

El Barroco andaluz y los modelos del Barroco italiano

JESÚS RIVAS CARMONA
RAFAELA CABELLO VELASCO

SUMMARY

Beside certain pure and peculiar characteristics –the «urge» for decoration among them–, the Andalusian Baroque shows other cosmopolitan features linking it to the international Baroque. It is to consider its relationships with Italian formulae. There are curious parallelisms concerning the use of the central ground, and some enthusiasm for using the curve or other borrominesque elements (for example, many of the motives employed in Sevilla by Leonardo de Figueroa). Treatises and their illustrations are an important source to know Italian art; in fact, it is clear from documents that artists and architects owned this kind of works. Some of these masters possessed not only books by the 16 th. century classics, but also by baroque authors. Guarino Guarini's printed work inspired different productions; sometimes, he was so accurately followed that it is not to be surprised because of the great similarity between the Italian's work in the tabernacle of St. Nicholas of Verona and what was done in the Sacramentary tabernacle of the Cathedral of Granada. This is a confirmation of the use of the mentioned treatises.

El Barroco andaluz suele ser identificado, y no sin razón, con lo decorativo. Ciertamente, los maestros de los siglos XVII y XVIII, sobre todo los de esta última centuria, se dejaron seducir por los ricos efectos de lo ornamental y siempre que pudieron prodigaron los adornos en piedra o mármol, ladrillo o barro, azulejería o pintura, madera o yesería. Así, hasta alcanzar la exuberancia de la Sacristía de la Cartuja de Granada, que desde luego pasa como el mejor prototipo de tal tendencia'. Frente a esto, parece que no se sintió ningún

1. No deja de ser curioso que Ch. Norberg-Schulz (*Arquitectura barroca tardía y rococó*. Madrid, 1973, pág. 308), en su escueta nota sobre la arquitectura española del siglo XVIII, elija precisamente la Sacristía de la

entusiasmo por el espacio propiamente barroco, prefiriéndose más bien unas concepciones arcaizantes de sencillos trazados rectilíneos, como las de las típicas «iglesias en forma de cajón»², que sólo logran hacerse barrocas a base de esos despliegues decorativos³.

Esto constituye la esencia de una buena parte del Barroco andaluz, el tradicional o castizo. Junto a ello también se encuentran, desde luego en menor medida, aspectos cosmopolitas, elementos venidos de fuera, que acabarán siendo asimilados a lo andaluz, incluso llevados a su terreno, por lo que hasta puede ser difícil identificar su origen. En este sentido, Andalucía no es excepcional respecto a otras regiones de España, donde igualmente se acusan las influencias extranjeras. Pero aquí no se trata de hacer una valoración comparativa sino de poner de manifiesto sin más lo que significó para el Barroco andaluz ese aporte del exterior y, en concreto, de Italia.

Los ecos o los paralelismos con lo italiano son perceptibles en no pocos pequeños detalles, aunque igualmente en las concepciones espaciales. A este respecto llama la atención un cierto entusiasmo por la planta central o combinada, que denota similitudes con los maestros barrocos de Italia. Resulta más que curioso que en el italianizado siglo XVI andaluz no se construyeran iglesias de disposición centralizada a imitación de lo italiano. Planes de esa manera sólo se manifestaron en cabeceras, capillas, sacristías o dependencias similares, como la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla, obra verdaderamente excepcional por su traza oval. Con los siglos XVII y XVIII cambia la cosa y cada vez se harán más frecuentes las iglesias de planta central, incluso la elipse se elige en diversas ocasiones a lo largo de esas centurias. En el Seiscientos se hacen dos templos elípticos en Sevilla, el de San Hermenegildo y el del Colegio de las Becas. Y antes de que termine ese siglo también se había comenzado la iglesia de San Martín de Lucena, cuya larga obra alcanzó las primeras décadas del siglo XVIII, cuando asimismo se erige la iglesia de San Felipe Neri de Cádiz. Otras más se levantaron en la segunda mitad del Setecientos, a saber el Sagrario de Jaén, San Felipe Neri de Málaga con sus dos recintos y la Santa Cueva de Cádiz⁴. Todos estos ejemplos suman un buen número, que por sí sólo alude a una situación muy especial para Andalucía, realmente sólo comparable con la Corte y su ámbito, aunque en verdad muchas de esas iglesias, sobre todo las primeras, responden a una tradición más manierista que barroca. Por esta razón pueden ser mucho más llamativas otras obras de mayor acento barroco. Es el caso de San Luis de Sevilla, creación cumbre del siglo XVIII andaluz, debida a Leonardo de Figueroa. Su especial concepción entre la rotonda con gran cúpula y la cruz griega de brazos en exedra la distingue de entrada de lo local mientras que los recuerdos romanos son notorios y ya han sido señalados. Así, no han pasado desapercibidos los puntos comunes con Santa Inés en Plaza Navona, a pesar de su disposición circular?

Cartuja de Granada como representativa de esas obras en las que culmina lo decorativo como esencia de nuestro barroco.

2. El término lo consagró G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. «Ars Hispaniae». Vol. XIV. Madrid, 1957, págs. 26 y ss.

3. Esta situación, en realidad, es general de toda España y ya fue bien puesta de relieve por F. CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid, 1971, págs. 147 y ss., entre otros autores.

4. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *La Planta Elíptica: de El Escorial al Clasicismo español*. «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte». Universidad Autónoma de Madrid. 1990, págs. 164 y ss.

5. G. KUBLER, pág. 129. Sobre esta iglesia también hay que citar los libros de A. SANCHO CORBACHO, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952, págs. 85 y ss. y A. de la BANDA Y VARGAS, *La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses*. Sevilla, 1977.

El siglo XVIII ofrece otros ejemplos más de iglesias centralizadas, como la ermita de la Alegría de Córdoba con su curiosa combinación de esquema cruciforme y elipse, que también constituye la esencia de San Antón de Alcalá la Real⁶ o las iglesias de la Victoria y Santa Eufemia de Antequera con sus originales trazados poligonales⁷. Pero no sólo se ven dichos planes en ciudades o pueblos importantes sino igualmente en pequeñas poblaciones, por lo que incluso pueden resultar más llamativos. Cabe citar el Calvario de Montalbán, en la provincia de Córdoba, que presenta una disposición en cruz griega con los brazos correspondientes a la entrada y el presbiterio más alargados, evocando todo ello el esquema de los Santos Luca y Martina de Roma, pese a que esa iglesia cordobesa sólo sea la obra de maestros de pueblo⁸.

Este repertorio de recintos de planta central hay que completarlos con un elevado número de capillas, en las que frecuentemente se dan soluciones de gran interés, en especial en esas capillas destinadas a la reserva eucarística, que en la tierra reciben el nombre de Sagrarios. El Sagrario de la Cartuja de Granada con su rica decoración, mármoles incluidos, resulta deslumbrante en todos los sentidos⁹, aunque más originales son otros en los que se refiere a su concepción espacial. El Sagrario de la parroquia de la Asunción de Priego es un buen ejemplo de ello. Aquí se suceden dos recintos centralizados, ambos con su propia cúpula, aunque destaca sobremanera el segundo de forma octogonal y con su núcleo rodeado por deambulatorio y tribuna superior. Puede recordar la Salute de Venecia, si bien existen notables diferencias de estilo. Sus cúpulas, de otro lado, con sus casquetes ofreciendo alternativamente gallones y en ellos ventanas, tienen un cierto aire de familia con la de Borromini en Sant'Ivo alla Sapienza de Roma, al igual que otras del mismo Priego¹⁰.

De todas formas, la relación con lo italiano se aprecia mejor en otros aspectos, como la curva en planta. Y de hecho, algunos arquitectos sintieron verdadero entusiasmo por ella. De entre éstos destaca, incluso por su temprana cronología, el cordobés Francisco Hurtado Izquierdo, quien hacia 1710 se hace cargo del citado Sagrario de la Cartuja de Granada, cuyo tabernáculo central incorpora tímidamente paneles convexos en los frentes de su basamento. Pero en el Sagrario de El Paular, iniciado en 1719, las curvas y las contracurvas de claro abolengo borrominesco son fundamentales en su trazado, en particular en el gran recinto que se destinó a la reserva eucarística. Aquí se juega con un ondulante movimiento, especialmente entre las columnas, donde a un paramento cóncavo se contraponen otro de curva contraria, o sea saliente". Esta aportación de Hurtado, no obstante, queda como minimizada cuando se compara con la de su colaborador Vicente de Acero, que después de

6. P. GALERA ANDREU, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, 1977, págs. 335 y ss.

7. R. CAMACHO-MARTÍNEZ, *Málaga barroca*. Málaga, 1981, págs. 339-343 y 356-358.

8. J. RIVAS CARMONA, *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982, pág. 276.

9. R. TAYLOR, *Francisco Hurtado and his school*. «The Bulletin Art». 1950, págs. 33 y ss.

10. J. RIVAS CARMONA, *ob. cit.*, págs. 97 y 108.

11. Estos aspectos del arte de Hurtado los ha señalado bien R. Taylor en diversos trabajos. Entre ellos puede citarse *Estudios del Barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada*. «Cuadernos de Cultura» n.º 4. Córdoba, 1958, págs. 38 y ss. También la voz «Hurtado Izquierdo, Francisco» en la *Gran Enciclopedia Rialp*. T. XII, págs. 287 y 288. Los juegos de curvas y contracurvas del recinto grande de El Paular se aprecian excelentemente en la planta que reproduce el propio Taylor en su libro *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, 1978, págs. 29.

sus años en El Paular aparece entre 1721 y 1729 en Cádiz, como maestro mayor de su catedral¹². Es entonces cuando proyecta su importante catedral nueva, que él mismo inicia, aunque en manos de sus sucesores se desfigura. Pese a ello, lo esencial de lo ideado por Acero se mantuvo, como se aprecia al comprobar los proyectos originales¹³. Así, los trazados curvos-contracurvo de la fachada con la profunda concavidad de la calle central, a la que incluso se adapta la portada, y las calles laterales que avanzan hacia fuera con sus puertas menores de manera convexa¹⁴.

Pero ese entusiasmo por la curva no es exclusivo de los artistas de esa categoría, pues otros de menos talla también recurrieron a trazados de tal clase, como demuestra Cristóbal García, uno de los maestros del siglo XVIII en Antequera. A él se debe una obra ciertamente maravillosa, la iglesia de Madre de Dios de esa población, cuya alargada nave ondula con una serie de paramentos cóncavos, aunque la curva no sólo se manifiesta en planta sino que sube hasta las cubiertas con la bóveda de medio cañón ajustada a un esquema trilobulado y la cúpula fraccionada en varios niveles, cada uno de ellos con un anillo de curvas remetidas hacia dentro¹⁵. Y lo curioso es que esto no es exclusivo de dicha iglesia, pues se ve en otras de Antequera o de poblaciones relacionadas con ella, si bien con menos aparato. En efecto, la solución de Madre de Dios es única y sólo se alcanza algo semejante en un conjunto de tanta importancia como el camarín de la Virgen del Rosario de Granada¹⁶. En particular, conviene resaltar de él el transparente trasero, donde una arquitectura interior en mármol y elevada sobre frágiles columnas emparejadas muestra sucesivas concavidades, definidas por la cornisa en sus entrantes y salientes¹⁷.

Además de ello, podrían citarse otras obras más, incluso portadas, como la del Carmen de Estepa, acusadamente cóncava, o torres, caso de la del Reloj de Aguilar de la Frontera, curvada en el centro de cada uno de sus frentes. En suma, la curva se hace presente en el Barroco andaluz y logrará perdurar hasta fechas muy tardías, hasta los primeros años del siglo XIX, en plena época neoclásica. Claro está, ello sucedió en poblaciones tan

12. Una breve biografía de Acero suministra R. TAYLOR, *La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores*. «Archivo Español de Arte». 1962. pág. 142.

13. Los proyectos originales de Vicente de Acero para la Catedral de Cádiz se conocen por los trabajos de P. GUTIÉRREZ MORENO, *La cúpula del maestro Vicente de Acero para la nueva catedral de Cádiz*. «Archivo de Arte y Arqueología» n.º 12 y R. TAYLOR, *La fachada de Vicente de Acero para la Catedral de Cádiz*. «Archivo Español de Arte» n.º 197. 1969.

14. En palabras de R. Taylor (*La fachada...* ob. cit., pág. 305), «todo esto procede de Borromini».

15. Sobre esta iglesia y su arquitecto existe una abundante bibliografía desde que su paternidad fuera puesta de relieve por J. A. MUÑOZ ROJAS, *Noticias de alarifes y escultores del siglo XVIII en Antequera*. «Gibralfaro» n.º 1. Májaga, 1951 y M. CATENA SEVILLA, *Cristóbal García y la iglesia del Convento de Madre de Dios de Antequera*. «Archivo Español de Arte». 1957. A ello hay que agregar, entre otros trabajos, los libros de R. CAMACHO MARTINEZ, ob. cit. y J. ROMERO BENITEZ, *Guía artística de Antequera*. Antequera, 1981, sin dejar de mencionar la obra clásica de J. M. FERNÁNDEZ, *Las iglesias de Antequera*. Málaga, 1934 (hay segunda edición aumentada en Antequera, 1970, que incluye un interesante estudio introductorio de A. BONET CORREA, *Valoración urbana y artística de Antequera*).

16. Este camarín ha sido estudiado por R. TAYLOR, *El retablo y camarín de lo Virgen del Rosario de Granada*. «Goya». 1961 y E. ISLA MINGORANCE, *Tradicción y arte en el camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario de Granada*. «Scripta de María». 1986, además del libro de A. GALLEGOS Y BURIN, *El Barroco granadino*. Granada, 1956.

17. A. BONET CORREA, ob. cit., pág. 57.

tradicionales como Priego, donde en esos años se hizo la famosa Fuente del Rey con su disposición de curvas y contracurvas¹⁸.

Los aspectos borrominescos no sólo se manifestaron en ese cierto entusiasmo por la curva, pues también hay otros detalles característicos y reveladores. Leonardo de Figueroa ofrece, enmarañados entre los motivos de su típico estilo sevillano, rasgos que proceden directamente de Borromini. Y en más de una ocasión¹⁹. Las puertas intermedias de la fachada de San Luis de Sevilla recrean las laterales de Santa Inés de Roma, como ya vió Kubler²⁰. Así, tienen dintel y sobre él orejetas de remates curvados centrando óculo con comisa arqueada encima. Algo semejante hay asimismo en las ventanas altas de la también romana iglesia del Oratorio de San Felipe Neri, de donde proceden otros elementos, como el molduraje de apariencia conopial, curvo-contracurvo y remate recto, que tanto en ese edificio como en San Luis figura en el vano central del segundo piso. Ese mismo vano del Oratorio felipense inspiró una de las ventanas de la Capilla Sacramental de la parroquia sevillana de Santa Catalina, repitiéndose esa especie de frontón curvo roto y envuelto en volutas hacia arriba. Esto aparece igualmente en la portada principal de San Telmo, en la cual se ve otra vez el óculo bajo comisa arqueada, en este caso de forma oval, como en una puerta del Casino del Bufalo de Roma. Dicho motivo hace de coronamiento del gran balcón, cuyo dintel arranca en las esquinas de curvas convexas, motivo también muy borrominesco, hallándose en el interior de Sant'Ivo alla Sapienza. En suma, son un conjunto de rasgos que hace más que ejemplar el caso de Figueroa, aunque no único, pues junto a él hay otros artistas andaluces que muestran cosas semejantes.

Todo lo anterior constituye un muestreo escogido, que por sí sólo viene a confirmar una clara relación con lo italiano. El problema ahora estriba en intentar deslucidar como se produjo esa relación, como los maestros andaluces tuvieron conocimiento de las soluciones italianas. A este respecto interesa sobre todo el tratado y el valor de sus ilustraciones.

La presencia del tratado italiano y su importancia en Andalucía contaba con una larga tradición, que se remonta al siglo XVI, a la época del Renacimiento²¹. Por ejemplo, Hernán Ruiz II cita en su testamento un libro del Alberti y además de la obra de este autor conocía la de Serlio, como bien se comprueba en su Manuscrito de Arquitectura²². Serlio y otros tratadistas del Quinientos, como Palladio, fueron una y otra vez fuente de inspiración para los artistas andaluces entre los finales del siglo XVI y la primera parte del XVII, dando buen testimonio de ello los retablistas sevillanos desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés²³. Y su influjo alcanzó hasta fechas tardías, en pleno Barroco, pues Leonardo de Figueroa, entre 1696 y 1711, se basó en un modelo serliano para su fachada del Salvador de Sevilla²⁴, aunque

18. Para esta fuente existe la excelente monografía de M. PELÁEZ DEL ROSAL, R. TAYLOR y S. SEBASTIÁN, *La Fuente del Rey (Historia. Arte e Iconografía)*. Priego de Córdoba, 1986.

19. A. BONET CORREA, *Andalucía barroca*. Barcelona, 1978, pág. 81.

20. G. KUBLER, ob. cit., pág. 129.

21. El caso sevillano ya ha sido puesto de relieve por J. M. PALOMERO PÁRAMO, *Las influencias de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés en Homenaje al Prof. Hernández Díaz*. T. I. Universidad de Sevilla, 1982, págs. 503 y ss.

22. P. NAVASCUÉS, *El «Manuscrito de Arquitectura» de Hernán Ruiz el Joven*. «Archivo Español de Arte», 1971, págs. 295 y ss. y *El libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*. Madrid, 1974.

23. J. M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit.

24. A. SANCHO CORBACHO, ob. cit., pág. 68.

la utilización de tal fuente o de otras renacentistas o manieristas en esa época no tiene nada de extraño, ya que seguía formando parte de las bibliotecas de arquitectos y constructores, incluso en un siglo XVIII avanzado²⁵.

Pero en el siglo XVIII también se fueron incorporado a los repertorios de los maestros andaluces otros tratados auténticamente barrocos, caso del P. Andrea Pozzo. Por varias veces aparece citado en el inventario de bienes de la mujer del arquitecto malagueño Antonio Ramos²⁶ y otras en el de Alonso Gómez de Sandoval²⁷. Pero no sólo se poseía su obra impresa sino que ésta se ve reflejada en la producción barroca de Andalucía en diversidad de detalles. Otro tanto sucede con Guarino Guarini.

La famosa comisa ondulada, invención de Fray Juan Ricci, aparece en Andalucía a finales del siglo XVII de la mano de Leonardo de Figueroa y después, en los primeros años del XVIII, vuelve a emplearla Francisco Hurtado Izquierdo²⁸. Pero el tratado de Ricci ha permanecido sin publicar hasta el presente siglo²⁹, luego podna pensarse en otra fuente y más teniendo en cuenta que dicho tipo de comisa no tuvo un eco inmediato, ni siquiera en la Corte³⁰. Esa otra fuente pudo ser Guarino Guarini, autor que debió conocer la invención del benedictino en su viaje por España³¹. En sus *Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica*, publicados en 1686, incluye dicha comisa. Así, en el alzado de la Divina Providencia de Lisboa³².

Pero aún pueden detectarse otros ecos de Guarini en la arquitectura andaluza del siglo XVIII. Entre otras cosas, en los proyectos de Acero para la Catedral de Cádiz³³. La portada principal que idease para la fachada con su estructura cóncava y parejas de columnas salomónicas coincide con lo que el italiano dispuso en el centro del tabernáculo de San Nicolás de Verona. Este tabernáculo también debió inspirar en algo a Francisco Hurtado a la hora de trazar el suyo para el Sagrario de la Cartuja de Granada. A pesar de que su esquema está dentro de la mejor tradición española y como precedentes pueden citarse el templete de Herrera Barnuevo para la capilla de San Isidro de Madrid o el de Melchor de Aguirre para Santo Domingo de Granada³⁴, aparecen novedades que apuntan hacia Italia, y, en concreto,

25. Por ejemplo, Jerónimo Sánchez de Rueda, un colaborador de Francisco Hurtado Izquierdo, según su capital de 1716 poseía un libro de Serlio, además de otro de Vignola (R. TAYLOR, *Arquitectura andaluza..* ob. cit., pág. 35 y J. RIVAS CARMONA, ob. cit., pág. 72). Serlio, Palladio y también Vignola figuran en la biblioteca del retablista cordobés Alonso Gómez de Sandoval, tal como se indica en el inventario de bienes de 1802, confeccionado tras su muerte (J. VALVERDE MADRID, *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1974, págs. 123 y ss.).

26. A. LLORDEN, *Arquitectos y canteros malagueños*. Ávila, 1962, págs. 158 y ss. y R. CAMACHO MARTÍNEZ, ob. cit., págs. 94 y 95.

27. J. VALVERDE MADRID, ob. cit., pág. 127.

28. G. KUBLER, ob. cit., págs. 123 y 137.

29. Hasta 1930 exactamente.

30. Sobre ello ver R. TAYLOR, «Santa Prisca en el contexto del barroco». *Santa Prisca restaurada*. México, 1990. págs. 40 y 41.

31. J. A. RAMÍREZ, *Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el orden salomónico entero*. «Goya» n.º 60. 1981.

32. R. TAYLOR, «Santa Prisca...» ob. cit., pág. 41.

33. Taylor («SANTA PRISCA...» ob. cit., pág. 42) señala «que en sus trazas para la nueva catedral de Cádiz da muestras de conocer los *Disegni* de Guarini».

34. Sobre esos precedentes del tabernáculo granadino hay que citar a R. TAYLOR, *Francisco Hurtado..* ob. cit., pág. 34 y *Estudios..* ob. cit., págs. 36 y 38, A. GALLEGOS Y BURÍN, ob. cit., págs. 36 y 43 y J. RIVAS CARMONA. *Los tabernáculos del Barroco andaluz*. «Imafronte» n.º 3, 4 y 5. Universidad de Murcia, 1987-88-89, págs. 170 y ss. y *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, 1990, pág. 104.

hacia ese ejemplo de Verona, sobre todo en el basamento con la curvatura convexa central, saliente entre los pedestales y los extremos dispuestos en diagonal. Pero mejor se acusa la influencia de esa obra de Guarini en el tabernáculo del Sagrario de la Catedral de Granada, tanto que no queda más remedio que decir que éste no pudo concebirse sin tener presente ese modelo, confirmando por tanto el uso de tales fuentes impresas italianas.

El tabernáculo del Sagrario de la Catedral granadina se realizó entre 1745 y 1755 y su historia fue realmente azarosa, pues se principió siguiendo una traza, al parecer de Hurtado, que proyectó y empezó la obra de ese edificio, pero a partir de 1746 se cambió de plan con un nuevo proyecto debido a José Marcelo de Bada, quien desde hacia años coma con la ejecución del Sagrario catedralicio³⁵. Desde luego, parece mentira que este autor que acabó configurando dicho tabernáculo fuese también el responsable de la portada del mismo templo, tan clasicista. Ahora bien, desde 1730, a continuación de esa y otras obras parecidas, Bada incorpora a su producción numerosos elementos que claramente derivan de lo italiano, como bien se aprecia en la portada de San Juan de Dios³⁶. Así, no tiene nada de extraño que siguiera, incluso puntualmente, tal modelo de Guanni.

De todas formas, el tabernáculo granadino no es una réplica exacta del veronés, pues existen notables diferencias entre uno y otro. La primera a señalar es su diferencia tipológica. En el proyecto de Guarini (Fig. 1), la estructura se concibe como un retablo exento con anverso y reverso solamente. Por el contrario, la obra de Bada es un templete abierto con cuatro fachadas (Fig. 2). Se distinguen asimismo en la organización de sus alzados, ya que aquél ofrece tres cuerpos mientras que éste sólo uno. Pero este único cuerpo de Granada repite casi todo lo del último piso de Verona, particularmente el sistema de los ángulos con su disposición diagonal y las parejas de columnas adelantadas, unidas al núcleo con fragmentos de entablamento³⁷. Y, por si fuera poco, en esos vacíos diagonales se interponen por igual estatuas, que en el Sagrario granadino representan los Santos Padres de la Iglesia. También las columnas se ajustan a un mismo modelo con fuste cilíndrico y capitel compuesto, aunque Bada marcó el tercio inferior de las suyas y dispuso el resto acanalado, a diferencia de la lisura del otro caso. El remate muestra asimismo notables semejanzas, empezando por su amplio desarrollo, que para el tabernáculo granadino resulta excesivo al disponer solamente de un cuerpo, lo que da lugar a una desproporción no muy convincente. Ahora bien, ahí están las similitudes en su disposición escalonada con grandes volutas superpuestas en los ángulos, las cuales se desenvuelven apoyando en las salientes parejas de columnas. Entre esas volutas aparecen igualmente figuras angélicas en escultura, lo que demuestra que no sólo se tuvo en cuenta las estructuras sino también detalles como esos.

35. E. ISLA MINGORANCE, *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (16791-1755)*. Granada, 1977, págs. 163-172. A esta autora se debe el más documentado estudio sobre dicho tabernáculo. También se refiere a él en el trabajo titulado *El Sagrario de la Catedral de Granada*. Granada, 1979.

36. J. RIVAS CARMONA, *Arquitectura y policromía...* ob. cit., pág. 117.

37. Queda claro que este rasgo deriva de Guarini y no del tabernáculo de Hurtado en El Paular, como erróneamente quisimos ver en otro lugar (J. RIVAS CARMONA, *Los tabernáculos...* ob. cit., pág. 177). La obra de Hurtado también ofrece apoyos en diagonal separados del núcleo y unidos a él por una especie de arbotantes, pero la fuente en este caso es el famoso monumento que se erigió en la Catedral de Sevilla con motivo de la canonización de San Fernando.

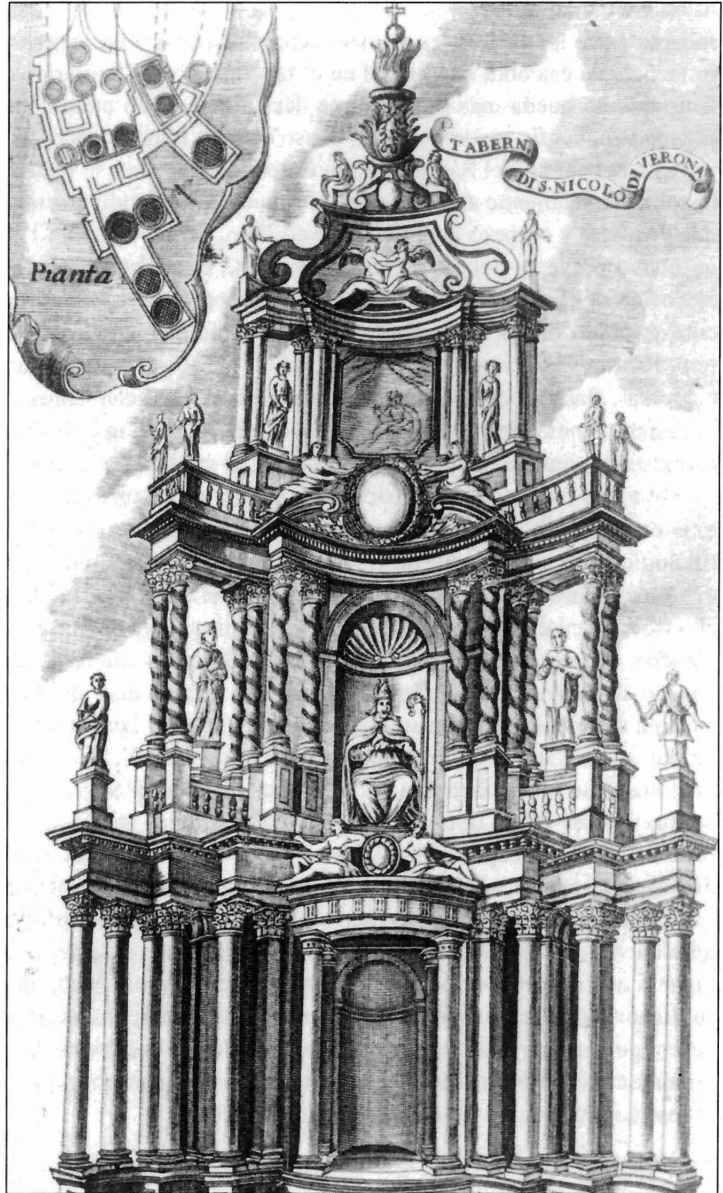


Figura 1.
 Guarino Guarini.
 Tabernáculo de San
 Nicolás de Verona.

Otras obras andaluzas del Barroco deben tener fuentes semejantes. Así quedan abiertas las puertas a futuras investigaciones y de hecho sería un oportuno trabajo abordar en profundidad tal cuestión, que vendría a dar una visión más ajustada del Barroco de Andalucía y de su complejidad.

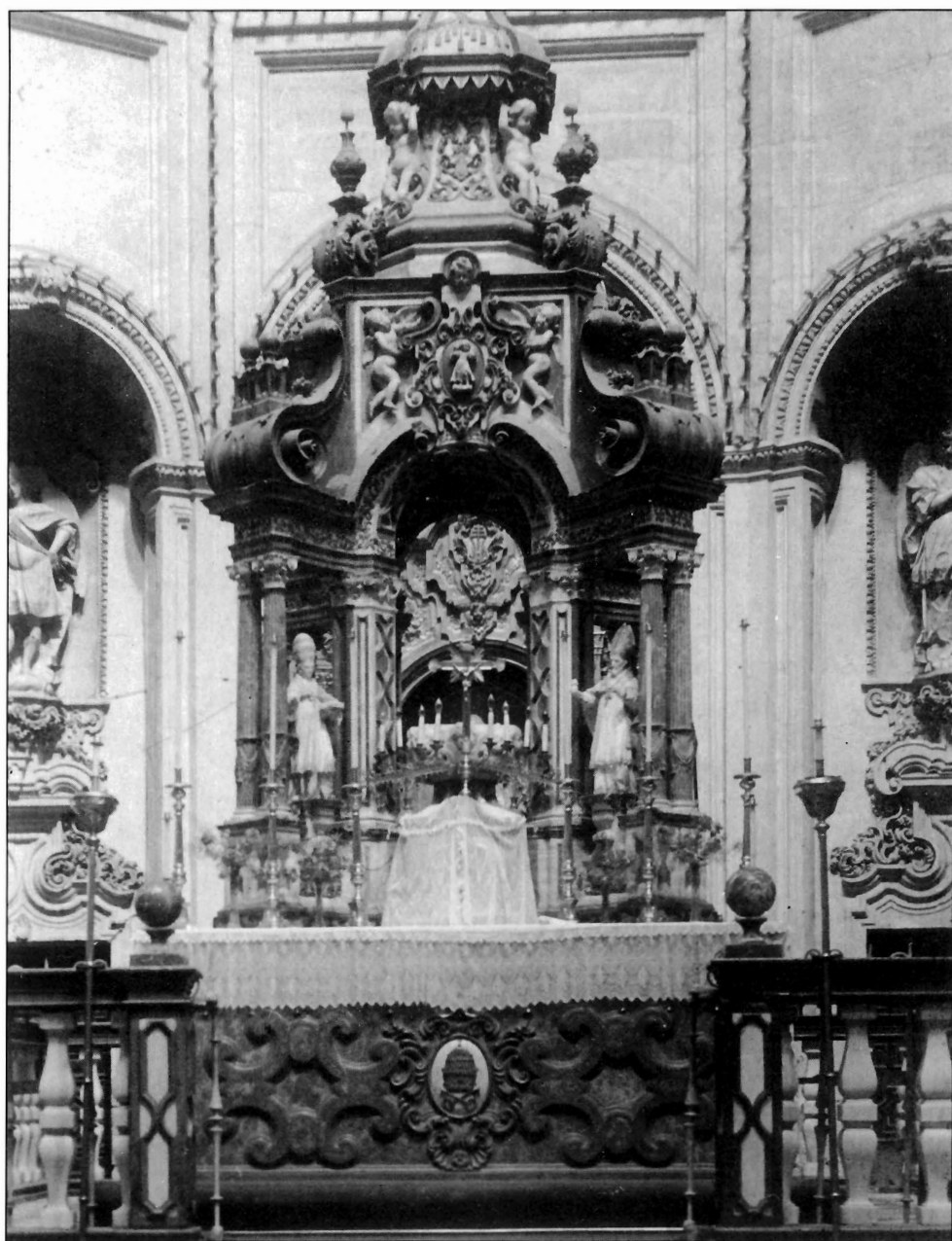


Figura 2. José Marcelo de Bada. Tabernáculo del Sagrario de la Catedral de Granada. (Foto R. Taylor).