquias perpetiainente ha de conservarse en dho tabernáculo, el que sólo se ha de manifestar en los días que a su tiempo se señalarán. Y más se contiene eii dho Altar bajo su inesa, eii el hueco de ella, un cuerpo Sto de San Innocencio Mártir, vestido en traje de inilitar, forma en que se visten en la Corte Romana semejantes cuerpos, en su caja sellada con el sello quie usa S. Eminencia y adornada con varias flores, y siis cortinas encarnadas de aniuer ondado de aguas= /

Yten pertenece a dha Capilla la reja de hierro con bronzes dorados quie sierra (sic) dha Capilla.

Yten le pertenecen quatro relicarios de plata con quinientas y veinte reliquias, de las quales lleva ciento y treinta cada uno, sellados con dhas ariiiias. Dos de ellos han de estar siempre. uno (que einpieza por la reliquia de la Sta Columna) en el nicho, quie está en la pilastra de lado del Evangelio. Otro (que empieza por San Pedro) en su nicho al lado de la Epístola. Y los otros dos en los otros dos nichos, uno al lado del Evangelio y otro al lado de la Epístola, con sus adornos de talla dorados, sus puertas, y qiiatro llaves cada uno, los que sieinpre se han de conservar en sus nichos.

Yten le pertenecen qiiatro cuerpos de Stos Mártires, todos de nombre proprio, sellados con dhas annas, uno de San Theóphilo, otro de Sta Zoe, otro de San Faustino, y otro de Sta Celestina en sus urnas adornadas de flores, y sus adornos de talla dorados, los quie siempre han de estar en sus quatro nichos, sobre los relicarios.

Yten pertenecen a dha Capilla qiiatro qiiadros con sus marcos dorados. Uno de Christo Sr Nro a la Coluinna. Otro del tránsito de San Joseph. Otro de San Francisco de Asís durmiendo, y otro de San Luis Gonzaga. los que han de estar perpetuamente en sus nichos destinados para ello, con su adorno de talla, los quie haii de estar sobre los cuerpos santos en la forma siguiente: el Xto a la Coluinna ha de estar / sieinpre colocado al lado del Evangelio, y el tránsito de San Joseph al de la Epístola, el de San Francisco de Asís al lado del Evangelio al fin de la Capilla, y el de San Luis Gonzaga al lado de la Epístola.

Yten pertenecen a dha Capilla dos quadros grandes con sus marcos dorados. Uno de San Phelipe Neri significado el milagro de qiiando hundiéndose la primera Yglesia de la Congregación Romana, a su intercesión María Sma visibleinente impidió la ruina. Otro de Sto Toribio, sigiificado el iiiilagro de quando para pasar un río dividió las aguas; los quie sieinpre han de

estar colocados en los dos muros de la Capilla, el de San Phelipe al lado del Evangelio, y el de Sto Toribio al lado de la Epístola.

Yten pertenecen a dha Capilla quatro lámparas de plata, las que en todos los días de fiesta han de estar puestas en ella ardiendo pendientes de los quatro hierros con sus florones dorados, que perpetuamente han de estar fijos sobre la cornisa de la Capilla, y las lámparas en el medio que ay entre los cuerpos santos y los relicarios, las que quando no sirvan han de estar y conservarse siempre en sus cajas, que tienen en el armario, y asimismo pertenecen a dha Capilla otras quatro lámparas de oton (*sic*), que han de servir los días feriados.

Yten pertenecen a dha Capilla y Altar seis candeleros de plata grandes con su cruz para los días solemnes en que / se celebrare misa cantada, los que quando no sirvan se han de conservar siempre con sus fundas y cajas, que tienen en dho armario. Y asimismo le pertenecen otros seis candeleros con su cruz de inetal plateados para los días de fiesta de todo el año, y otros seis candeleros de azófar con su cruz, que han de servir los días feriados.

Yten pertenecen a dha Capilla una alfombra para las fiestas solemnes, y otro tapete usado para todo el año, y un tapete nuevo para el reclinatorio de la sacristía para prepararse los sacerdotes, y dar gracias.

Yten pertenecen a dha Capilla un cáliz de plata dorado y adornado con piedras finas con su patena, el que siempre ha de servir para los días solemnes, y otro de plata sin dorar con su patena para todo el año.

Yten pertenecen a dha Capilla un par de vinageras de plata con su platillo, todo dorado, que han de servir sólo para los días solemnes, y para el resto del año otras vinageras de cristal con su platillo de inetal, y dos campanillas, una de plata para las fiestas solemnes, y otra de iuetal para los deínas días del año, y dos paces de plata para quando sean necesarias, y dos tablas del Evangelio últiino (*sic*) y Gloria, guarnecidas de plata para los días solemnes, y dos ordinarias para todo el año.

Yten pertenecen a dha Capilla dos ciriales de plata con sus pedestales de madera de color de bronce con las extremidades doradas, y un incensario con su naveta y cuchara, todo de / plata. y uno y otro se han de conservar siempre quando no sirvan en sus cajas prevenidas para ello.

Yten pertenecen a dha Capilla seis blandones grandes de inetal plateados, los quales han de servir delante del Altar para las fiestas solemnes de la Yglesia, y para Nra Señora de la Cabeza en el día en que se celebra su fiesta. Y quando no sirvan, se han de conservar siempre con sus fondas (*sic*) y cajas prevenidas para ello.

Yten pertenecen a dha Capilla ocho vasos de metal argentados, los seis pequeños para los juegos de ramos de flores, muy singulares para que puedan remudarse, y dos grandes para dos grandes ramos; el maior que se ha de poner siempre en la credencia, y el menor en medio de los seis ramos en el Altar en las fiestas solemnes, y quando no sirvan se han de conservar en su caja con su llave prevenida para ello.

Yten pertenecen a dha Capilla diez y seis cornocopios (*sic*) de oton fino para iluminación de los quatro cuerpos santos, y los quatro relicarios en los días más solemnes de dha Capilla.

Yten pertenecen a dha Capilla dos pequeñas pilas de mármol, una para salir de la Sacristía a la Capilla, y otra para entrar en ella de la Yglesia.

Yten pertenecen a dha Capilla y su Sacristía tres misales, uno forrado de terciopelo encarnado para las fiestas solemnes con su atril, y otros dos para todo el año, con un quaderno para las Misas de Difuntos./

Yten pertenecen a dha Capilla dos Frontales, uno de lana de plata bordado de oro y otro de lama de oro.

Yten pertenecen a dha Capilla y su Sacristía un terno de lana de oro, con su casulla, dalináticas y collares, y su capa pluvial, forrado todo en tafetán con su bolsa y paño de cáliz, paño de púlpito y paño de hombros, y atrilera grande para la Epístola y Evangelio, para las misas soleinnes, labrada de talla y dorada, con su cubierta de damasco con sus frangas de oro y floques de oro en la forma que se Lisa en Roma.

Yten quatro casullas con sus estolas, manípulos, bolsas, paños de cálices de tela brocado de oro, de los quatro colores encarnado, blanco, verde y morado claro para los Domingos y fiestas del año.

Yten otras cinco casullas con sus estolas, manípulos, bolsas y paños de cálices más ordinarios, blanca, encarnada, verde, morada y negra para el resto del año.

Yten pertenecen a dha Capilla y Sacristía tres albas finas con sus amitos y cíngulos para los días soleinnes, las que han de servir con el terno arriva dicho de lama dorada y dos paños de inanos para el Lavatorio de las Misas solemnes, y dos Purificadores, y un par de corporales con su hijuela, y manteles finos, todo para las fiestas solemnes.

Yten dos Albas finas con sus Amitos finos para los días de fiesta, y otras dos menos finas para los días feriados y / otras dos con mangas anchas para si algunos religiosos dijeren Misa en dha Capilla, todo con sus amitos y cíngulos, purificadores, tres pares de corporales y seis toallicas para el Lavatorio de la Misa, y dos pares de manteles para el Altar.

Yten pertenecen a la Sacristía su cajón con varios tiradores para los referidos ornamentos sacros, con capacidad para que cada clase de dhos ornamentos esté en su distinto tirador.

Yten pertenece a dha Sacristía un Sr Crucificado con su peana, que ha de estar perpetuamente en medio de dho cajón con dos pequeños espejos a los lados para vestirse el sacerdote, y sobre el Sto Cristo un pequeño quadro de Nra Señora con el Niño.

Yten pertenecen a dha Sacristía cinco quadros grandes y dos pequeños; los grandes: uno de Nro Sr caído en tierra con su Cruz; otro el Desposorio de Nra Señora, los que se han de poner a los lados del Sto Cristo, que ha de estar sobre el cajón de dha Sacristía. Otro de S. Juan de la Cruz; otro de San Francisco Solano, y otro de Sta Margarita de Cortona, los que se han de poner en los testers de la Sacristía, y otro enfrente del Sto Cristo; y el otro pequeño de Nra Señora de los Dolores para dar gracias con un reclinatorio, que ha de estar siempre colocado en el sitio destinado para dhas / gracias con su tapete, y un quadrico de Nra Señora con el Niño por ser pintura griega, el que se ha de colocar sobre la puerta de la entrada de la sacristía.

Yten pertenece a dha Sacristía un aguamanil de oton con su fuente, y dos paños de manos para enjugarse los sacerdotes.

Yten pertenecen a dha Sacristía un Armario para la custodia de todo aquello que va prevenido en sus lugares, y un escaño, y una Mesa para la credencia, que ha de estar siempre en la Sacristía con su paño de damasco cubierta mientras no sirva en la Capilla, y finalmente un archivo mediano para custodia de las auténticas del relicario de la Sta Espina, de los quatro relicarios de plata, y de los cinco cuerpos santos, y el inventario, y otros papeles que se ofrezcan)).



1737, julio, 29. Granada.

Borrador de la respuesta del arzobispo Tueros al cardenal, acusando recibo del envío y otros detalles sobre la capilla.

(Archivo Eclesiástico de la Curia de Granada, leg. s.c.).

«Emmo Sr

Mui Sr mío: Aviendo arribado a la Plaia de Motril el navio olandés con toda felicidad y desembarcándose qianto V Eininencia reinitió para el adorno y culto de su Capilla, me dirigí sin detención alguna Don Juan Luininati el pliego de V Einma con el cajón nº 19, con todas las reliqiiias que V Emma ine expresa, todo bien acondicionado, excepto los dos frasquitos de agua de San Nicolás, que llegaron totalmente quebrados, y el agua perjudicó algo el lienzo de Nra Sra por la parte de arriba sin tocar en la cabeza, y tiene fácil composición: yo me he complacido muchísimo de ver tan debotísima y dolorida copia, y tanta multitud de reliquias, flores exquisitas, y lo demás, que tanto vocea la grandeza del sugeto que lo embia, por lo que después de repetir a V Einina ini reconocimiento, ratifico las gracias que signifiqué a V Emina en ini antezedente de 9 deste mes, que encaminé por el correo: en ella dixé a V Emma que ine parece inui acertada la nueva idea sobre protección, gobierno y adinistración de la nueva Capilla y sus rentas, y aora repilo lo mismo, siendo inui conveniente que este ánimo esté reservado hasta que V Einina tenga dispuestas todas las cosas con la confirmación de su santidad, y de nro Rey Cathólico, por que de otro modo será poco subsistente y no tendrá la finneza que V Ernma quiere.

Tainbién Don Lorenzo ine dio proinppto aviso del arribo del navio, y le buelvo a decir, y a sus coinpañeros, que los cajones grandes se guarden en el sitio señalado, que es bueno, hasta que Don Juan de Luminati y el Mro de obras los vaian collocando en sus sitios según las órdenes, forina, inodo y señalainiento / de lugares que V Emina tiene cierto, sin exceder ni faltar en la inás iníniina cosa, lo que no dudo lo ejecutarán mui puntuales, y por lo que a mí toca no daré lizenzia para que se bendiga la Capilla hasta que venga orden expresa de V Emma para dar tieinpo a su nueva planta y si ine fuese dable, lo ejecutaré por mí, como insinué a V Emma.

Sobre el inconveniente que se terne de que permanezca el pasadizo que se a hecho desde la sacristia de la Yglesia Parroquia1 a la nueva Capilla, no ine parece podrá suceder lo que an informado a V Einina, pero también digo que dho pasadizo no es necesario y el cerrarle puede traer la utilidad de la inaior decencia de la misina Capilla, no entrando ni saliendo tanta gente en ella por el pasadizo, sino por la puerta que cae al cuerpo de la Yglesia, con que siendo del gusto de V Einina podrá inandar cerrarle con el motivo de no ser menester y de necesitarse para poner en su hueco algunas cosas de la Capilla, &^a.

Yo deseo inucho que Nro Sr conceda a V Emma muchos años de vida con perfecta salud, para que vea concluida tan grande obra y corriente su uso en un todo, pues es cierto que esta

Ciudad de Motril puede estar mui gloriosa y como ilustrada con ella, y con tantos y tan preciosos dones como le a embiado V Emma que e visto en la copia de la nómina que vino en dho pliego, y también la auténtica de mi relicario. Antes de ayer me escribió Don Diego Lorenzo a instancia de Don Juan Luininati para que permitiese abrir los caxones y reconocer si ha llegado alguna alhaja / maltratada del viage, y les concedí la licencia para que se executase con asistencia de los dhos y de los demás Beneficiados, Curas, Justicia secular y otras personas de distinción, y que practicada esta diligencia y hecho el reparo necesario, si alguna cosa lo hubiere menester, se buelba todo a sus caxones hasta que llegue el caso de su colocación en la Capilla, a que se dará principio según la disposición que sobre ello tubiera dada V Emma y no antes.

Granada, 29 de julio de 1737.

Emmo Señor Cardenal Belluga».