

Los tabernáculos del Barroco andaluz (*)

JESUS RIVAS CARMONA

SUMMARY

One of the most interesting chapters in the baroque retable-making activity in Andalusia is preserved by the rich series of isolated tabernacles or templetas [little temples]. They stand out both because of the privileged location on the heads of cathedrals and collegial churches and their special function, the Eucharistic exhibition, which distinguishes these Andalusian structures from other Spanish ones, usually reserved to Saints. It justifies the name «tabernacle» itself. After Diego de Siloe arranged an isolated tabernacle in the rotunda in the cathedral of Granada, this type of altar became in fashion in Andalusia, particularly in eastern Andalusia, and examples as interesting as St. Sebastian, in Antequera, or those of the Grace Trinitarians and Santo Domingo, in Granada, were erected along the XVIIth. century (the latter two are made in polychrome marbles). Hurtado Izquierdo starts from them to reach the most original and very baroque solutions in the first decades of the XVIIIth. century. His works will inspire well known artists, like José de Bada and Pedro Duque Corriejo.

Cualquier estudioso o interesado por el Barroco andaluz sabe que la rica serie de tabernáculos, o templetas exentos del mismo constituye uno de los más interesantes capítulos de la retabística de la región, tanto que puede considerarse como una de las notas más peculiares de ese barroco, al menos de la parte oriental de Andalucía, o sea la llamada Alta Andalucía¹. Con

(*) Se utiliza el nombre de tabernáculo por ser éste el que aparece en los documentos andaluces de los siglos XVII y XVIII siempre que se hace referencia a este tipo de máquina exenta. También queremos manifestar nuestra gratitud a R. Taylor, a quien debemos las fotografías que sirven de ilustración así como algunas ideas y sugerencias que se recogen en el trabajo.

¹ Sobre la importancia de los templetas andaluces, incluso su repercusión en Hispanoamérica, hay que citar a A. BONET CORREA, *Valoración urbana y artística de Antequera*, prólogo

esto, sin embargo, no quiere decirse que el uso de dichas estructuras sea exclusivo de estas tierras, pues en otras regiones y zonas de España también es abundante y representativo, caso de Madrid o Aragón². Pero esta más amplia geografía no resta importancia al grupo andaluz, que dentro de ese panorama español destaca por su entidad y desarrollo propio, aunque esto último no impidió que se tomaran préstamos de otros centros, principalmente de la Corte³.

La importancia de esos templete andaluces no estriba solamente en su número y categoría artística sino también en su privilegiada ubicación y especial función, que los distinguen del retablo normal y corriente, apto para todo tipo de sitios y para cualquier dedicación. Normalmente, dichos templete suelen emplazarse en iglesias principales, como catedrales y colegiadas, lo mismo que en alguna parroquia mayor o convento de categoría, situándose en medio de sus respectivas cabeceras como altar mayor. Así, se convierten en un elemento vertical que funciona como eje o punto de máxima visibilidad de esos recintos, cuyo espacio parece organizarse en torno a ellos. Esto adquiere especial significación cuando presiden una cabecera centralizada del tipo de las catedrales siloescas de Granada, Málaga y Guadix, donde la girola a su vez acentúa los efectos. Por la misma razón, son sumamente adecuados para capillas de planta central, en la que su propia concepción parece exigir tal complemento. No fue normal esta asociación, ya que al colocar esa clase de elemento en medio de tales ámbitos, más bien de reducidas dimensiones, se desaprovechaba gran parte de su poco espacio mientras que un retablo pegado al testero permitía que quedasen despejados al máximo. De todas formas, hay algunas capillas, sobre todo de iglesias granadinas y cordobesas, que por su singular función admiten un tabernáculo exento. Se tratan de los llamados «Sagrarios» o capillas del Santísimo Sacramento, destinadas exclusivamente a la reserva eucarística⁴. En ellas lo prioritario es guardar las

al libro de J. M. FERNANDEZ, *Las iglesias de Antequera*. Antequera, 1971, pp. 42 y 43. También de este mismo autor *Retablos del siglo XVII en Puebla*. «Archivo Español de Arte». 1963, n.º 143, p. 244.

2 Para el estudio del templete madrileño es fundamental el trabajo de A. BONET CO-RREA, *El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del Barroco español*. «Archivo Español de Arte». 1961, n.º 163. El caso concreto del proyecto de Herrera Barnuevo para el altar de la Capilla de San Isidro ha sido tratado por H. WETHEY, *Decorative Projets of Sebastián de Herrera Bnrnuevo*. «The Burlington Magazine». 1956, n.º 635, y *Sebastián de Herrera Barnuevo*. «Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas». Universidad de Buenos Aires, 1958. También debe citarse a V. TOVAR MARTIN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo xvii*. Madrid, 1975. pp. 115 y ss. y 273 y ss. El baldaquino aragonés, tan peculiar por su carácter berninesco, lo estudia principalmente B. BOLOQUI LARRAYA, *En torno al Baldaquino de la iglesia de San Felipe y Santiago de Zaragoza, 1721-1752*. «Seminario de Arte Aragonés.. 1979. *El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. Precisiones a un tema*. «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar». XXIV. 1986.

3 A nadie deben resultar extraños estos préstamos teniendo en cuenta las relaciones y estancias de artistas andaluces, como Alonso Cano y José de Mora, en la Corte.

4 J. RIVAS CARMONA. *Camarines y sagrarios del Barroco cordobés* en *El Barroco en*

Sagradas Hostias y no un culto congregacional. Al ser visitadas tan sólo por pequeños grupos, si es que se podía penetrar en ellas, el templete central no planteaba ningún problema, muy al contrario contribuía a su mejor ornato. Al mismo tiempo convenían estas máquinas atendiendo a unos determinados factores. Nada resultaba más apropiado para el depósito sacramental y las exposiciones, pues su estructura centralizada, vertical con varios pisos y calada venía a ser un trasunto de las custodias procesionales⁵. No deja de sorprender que en más de una ocasión se pensase en hacer dichos tabernáculos en plata, como las custodias, aunque su elevado coste impidió la realización de tan fastuosos proyectos⁶. Pero esas estructuras también eran sumamente satisfactorias por sus connotaciones simbólicas. Los templetes, al igual que los sagrarios-expositores de los retablos o los simples sagrarios, daban la imagen del «tabernáculo que Dios plantó entre los hombres»⁷, incluso desde su propio trazado al conjugarse en ellos cuadrado, en planta, y círculo, en cúpula de remate, que respectivamente aluden a Tierra y Cielo⁸. La misma presencia eucarística bajo ese dosel viene a completar el

Andalucía. Vol. I. Córdoba. 1984, pp. 301 y ss. y *Los sagrarios barrocos andaluces: simbología e iconografía*. Vol. III. Córdoba, 1986. pp. 146 y ss.

5 J. J. MARTIN GONZALEZ. *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid, 1983. pág. 27. Sobre este particular queremos dar las gracias a nuestro amigo Ignacio Guillamón por sus indicaciones y sugerencias.

6 Uno de los casos fue el tabernáculo del Sagrario de San Mateo de Lucena (1740-1772), según informa Luis VILLALBA BERNAL y MONTESINOS, en sus *Anales de la M. F. y M. L. Ciudad de Lucena*, manuscrito fechado en esa ciudad en 1765 (Debemos esta cita a la amabilidad de la Sta. María del Carmen Hernández). Otro tanto se propuso en 1776 para el tabernáculo de la Catedral de Málaga, tal como se indica en el cabildo de 17 de enero, cuya acta es del tenor siguiente: «Conferenciose en este Cabildo largamente sobre punto de tabernáculo, y sobre la materia de que se había de hacer. Y se acordó que sea de Plata con sobrepuestos de Bronze» (Archivo de la Catedral de Málaga, Libro de Actas Capitulares desde 1773 a 1776, fol. 235v.). La idea se abandonó en 1778 en favor de los mármoles (Libro de Actas Capitulares desde 1777 a 1781, fols. 193 y 194). Tal aspiración sólo se ha visto cumplida en 1926, cuando se labró el actual tabernáculo de la Catedral de Granada (A. GALLEGRO Y BURIN, *Granada. Guía artística e histórico de la ciudad*. Granada. 1982, p. 265), o sea con posterioridad al Barroco.

7 Esta idea aparece en diversos textos bíblicos, entre ellos la profecía de Ezequiel (37,26 y ss.), en la que se revela que «los estableceré. los multiplicaré y pondré mi santuario en medio de ellos para siempre. Mi morada estará junto a ellos, seré su Dios y ellos serán mi pueblo. Y sabrán las naciones que yo soy Yahveh. que santifico a Israel, cuando mi santuario esté en medio de ellos para siempre». También hay que destacar el Apocalipsis de S. Juan (21.3).

8 Sobre estas cuestiones es obligada la consulta del libro de L. HAUTECOEUR, *Mystique et Architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*. París, 1953. Para el público español son más asequibles las obras de J. E. CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*. Barcelona. 1969, pp. 138 y 164 y S. SEBASTIAN LOPEZ, *Espacio y símbolo*. Córdoba, 1976, pp. 18, 20 y 27. En este punto conviene citar las palabras de Fr. Francisco de los Santos al referirse al Sagrario de El Escorial: «La forma desta habitación de Dios, para que imitasse al Cielo, es redonda» (*Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, 1657, p. 29). También hay que advertir que no siempre el remate de los tabernáculos es circular sino que se hace octogonal, pero una y otra forma tienden a identificarse, ya que el octógono puede considerarse un círculo con ocho puntas unidas, tal como recuerda R. TAYLOR, *Juan Bautista Crescencio y la Arquitectura Cortesana Española (1617-1633)*. «Academia». 1979, n.º 48, p. 68.

simbolismo. Son, pues, como el trono de Dios en la Tierra y así eran considerados en aquella época⁹.

Ese fin sacramental de los templeteles no se limita a los Sagrarios, pues en la mayoría de los casos es asimismo compartido por los demás, o sea por aquellos ubicados en las cabeceras de las iglesias, que raramente se dedican a una imagen, al contrario de lo que ocurre en otros lugares de España¹⁰, aunque ello no quiere decir que se excluyan las imágenes de una manera absoluta, ya que pueden aparecer en los cuerpos altos o en los coronamientos, como en las referidas custodias o en los expositores de los retablos. Así, se impone el carácter eucarístico como algo distintivo de los templeteles de la Andalucía barroca. Tal peculiaridad justifica el que en la tierra se denominen con el nombre de «tabernáculo»¹¹, en lugar de «baldaquino» como se acostumbra en otras partes¹², asimilándose su denominación a la de los sagrario¹³.

Sin tradición medieval, como por ejemplo Cataluña, el tabernáculo no comenzó a utilizarse en Andalucía hasta después de la Reconquista, concretamente en el Renacimiento y bajo clara inspiración de Italia. Fue introducido con el baldaquino que en 1561 realizó Diego de Siloe para la Capilla Mayor

9 A. F. VALDECAÑAS Y PIEDROLA, *Descripción puntual, y relación genuina del magestuoso fausto, y cathólico reverente culto, con que la mui Ylustre Cofradía del Santísimo Sacramento, de la mui noble mui leal antigua, y siempre fiel ciudad de Lucena, celebró en el día 2 de Mayo del presente año de 1772 la Solemnísima procesión general, que se hizo para la deseada Traslación, de Supremo Augusta Soberana Magestad de Nuestro adorable, Dueño y Señor Sacramentado, Colocación y Dedicación del magnífico nuevo Sagrario y tabernáculo, construido en la Iglesia Mayor Parroquial del Señor San Mateo de dicha ciudad a expensas de la solicitud piadosa de su amantísima Cofradía; con noticia de las celebérrimas fiestas de su Dedicación*. Manuscrito. Este texto es reproducido parcialmente por R. TAYLOR, *Una obra española de yesería. El sagrario de la parroquia de San Mateo de Lucena*. México. 1978, pp. 42-52. Especialmente interesan las páginas 49 y 51 donde se califica al tabernáculo de trono. Sobre esta cuestión puede consultarse a E. E. ROSENTHAL, *The Cathedral of Granada*. Princeton, 1961, p. 147, que además incluye una interesante bibliografía del tema, como las obras de Braun (*Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen*. Munich, 1924) y Smith (*Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*. Princeton. 1956).

10 Por ejemplo, el famoso baldaquino del Hermano Francisco Bautista para la Capilla de la Venerable Orden Tercera de Madrid no estaba destinado al Sacramento sino a una imagen del Cristo de los Dolores. De todas formas no hay que ser excesivamente dogmático en este particular, pues el baldaquino de Herrera Barnuevo para la Capilla de San Isidro de Madrid tenía previsto albergar la custodia en su primer cuerpo.

11 Entre las fuentes donde así consta puede escogerse a A. F. VALDECAÑAS Y PIEDROLA, *ob. cit.* (R. TAYLOR, *Una obra...*, *ob. cit.*, p. 49).

12 Conste nuestra gratitud al Prof. Martín Gonzalez por las sugerencias e indicaciones al respecto. También le agradecemos el habernos facilitado la consulta de su trabajo *Avance de una tipología del retablo barroco*, incluido en este número de *Imafronte*, que ha sido muy útil para la realización de nuestro estudio.

13 En este sentido cabe la equiparación con el gran templete o custodia del retablo de El Escorial, llamado tabernáculo precisamente por su función eucarística. Al respecto debe consultarse a J. J. MARTIN GONZALEZ, *Estructura y tipología del Retablo Mayor del Monasterio de El Escorial*. «Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras». Madrid, 1987, pp. 204-220.

de la Catedral de Granada¹⁴, que no sólo tiene ese valor de cabeza de serie sino que además en él se encuentra el origen de las peculiaridades que usualmente ofrecen estas máquinas. Su ubicación en cabecera de templo tan importante, como metropolitano de la parte oriental de Andalucía, será decisiva, ya que se convirtió en prototipo de altar de toda iglesia de categoría y determinó también el que se extendiese más por esa zona que por el Occidente andaluz. Pero aparte de dar el tipo transmitirá sus funciones. No debe olvidarse que se ideó para que albergara a la Eucaristía, aunque sobre este particular existen diferencias respecto a los ejemplos posteriores. Concebido como un «cimborium», formaba una especie de pabellón elevado desde el mismo pavimento con la mesa de altar incluida debajo de su estructura, a la manera italiana, exponiéndose el Santísimo Sacramento directamente sobre el ara. Los templetes barrocos no arrancan directamente del suelo sino que montan en un bloque de basamento con el altar incorporado a este pedestal y adelantado", de suerte que la mesa sólo sirve para el rito de la Misa mientras que la custodia se ostenta en la estructura superior, como si ésta se tratara de un expositor de retablo, que extraído de su contexto se aísla en medio del presbiterio y despegado del muro.

Pese a su importancia, el baldaquino de Siloe no se conserva, pues en 1614 tuvo que ser desmontado por encontrarse apollillados sus pedestales¹⁶. Por fortuna se conoce gracias a descripciones y dibujos de comienzos del siglo xvii. Exactamente hay que referirse a un texto de Bermúdez de Pedraza¹⁷, de 1608, y a un grabado del flamenco Francisco Heylan, fechado en torno a 1612¹⁸. De acuerdo con estos testimonios, era una ligera estructura plateresca de madera dorada, ya que este material con esa rutilante presentación resultaba, según los criterios del momento y como acreditan las fuentes, lo más adecuado para una obra de tal dignidad, renunciándose desde un principio al proyecto de realizarlo en mármoles, por considerarse éstos algo vil¹⁹. Ello no deja de sorprender teniendo en cuenta que de haberse ejecutado en estas finas piedras el resultado hubiese sido más parecido al de los imitados baldaquinos de Italia. Su arquitectura, de disposición cuadrada,

14 E. E. ROSENTHAL. *ob. cit.*, pp. 131 y ss. El papel de pionero de este templete granadino también ha sido resaltado por A. BONET CORREA, *Retablos...*, *ob. cit.*, p. 244 y *Valoración...*, *ob. cit.*, p. 42.

15 E. E. ROSENTHAL, *ob. cit.*, p. 145..

16 Una vez quitado el tabernáculo de la cabecera de la Catedral granadina se llevó a la parroquia de San Pedro y San Pablo, aunque tampoco se conserva actualmente en este lugar, pues el que hoy existe es una obra de 1790, que diseñó Domingo Aguado (A. GALLEGU Y BURIN, *ob. cit.*, p. 352).

17 F. BERMUDEZ DE PEDRAZA, *Antigüedades y excelencias de Granada*, fol. 80v. Su descripción la incluye E. E. ROSENTHAL, *ob. cit.*, p. 131, nota 112.

18 A. MORENO GARRIDO, *El grabado en Granada durante el siglo xvii. I. La Calcografía*. ((Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada». 1976, pp. 94 y 95.

19 Así, se indica en actas del Cabildo catedralicio de 6 y 10 de octubre de 1559, cuyos textos recoge E. E. ROSENTHAL, *ob. cit.*, p. 186. Tal predilección por la madera dorada responde a la concepción plateresca del retablo, que sólo será superada a partir de que en El Escorial se utilicen los mármoles para la construcción de su altar mayor.

presentaba amplios medios puntos en sus frentes sobre cuatro columnas corintias, rematándose en un segundo cuerpo menor de traza octogonal, también abierto en medios puntos y con columnas, en este caso dóricas. Tenía por coronamiento una cúpula de ocho plementos marcados. Esta composición de doble cuerpo decreciente hacía del templo una especie de micro-torre de gran originalidad, siendo ésta más patente cuando se compara con modelos italianos, los cuales suelen carecer de segundo cuerpo, de manera que la cúpula o el remate va sobre el entablamiento del cuerpo único o a lo sumo sobre un pedestal no excesivamente alto. Rosenthal explica este cambio aduciendo la recreación de la edícula central del Santo Sepulcro de Jerusalén²⁰. Pero lo que ahora interesa resaltar es que esa composición doble servirá de guía a muchos ejemplos posteriores, aunque tampoco deben despreciarse a este respecto las influencias de custodias, expositores, catafalcos o monumentos de Semana Santa, todos pertenecientes en definitiva a la misma familia.

La repercusión del templo granadino no se hizo esperar, según puede comprobarse en la erección de otro importante tabernáculo, ahora para la Catedral de Málaga. Antes de que en 1588 estuviese totalmente terminada la fábrica de la cabecera ya empezó a plantearse su realización. En 1579, como indica el historiador malagueño Guillén Robles, dio una primera traza Juan Bautista Vázquez²¹. Pero debió de abandonarse de inmediato, pues de acuerdo con las informaciones de Medina Conde en 1583 el pintor italiano César, Arbassia hizo otra, en la que estaba prevista un tabernáculo de mármoles blancos, negros y rojos²². Quizá se pretendió hacer realidad el fallido intento de la catedral de Granada, aunque también pudieron pesar otros factores como la emulación de las obras de la patria del pintor o posiblemente el ejemplo del sagrario de El Escorial, en aquellos años en curso de realización, a base de los más exquisitos mármoles. Esta vez parece que iban las cosas en serio y que prosperaría el proyecto, incluso para la extracción de dichos materiales se llamó a Francisco del Castillo, un gran experto en ellos como demostrará en varios de sus trabajos²³. Pese a tan buenas intenciones, tampoco cuajó la idea y el tabernáculo terminó por hacerse en madera, aunque bajo diseño de Arbassia, quien igualmente se ocupó del dorado y pintura del mismo²⁴.

Como en el caso de Granada, no se conserva este primer tabernáculo de la Catedral de Málaga, si bien por la escritura de compromiso que suscribió dicho Arbassia para el dorado y pintura se sabe tenía una estructura turrifor-

20 E. E. ROSENTHAL, *ob. cit.*, pp. 147 y 148.

21 F. GUILLEN ROBLES, *Historia de Málaga y su provincia*. Ed. Exc. Diputación Provincial de Málaga. 1977.

22 L. de MEDINA CONDE, *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, desde el 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*. Málaga, 1878, p. 47.

23 Utilizará mármoles en la fachada de la Chancillería de Granada y en la Fuente del Rey o de la Virgen de la Salud de Priego.

24 L. PEREZ DEL CAMPO y J. L. ROMERO TORRES, *La Catedral de Málaga*. León, 1986. p. 20.

me, indudablemente derivada de la de Siloe, compuesta de cuerpos sucesivos con columnas y cúpula de remate²⁵! Sus elementos arquitectónicos, como soportes, entablamentos y demás molduras, aparecían dorados contrastando con fondos azules o de otros colores. También llevaba una serie de pinturas relativas a escenas y figuras de simbolismo eucarístico, conforme a su función principal como expositor del Santísimo Sacramento, aunque asimismo incluía una imagen de la Virgen²⁶, seguramente en el último cuerpo. Esta sería la primera vez que se puso en práctica, pues en Granada ese coronamiento parece que quedaba vacío.

Lógicamente, el tabernáculo malagueño cambiaría respecto al granadino, al menos en virtud de la evolución acusada por el retablo, del plateresco de la época de Siloe al romanista de la de Arbassia. Pero la escasez de testimonios acerca del mismo, particularmente de ilustraciones, hace difícil la precisión de las novedades que pudo ofrecer o de cómo contribuyó a la definitiva configuración de los tabernáculos andaluces. Sin embargo, la referencia explícita en la citada escritura de dorado al «pórtico» y a las pinturas destinadas a tres frentes de la plataforma que había debajo de él no puede por menos que inducir a la sospecha de que ya esta máquina malagueña se ajustaba al tipo de templete sobre altar, o sea al tipo característico de la región²⁷. Esto sólo tiene valor de mera hipótesis. Las cosas, no obstante, cambian con el tabernáculo de San Sebastián de Antequera, que a diferencia de los anteriores todavía subsiste, siendo por tanto el primero o más antiguo de los conservados. Por ello es una obra de suma importancia y también por dar perfectamente definido ese tipo. En este sentido, de él parten las creaciones posteriores, mejor que del proyecto de Siloe. De todas formas, mantiene rasgos de éste, ya que originalmente se cobijaba bajo un grandioso baldaquino con cuatro columnas y cúpula ochavada²⁸, actualmente adosado al retablo mayor de la parroquia de San Pedro²⁹. Así, se formaba un curioso conjunto, que no deja de evocar las custodias turriformes dentro de los Monumentos de

25 A. LLORDEN, *Dos artistas en la Catedral de Málaga. Diego Rebollo, rejero; César Arbassia, pintor. «Ciudad de Dios»*. El Escorial, 1040, pp. 37 y ss. En este contrato se alude a tres cuerpos en el tabernáculo, aunque parece que se tuvo por el primero de ellos lo que en realidad era el banco o pedestal. Corrobora esta idea el hecho de que las columnas no se mencionen en ese cuerpo bajo sino en el segundo que hacía de expositor.

26 Primero albergó la imagen de la Virgen de los Reyes y a partir de 1617 la de la Inmaculada Concepción. M. BOLEA Y SINTAS, *Descripción histórica de la Catedral de Málaga*. Málaga, 1894. p. 303.

27 El término «pórtico» se referiría, sin duda, a las arquerías del piso principal o expositor, que según ese contrato se levantaba sobre un cuerpo (banco o basamento), cuyos tres paños más visibles deberían lucir pinturas con Elías, el Maná y Daniel.

28 Así lo describe Fray Francisco CABRERA, *Descripción de la Fundación Antigüedad Lustre y Grandezas de la muy Noble Ciudad de Antequera*. Manuscrito. fol. 134v. (Biblioteca Municipal de Antequera).

29 A. PAREJO y J. ROMERO, *El baldaquino de la Colegiata de Santa María la Mayor. «El Sol de Antequera»*, 29 de mayo de 1982. Estos autores no sólo han relacionado por primera vez tabernáculo de San Sebastián y baldaquino de San Pedro sino que también ofrecen una imagen de cómo debió ser el conjunto. Queremos manifestar nuestra gratitud a la Dra. Rosario Camacho Martínez por habernos facilitado este artículo y otras amables atenciones.

Semana Santa, como el que a finales del siglo XVI se construyó para la Catedral de Sevilla, aunque tal clase de baldaquino ya existía en Italia y específicamente puede mencionarse el altar mayor de Santo Espíritu de Florencia, de 1600. De esta manera se montó en Santa María, antigua iglesia colegial de Antequera, cuando en 1609 se hizo bajo diseño del pintor Antonio Mohedano³⁰.

La parte existente en San Sebastián, el tabernáculo propiamente dicho, es lo que ahora interesa. Su estructura manierista de madera dorada destaca por la rotundidad de los elementos arquitectónicos, sus verdaderos protagonistas, pues apenas tienen cabida los ornatos, a excepción de algunos querubines. Además, dicha arquitectura se caracteriza por su aspecto compacto y por el predominio de las líneas rectas, incluso no se abre por medio de arcos sino de dinteles, mientras que la curva se reduce al máximo, aunque las pocas existentes contribuyen a romper la monotonía. Todo esto hace pensar en las construcciones puristas de la época, como las del hermano Alonso Matías³¹.

Derivado en última instancia del Monumento de Semana Santa que proyectó Juan de Herrera para El Escorial, tiene dos cuerpos decrecientes, ambos de disposición cuadrada, cubriéndose el último de ellos con una cúpula octogonal, que a menor tamaño reproduce la del baldaquino. A cada uno de sus cuatro lados se anteponen frontis de marcado acento clasicista, definiéndose así un trazado cruciforme con los consecuentes quiebros y escalonamientos. En el primer cuerpo, parejas de columnas de fuste acanalado y capitel corintio flanquean los huecos del mismo y llevan sobre sí frontones curvos, composición que se repite en el segundo cuerpo, pero con columnas únicas de estrías helicoidales y frontones rectos. Esas columnas, por tanto, se aprietan en los ángulos o esquinas, de suerte que estas zonas muestran una concentración arquitectónica en contraste con el vacío central, surgiendo de esto uno de los principales rasgos de los tabernáculos, aunque en los proyectos barrocos los macizos de los extremos acusan soluciones más complejas con planos diagonales y escalonamientos de mayor efecto, dinamizados a su vez con el entorchamiento de las columnas salomónicas o con las quebradizas formas de los estípites.

Tras esos precedentes, es en la segunda mitad del siglo XVII cuando aparece el tabernáculo barroco. Entre sus más tempranas manifestaciones hay que tener un segundo templete para la Catedral de Málaga, cuya ejecución

30 J. M. FERNANDEZ, *ob. cit.*, p. 98. A. LLORDEN, *El tabernáculo de la Colegiata de Antequera*. «Jabega». Málaga, 1978, n.º 28, pp. 11 y ss. R. GONZALEZ ZUBIETA, *Vida y obra del artista andaluz Antonio Mohedano de la Gutierrez (1563?-1626)*. Córdoba, 1981, p. 146. J. ROMERO BENITEZ, *Guía artística de Antequera*. Antequera, 1981, p. 38.

31 El propio Mohedano tiene pinturas en un retablo de Alonso Matías, el de la iglesia de la Encarnación de Sevilla, fechado en 1606. Sobre la obra del jesuita puede consultarse a A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, *Alonso Matías, precursor de Cano*. «Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco Español», Granada 1968, pp. 165 y ss. J. M. PALOMERO PARAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla, 1983, pp. 473 y ss. A. RAYA RAYA, *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, pp. 22 y ss.

fue propuesta en 1663. Para él presentó proyecto el jesuita Francisco Díaz de Ribero³², aunque Antonio Palomino da noticias de que el entonces obispo Fr. Alonso de Santo Tomás llamó en 1667 al célebre Alonso Cano para que confeccionase las trazas³³. Pero todavía hubo de pasar algún tiempo antes de que se diese principio, pues hasta 1679 no arribaron en Cádiz las exquisitas maderas destinadas a su fabricación³⁴. Más aún, diez años después seguían en marcha sus obras³⁵ en las que intervinieron el arquitecto José Fernández de Ayala y el escultor Jerónimo Gómez, autor de las imágenes de los santos patronos malagueños y de San Luis Obispo que lució³⁶. Sustituido por otros, este tabernáculo no se conserva, lo cual dificulta su conocimiento y lo que pudo aportar. Sólo se sabe que era una máquina de «desmesurada grandeza» y que quedó sin dorar³⁷. Ahora bien, si se hizo conforme a la supuesta traza de Cano³⁸, cabe pensar que no variaría mucho de lo que el racionero dispuso en otros trabajos suyos, como el fanal que remata el facistol de la Catedral de Granada.

Desde luego este tipo de composición fue el que se impuso en los primeros ensayos barrocos de la región, pues así lo acredita el tabernáculo de los Trinitarios de Gracia de Granada, obra de hacia 1680 hecha con diseño de José Granados de la Barrera, precisamente un continuador de Cano, en cuyo haber se encuentran empresas tan importantes como la construcción de la fachada de la Catedral granadina y la iglesia del Corpus Christi o de la Magdalena de esta misma ciudad³⁹. A pesar de su significación, ha sobrevivido parcialmente, acoplado como marco de embocadura a un camarín moderno (Fig. 1). Esa estructura, correspondiente sólo a un frente, permite sin embargo tener una idea de cómo fue en su totalidad. De planta cuadrada, cada uno de sus lados se abría en amplio arco rebajado, solución muy del gusto del artista que se da en la fachada de la Magdalena de Granada y en el ático del retablo mayor de la parroquia de la Asunción y Angeles de Cabra (Córdoba), altar que también se llevó a cabo con trazas

32 C. de MEDINA CONDE, *ob. cit.*, p. 94. También recogen este dato A. GALLEGU Y BURIN, *El barroco granadino*. Granada. 1956, p. 68 y A. LLORDEN, *Pintores y doradores malagueños*. Avila, 1956, p. 109.

33 A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Optica*. Madrid, 1947, p. 991. La fecha la aporta C. de MEDINA CONDE, *ob. cit.*, p. 94.

34 C. de MEDINA CONDE, *ob. cit.*, p. 94.

35 «Copia de veinte y ocho de Mayo de este año de mill seiscientos ochenta y nueve de los gastos cauzados en las fábricas Mayores en esta semana para la obra del tabernáculo desta Santa Yglesia». Archivo Temboursy. Málaga. Notas.

36 L. PEREZ DEL CAMPO y J. L. ROMERO TORRES, *ob. cit.*, pp. 20 y 21.

37 Así se indica en un acta del Cabildo catedralicio de octubre de 1724. M. BOLEA Y SINTAS, *ob. cit.*, p. 304, y A. LLORDEN, *El Tabernáculo de la Santa Iglesia Catedral malagueña (Notas histórico-artísticas)*. «Gibralfaro». 1957, n.º 7, p. 4.

38 Bolea y Sintas (*ob. cit.*, p. 304) pone en duda la autoría de Cano.

39 Esta noticia ya la suministró D. Manuel Gómez-Moreno (*Guía de Granada*. 1892, p. 396) y posteriormente volvió a darla A. Gallego y Burín (*Granada...*, *ob. cit.*, p. 201), aunque especialmente hay que citar la monografía sobre este artista de R. TAYLOR, *El arquitecto José Granados de la Barrera*. «Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada». 1975, p. 9.



Figura 1. Granada. Tabernáculo de los Trinitarios de Gracia.

suyas. Dichos arcos montan en pilastrones cajeados que se adelantan respecto a unas columnas salomónicas que quedan en los ángulos, sirviendo de enlace entre una y otra cara del templete. Esto, de alguna manera, reproduce ese diseño de Cano para el coronamiento del facistol granadino⁴⁰. Incluso concuerda con esta obra, concretamente con su pie, en cuanto decoración. Son esos rotundos placados de nítidos perfiles rectos que se superponen y amontonan dando lugar a formaciones de acusado carácter geométrico y abstracto. No obstante, hay variaciones, pues el facistol carece de salomónicas, tipo de soporte que casi nunca utilizó el racionero en sus proyectos arquitectónicos". Pero en aquella época su uso se hacía cada vez más necesario como uno de los principales rasgos barrocos⁴². Además, el ejemplo del baldaquino vaticano las haría sumamente aconsejables para este tipo de construcciones. Ello supone al mismo tiempo la superación de lo canesco y el inicio de una nueva tendencia que culminará en Hurtado Izquierdo.

Al margen de lo expuesto, el tabernáculo de Granados tiene el valor de ser el primero de Andalucía en labrarse en mármoles, haciendo realidad por fin los fracasados intentos que un siglo antes se pretendieron en Granada y Málaga. Para entonces la situación había cambiado notablemente y en la región ya existían ejemplos de categoría que avalaban el uso de tan finas piedras, entre ellos el retablo mayor de la Catedral de Córdoba, ejecutado a partir de 1618⁴³. Su expositor de variadísima policromía era todo un reto para que se procediera de esta manera. Además, el propio Granados de la Barrera había contribuido al afianzamiento de dichos materiales con su retablo de Cabra, terminado en 1674. Como en éste, predominan los mármoles rojos y negros y en menor cuantía los blancos, siendo usados en grandes masas de color uniforme, en cuyo contraste se buscan los efectos. Así, se jugó con los rojos en oposición a los negros, utilizándose aquéllos para la mayor parte de la estructura mientras que los negros se reservan fundamentalmente para los fustes de las salomónicas. Con esta combinación y sus consecuentes efectos ópticos —los rojos tienden a adelantarse y los negros a todo lo contrario— se intenta reforzar la articulación de masas, dotándola

⁴⁰ Esta estructura emergente entre apoyos, aunque la utilizó Cano en el facistol granadino, se usaba en la región desde hacía tiempo. De estirpe miguelangelesca, en la arquitectura y retablística andaluza se puso de moda en torno a 1600, consagrándola Alonso Matías en el retablo mayor de la Catedral de Córdoba. Hurtado Izquierdo también recurrirá a esta manera de contrastar las masas arquitectónicas (A. RAYA RAYA, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980, p. 107).

⁴¹ Sólo se conoce un ejemplo de columna salomónica en toda la producción de Cano. Concretamente es el dibujo de puerta salomónica de la Biblioteca Nacional. H. E. WETHEY, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, p. 96.

⁴² La columna salomónica se utilizó en Granada a partir de que se llevase al retablo de Díaz de Ribero para Santos Justo y Pastor. Este paso marca el arranque para la retablística de la región, pero su uso no se generaliza hasta la segunda mitad del Seiscientos, particularmente en torno a 1670.

⁴³ Sobre este particular es obligada la cita de R. TAYLOR, *Estudios sobre el Barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada en Córdoba y Granada*. «Cuadernos de Cultura», Córdoba, 1958, n.º 4, p. 33.

de un mayor acento. Todo ello tiene su origen en el referido retablo de la Catedral de Córdoba.

Este templete en mármol fue todo un éxito y acabará por convertirse en cabeza de serie, siendo su ejemplo seguido en diversas ocasiones. Efectivamente, en fechas parecidas se volvió a emplear la piedra jaspe en el pequeño tabernáculo de los Hospitalicos de Granada, que Taylor atribuye a José Sánchez⁴⁴. Dicha obra se trata de una construcción de pocos vuelos y, además, se sale del tipo común, pues más bien es un expositor, equivaliendo a la mitad de un templete con columnas dóricas escalonadas en su ángulos, aunque se completa con unos paneles laterales que articulan idénticos soportes. Su propuesta es superada por el tabernáculo que los dominicos de Santa Cruz la Real, vulgo Santo Domingo, de esa misma ciudad decidieron labrar en torno a 1695 (Fig. 2). La empresa se encomendó a un colaborador de Granados, el guipuzcoano Melchor de Aguirre⁴⁵, quien posiblemente ya se encargó de la ejecución del templete de los Trinitarios⁴⁶. Ahora bien, una y otra máquina nada tienen que ver. Es verdad que de nuevo se combinan mármoles rojos, negros y blancos, pero estos últimos se hacen más abundantes. algo que caracteriza la producción del vasco⁴⁷, y también se tiende a un decorativismo a base de múltiples y variados embutidos^k, que evocan las labores ornamentales del expositor de la catedral de Córdoba, bien conocido de Aguirre por sus trabajos en dicho templo. Todo esto es lo opuesto a la severa presentación que José Granados dio a su obra. Pero no sólo deben apuntarse estas diferencias en cuanto al empleo del mármol, ya que las estructuras en sí resultan mucho más aparatosas, aunque de menos carácter y reciedumbre. Tal aparato deriva en buena medida del elevado número de salomónicas y de su distribución en el cuerpo principal del tabernáculo. Estas columnas, de ligera apariencia, se adelantan a ambos lados de los arcos centrales. flanqueando también los paños oblicuos que hay en lugar de las esquinas. Es una solución que puede equipararse a la de otras obras contemporáneas, como el templete de mármoles genoveses que existe en San Nicolás de Alicante⁴⁸. No obstante. su relación parece más segura con ejemplos

44 Da información sobre este artista R. TAYLOR, *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, 1978. pp. 13 y 61, notas 7 y 11. Agradecemos a este autor las noticias relativas al tabernáculo.

45 Gallego y Burín (El barroco... *ob. cit.*, pág. 36) relacionó esta obra con el cantero Francisco Rodríguez Navajas. Pero éste sólo se limitó a la labra de los mármoles. La autoría de Aguirre fue propuesta por R. Taylor (*Estudios...*, *ob. cit.*, p. 35), siendo confirmada por E. ISLA MINGORANCE, *Tradición y arte en el camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario en Granada. «Scripta de María»*. 1986, pp. 261 y 263.

46 J. RIVAS CARMONA, *Los mármoles cordobeses del siglo XVII. «Antonio del Castillo y su época»*. Córdoba, 1986. nota 89.

47 Preferentemente utiliza el mármol blanco para los motivos ornamentales. como se ve en el retablo y capilla de la Inmaculada de la Catedral de Córdoba o en la portada-halcón del Santuario de la Fuensanta de esta misma ciudad, que se le puede atribuir.

48 Este aspecto ya llamó la atención de A. BONET CORREA, *Andalucía Barroca*. Barcelona, 1978, p. 60.

49 SAEZ VIDAL, *El arte barroco en Alicante (1691-1770)*. Alicante, 1985, pp. 102 y ss.

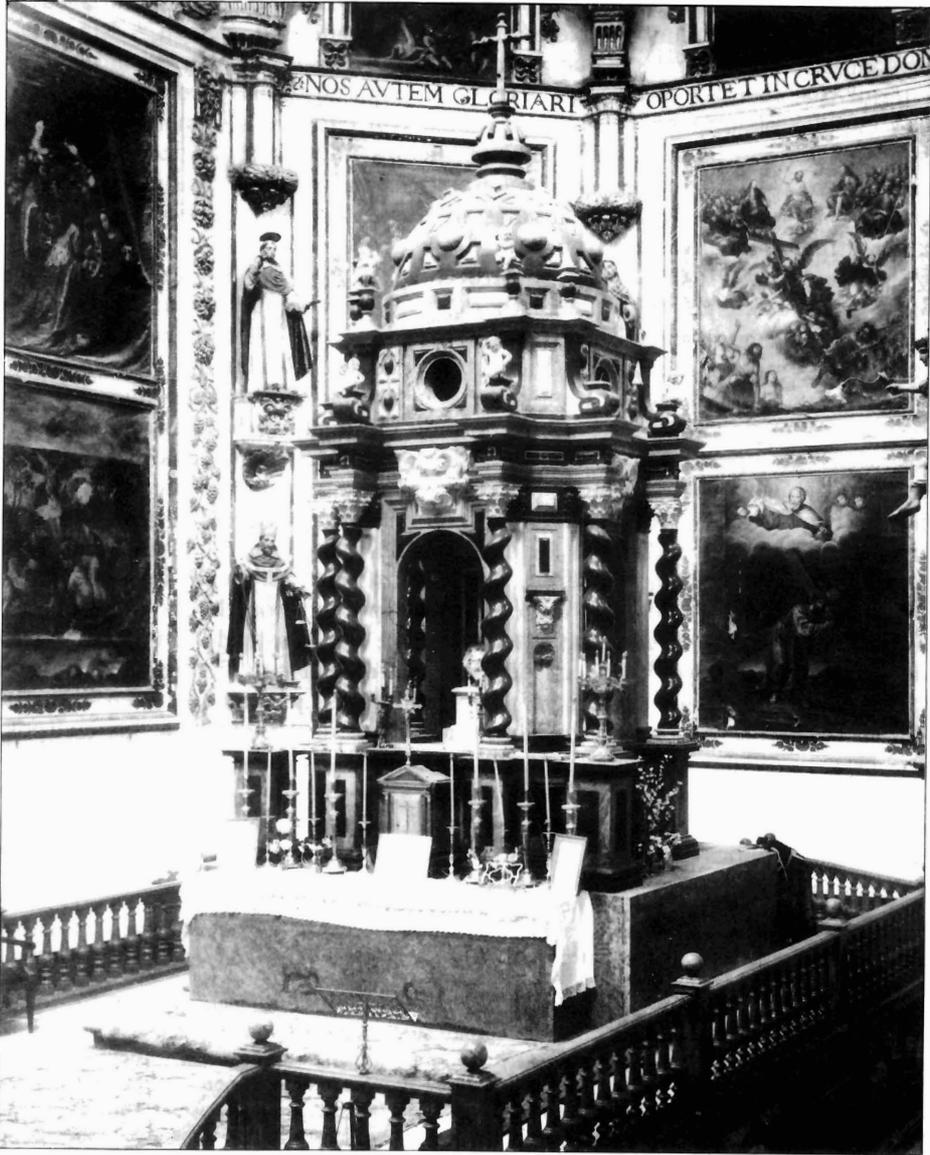


Figura 2. Granada. Tabernáculo de la iglesia de Santo Domingo.

madrileños, entre ellos el retablo-baldaquino del hermano Bautista para la Capilla de la Venerable Orden Tercera y sobre todo el proyecto que en 1660 confeccionó Herrera Barnuevo para el altar exento de San Isidro, cuyos ángulos incluyen columnas salomónicas en parecida distribución⁵⁰. Más aún, la composición general del templete de Aguirre reproduce la de la custodia interior que muestra ese dibujo. Como en dicha custodia, corona el conjunto una cúpula, elevada en pedestal poligonal con curiosos aletones envolutados que enlazan con las columnas de la estructura inferior. Esta parte es la más decorativa, dibujándose en ella polícromas formaciones de cuadrados, rectángulos, rombos y óvalos, que ni más ni menos son una versión en mármol de las típicas labores de carpintería de la época.

Entre los méritos de esta construcción de Aguirre hay que señalar su valor de precedente más inmediato del tabernáculo que Francisco Hurtado Izquierdo diseñó hacia 1710 para el Sagrario de la Cartuja de Granada⁵¹, una de las grandes creaciones del Barroco andaluz. Realmente, este templete presenta una organización semejante con negras salomónicas que avanzan respecto al núcleo central de jaspe colorado y que al mismo tiempo encuadran los arcos de apertura de cada uno de los frentes y los chaflanes de las esquinas (Fig. 3). Por tanto, no puede decirse otra cosa que Hurtado se inspiró en la obra del vasco, que entonces sería como el prototipo de tabernáculo en Granada, por su modernidad y riqueza. El remate varía ya que se añade un segundo cuerpo, cuyos pilastrones arrancan de unas aparatosas volutas diagonales, las cuales asoman por encima de las salomónicas. Tal añadido revela el conocimiento por parte del artista del citado templete de Herrera Barnuevo⁵², que en este caso se refleja más fielmente que en el tabernáculo de Santo Domingo. No obstante, hay cambios y en especial deben resaltarse las proporciones acusadamente decrecientes de los cuerpos. En este particular coincide con el baldaquino de Siloe, que entonces se encontraba en la parroquia de San Pedro y que además ilustraba el grabado de Heylan, e igualmente con el tabernáculo de Antequera. Pero también en obras de la época aparecía semejante composición. Así, el catafalco de la

50 Que Melchor de Aguirre conociera este proyecto no tiene nada de extraordinario, entre otras cosas por el hecho de que su contemporáneo el escultor José de Mora estuvo trabajando en Madrid con Sebastián de Herrera Barnuevo (A. GALLEGO Y BURIN, *El barroco...*, *oh. cit.*, p. 85).

51 R. TAYLOR, *Francisco Hurtado and his school*. «The Bulletin Art». 1950. p. 34, *Estudios...*, *ob. cit.*, pp. 36 y 38. Este mismo autor trata en profundidad esta obra y su simbolismo en su tesis doctoral *Francisco Hurtado, his life and works*, sustentada en la Universidad de Londres y aún sin publicar, aunque se conoce un resumen de ello en *Francisco Hurtado. El Sagrario de la Cartuja de Granada*. «El Barroco en Andalucía». Universidad de Córdoba, 1985, pp. Y1 y 92. Junto a este afamado hispanista han estudiado el tabernáculo granadino A. GALLEGO Y BURIN, *El barroco...*, *oh. cit.*, pp. 36 y 43. E. OROZCO DIAZ, *La Cartuja de Granada*. León 1976, pp. 43 y ss. A. BONET CORREA, *Andalucía...*, *ob. cit.*, pp. 60 y 108. También es de notable interés el trabajo de A. RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, *Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada*. «Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco». T. III. Granada. 1979.

52 Hurtado era amigo de José de Mora, del cual existen varias imágenes en el Sagrario. Esta pudo ser la vía por donde conoció el proyecto de Herrera Barnuevo.

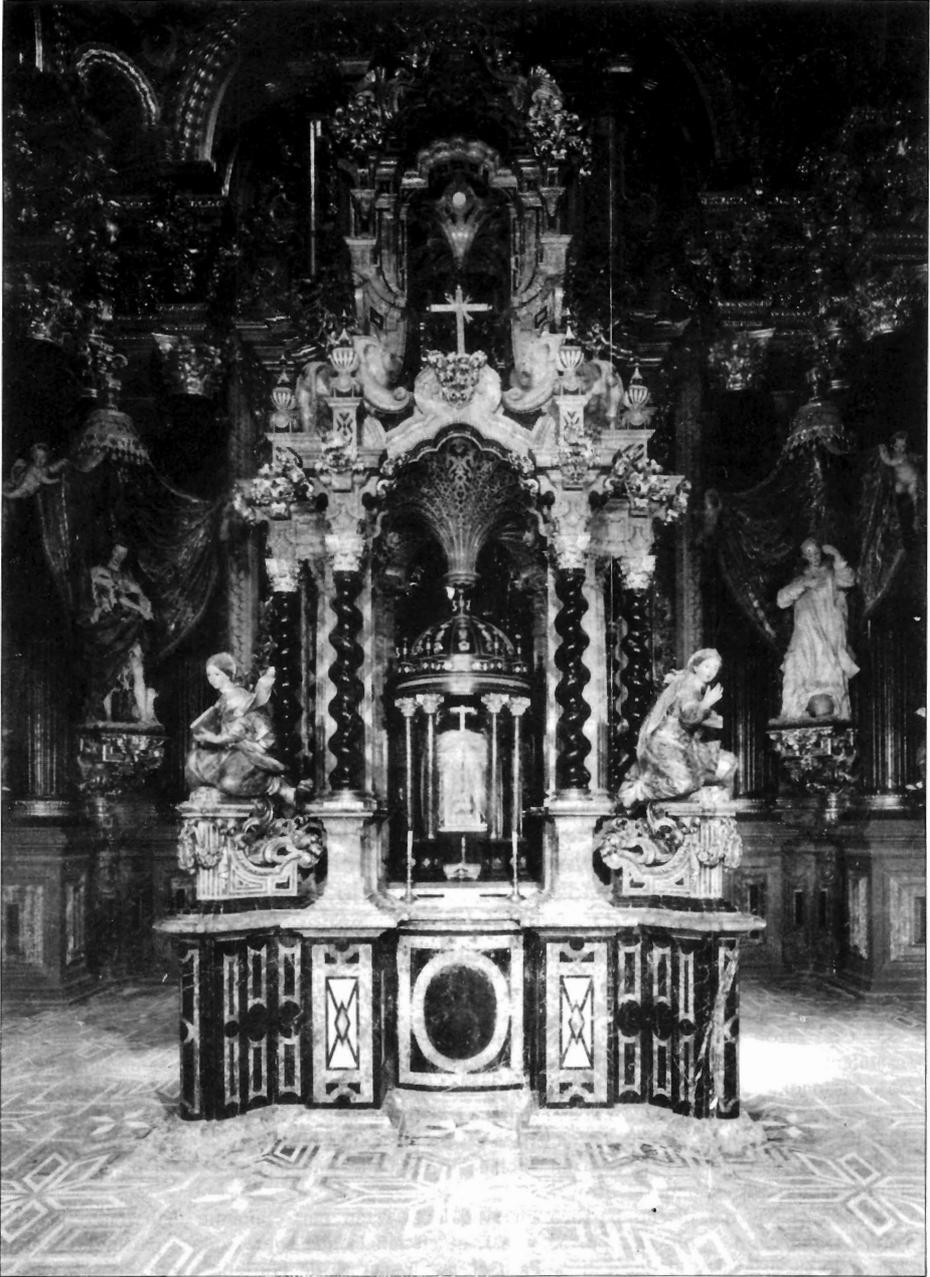


Figura 3. Granada. Sagrario de la Cartuja.

reina María Luisa del Orleans, construido por José Benito de Churriguera, que a pesar de su diferente aspecto y distintos soportes presenta igual esquema, incluso los envolutados arranques del cuerpo superior. Pero por encima de todo destaca la originalidad del conjunto, gracias a la impronta del genio de Hurtado, quien lejos de conformarse con la rigidez de líneas del diseño de Aguirre, todavía seiscentista, se aplica y valga la expresión a rizar el mármol. Ciertamente, ésta es la impresión que produce ese abigarramiento de formas de pequeña escala que una y otra vez se quiebran, se pliegan o se adaptan a ritmos curvos y contracurvos, como si el sistema canesco de placas se agitara de manera increíble hasta simular un hervor de microplanos⁵³. En otras palabras, lo dinámico no sólo se confía a las salomónicas y a su colocación en diagonal, o sea a las masas, sino también al tratamiento de las superficies, cosa que progresivamente irá ganando terreno con el transcurso del siglo XVIII⁵⁴. Esas formaciones llegan al «sumun» de lo caprichoso en los pinjantes que cuelgan en el interior de cada uno de los dos cuerpos del tabernáculo, sobre todo con el inferior cuyas aveneradas superficies incluyen unas preciosas labores de embutido, más propias del trabajo en taracea que en mármol. En general, los embutidos de toda la máquina son excelentes, jugándose con el contraste de los rojos y negros para conseguir pese a su lisura efecto de relieve. También deriva de ellos un aspecto de gran riqueza, al que asimismo contribuyen los golpes de brillante talla dorada. a imitación del bronce, que aparecen por distintos lugares, principalmente por las cornisas. Con este decorativismo compagina el artista el sentido de lo grandioso y un empaque que otorgan un especial carácter a la estructura. Así, pues, no tiene nada de extraño que se haya considerado esta obra como una de las mejores del Barroco andaluz.

Al margen de las peculiaridades de su diseño y de su categoría artística, este tabernáculo granadino interesa por una serie de novedades que ofrece. Entre otras cosas hay que señalar su función de transparente en virtud de la ventana que se abre detrás de él cuya abundante luz, digamos, trasfigura su imagen. Pero quizás convenga insistir ahora en su concepción. Una primera mirada no revela nada de extraordinario. pues realmente se trata de un templete turriforme de esquema usual, aunque puede sorprender su verticalidad. más acentuada que en otros casos, y asimismo la complejidad

53 Con razón Bada acusa a Hurtado «de juzgar que las piedras eran tan ligeras como los pensamientos» (E. ISLA MINGORANCE. *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*. Granada. 1977, p. 124, nota n.º 8). No se queda atrás Llaguno y Amirola (*Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración...* Vol. IV. Madrid, 1829, pp. 102 y 103) cuando se refiere al artista y su época en los siguientes términos: «Figúrese un muchacho que dobla un papel lo recorta con mil vueltas, lo extiende y halla una cosa al parecer bonita. porque un lado corresponde al otro».

54 Las etapas del diseño barroco en Andalucía están perfectamente delimitadas por R. Taylor (*Arquitectura...*, *ob. cit.*, pp. 53 y ss.), quien señala que sobre todo a partir de 1730 se tiende a lo superficial y lo decorativo. Para el caso concreto de Hurtado puede consultarse de este mismo autor *La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores (Fundamentos y razones para una atribución)*. «Archivo Español de Arte». 1962, n.º 35, pp. 151 v ss.

de su planta con trazados curvos, además de salientes y entrantes ocasionados por la alternancia de numerosos pedestales, incluso algunos de ellos dispuestos en diagonal, justamente en las esquinas, para llevar las cuatro virtudes de Pedro Duque Cornejo. No obstante, un análisis más detenido hace ver que no se trata de un tabernáculo corriente con altar antepuesto para celebrar la Misa, o sea que se sale del tipo que con más frecuencia se da en la región. Al prescindir de ese elemento, todo se reduce a una especie de podio, donde asienta la arqueta del Santísimo⁵⁵. Dicho basamento queda dentro de la propia estructura, cobijado por ella, al tiempo que le sirve de pedestal. La solución trae a la memoria, una vez más, el baldaquino de Siloe con su altar interior, aunque no son exactamente iguales, pues podio y templete forman una estructura única y no separada con un elemento independiente del otro. Por tanto, el tabernáculo de la Cartuja granadina se encuentra a mitad de camino entre lo que representa la máquina siloesca y la normal asociación de altar-templete. Tal peculiaridad, que asemeja al tabernáculo a una custodia de asiento⁵⁶, se justifica en razón de que sólo estaba destinado a la reserva eucarística⁵⁷. ya que para el culto existe otro templete de madera dorada delante de la Capilla del Sagrario. que funciona como altar mayor en lo que es cabecera de la iglesia.

Este templete, mejor dicho baldaquino, también se debe a Francisco Hurtado Izquierdo, siendo construido en torno a 1715, aproximadamente por las mismas fechas que el tabernáculo de mármoles⁵⁸. Este lo condicionó totalmente. de suerte que ambos aparecen en íntima relación e integrados visualmente⁵⁹. Tanto es así que el banco se interrumpe en la parte central para dejar ver la arqueta del Santísimo Sacramento del otro templete. Ello representa una interconexión similar a la que Bernini estableció entre el baldaquino y el altar de la Confesión, o Gloria, de la basílica del Vaticano. Esta semejanza parece más cierta cuando se comprueba que el tabernáculo del Sagrario, visto a través de una cristalera, juega como telón de fondo y que sobre su brillante efecto de transparente se recorta la imagen titular de la Asunción? una importante talla de José de Mora. Por esta circunstancia. el altar mayor se concibe como una estructura muy abierta y aérea, quedando

55 Originalmente. la urna eucarística era de plata y cristal, pero fue destruida durante la Invasión francesa (E. OROZCO DIAZ, *oh. cit.*, p. 50). Hoy sirve para tal función una pieza neoclásica de maderas finas y bronce que nada tiene que ver con el tabernáculo de mármoles.

56 Orozco (*oh. cit.*, p. 48) considera este templete «como una gran custodia de níarmoles coloreados y oro».

57 Rodríguez G. de Ceballos (*ob. cit.*) interpreta los sagrarios cartujanos como una celda simbólica, destinada al Sacramiento. Ni siquiera el propio monje tenía acceso al recinto y por ello, en Granada, existen dos capillas laterales comunicadas a través de grandes óculos con aquél. Desde aquí se contempla al Santísimo Sacramento. La verdad es que no podía ser de otra manera, pues gran parte del espacio del sagrario es ocupado por tan monumental tabernáculo.

58 R. TAYLOR, *Francisco...*, *oh. cit.*, p. 35. *Arquitectura...*, *oh. cit.*, p. 24 y *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Madrid, 1982. p. 29. A. GALLEGO Y BURIN, *El barroco...*, *ob. cit.*, p. 38. E. OROZCO DIAZ. *oh. cit.*, p. 43.

59 E. OROZCO DIAZ, *oh. cit.*, p. 43.

sumamente despejado el centro, de forma que sus masas se retiran al máximo hacia los extremos. En verdad, funciona como un simple marco de dicha imagen, sin profundidad casi, como si fuera una construcción mitad retablo mitad baldaquino exento. El resultado no deja de ofrecer curiosas coincidencias con el trono de la Virgen del Sagrario de Toledo, obra de Pedro de la Torre⁶⁰. Como en este ejemplo, los apoyos se aprietan unos junto a otros, pero aquí de distinta manera. Sus seis columnas se reparten en grupos de tres, ajustándose a una disposición triangular. Una sola queda en el mismo extremo y dos emparejadas en profundidad a continuación, más hacia el interior, ocasionándose de este modo unos interesantes escalonamientos de masas a distintos planos, repartidos simétricamente delante y detrás. Esta organización recuerda más bien el baldaquino de Val-de-Grâce de París, tanto que el edículo de Hurtado parece una versión aplanada de este altar. Sobre dichas columnas, concretamente sobre las internas, montan varias volutas que configuran una liviana estructura de ritmos curvos y contracurvos. Su misión es soportar un elemento de carácter prismático que sostiene la corona de remate y un dosel suspendido sobre la imagen de la Virgen. Para esta parte debió tenerse en cuenta el proyecto ya comentado de Herrera Barnuevo para San Isidro de Madrid.

La originalidad de este templete no consiste sólo en esa traza sino también en la peculiaridad y rareza de los elementos arquitectónicos y ornamentales que la componen. Así, llaman la atención las columnas de fuste poligonal y envuelto por entorchados follajes entre los que se intercalan espejos ovales, dispuestos asimismo en helicoidad. No menos sorprendentes son las rizadas volutas que de alguna manera anuncian las posteriores rocallas. Estos motivos aparecen tanto en los coronamientos como en la repisa de la imagen, que a su vez se enriquece con una serie de pequeños placados geométricos⁶¹. La peana con esos adornos y su colocación sobre el vacío del banco, como si estuviera suspendida, representa una de las cosas más curiosas de Hurtado.

Más que satisfechos quedaron los cartujos de Granada con estos teniplates. Y sus hermanos de la casa madre de El Paular, en la provincia de Madrid, no quisieron ser menos, empeñándose en la construcción de una capilla sacramental con un gran tabernáculo de mármoles de parecidas características que el granadino. Pese a esa localización se trata de una obra enteramente andaluza. No en vano se labró en esta región con jaspes de las canteras del sur de Córdoba y por artistas de dicha tierra. Efectivamente, el trabajo también se encomendó a Francisco Hurtado⁶², quien lo ejecutó en el taller que en la última parte de su vida tuvo abierto en Priego⁶³, según consta en

60 V. TOVAR MAKIN, *El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre*. «Archivo Español de Arte», 1973. n.º 183, pp. 261 y ss. y *Arquitectos...*, *ob. cit.*, pp. 196 y 197.

61 R. TAYLOR, *La Sacristía...*, *ob. cit.*, p. 172.

62 R. TAYLOR, *Francisco...*, *ob. cit.*, pp. 38 y 39. *Estudios...*, *ob. cit.*, pp. 39 y 40. y *Arquitectura...*, *ob. cit.*, pp. 28 y 30. A. GALLEGO Y BURIN, *El barroco...*, *ob. cit.*, pp. 44 y 35.

63 Desde 1713 Hurtado es alcahalero de Priego, lo que le obligó a fijar aquí su residencia

una escritura notarial de 1724. Aquí se terminó en 1726, o sea un año después de morir el maestro, con la intervención de su colaborador Jerónimo Sánchez de Rueda. A continuación se enviaron las piezas labradas a El Paular y Teodosio Sánchez, hermano de Jerónimo, parece que fue el encargado de montar la obra en su sitio^M.

El tabernáculo en cuestión, por esa cronología, es uno de los mejores exponentes del arte final de Hurtado y de las fantasías deslumbrantes de esta época, superiores a las de cualquier otro momento de su carrera⁶⁵. Aunque parte de lo que el propio artista creó para la Cartuja filial de Granada, lo aventaja con creces. De entrada, hay que comentar su desmesurado tamaño, tanto que prácticamente viene a ocupar casi todo el espacio de la cámara que lo alberga, incluso el hombre puede transitar dentro de él. A ello se suma la mayor complejidad que cabe imaginarse. Sus dos cuerpos con pedestales y apoyos salientes en los extremos de cada uno de sus frentes y pinjantes suspendidos en su interior son lo único en común con el citado templete de Granada. ya que se multiplican las salomónicas, cuyo protagonismo es compartido con los estípites⁶⁵, y también aumenta el número de escultura que incorpora una auténtica legión de doradas imágenes. Además, el sentido decorativo de los elementos arquitectónicos y el tratamiento de las superficies superan lo visto en el otro tabernáculo. Ese rizar el mármol llega en este caso al límite de lo increíble (Fig. 4). Igualmente debe señalarse el empinado remate de formas bulbosas y escalonadas. Pero lo más raro del conjunto son esos arbotantes diagonales que se proyectan hacia el exterior calados con arcos. Estas estructuras quizá estén inspiradas en el túmulo que para las fiestas de canonización de San Fernando realizaron Bernardo Simón de Pineda y Juan de Valdés Leal en la Catedral de Sevilla y que fue divulgado por los grabados que acompañan la descripción de Torre Farfán⁶⁷. En definitiva, se gana en dinamismo y espectacularidad barroca jugando un papel fundamental las perspectivas de tipo escenográfico, habidas en la continua sucesión de masas en esviaje y sus aberturas. El resultado no es inferior al de las ilustraciones de los libros del P. Andrea Pozzo o de los

y con ella su taller. Así, no tiene nada de particular que en esta localidad cordobesa se hubiesen labrado el tabernáculo eucarístico de la Cartuja granadina y los púlpitos, también de mármol, de la Catedral de esa misma ciudad (R. TAYLOR. *Los púlpitos de la Catedral de Granada y sus autores*. «Boletín de Bellas Artes». Sevilla, 1978, p. 183).

64 De ello da puntual noticia R. TAYLOR, *Arquitectura...*, *ob. cit.*, pp. 28 y 30.

65 R. TAYLOR, *La Sacristía...*, *ob. cit.*, p. 172.

66 El propio Hurtado había utilizado con anterioridad el estípite en algunas de sus creaciones. principalmente en el retablo de Santiago de la Catedral de Granada. de 1707.

67 F. de la TORRE FARFAN, *Fiestas de la Iglesia de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando III de Castilla y León*. Imprenta de la viuda de Nicolás Rodríguez. Sevilla, 1671. Sobre este triunfo puede consultarse fundamentalmente a P. FERRER GARROFE, *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*. Sevilla, 1982, pp. 70 y ss. Respecto al grabado de Juan Valdés Leal a A. GALLEGU, *Historia del Grabado en España*. Madrid, 1970, pp. 214 y 215. R. GARCIA VEGA. *El grabado del libro español*. T. II. Valladolid. 1984, p. 374 y A. de la BANDA Y VAKGAS. *El grabado barroco sevillano*, en *El Barroco en Andalucía*. T. III Córdoba, 191.6, p. 27.

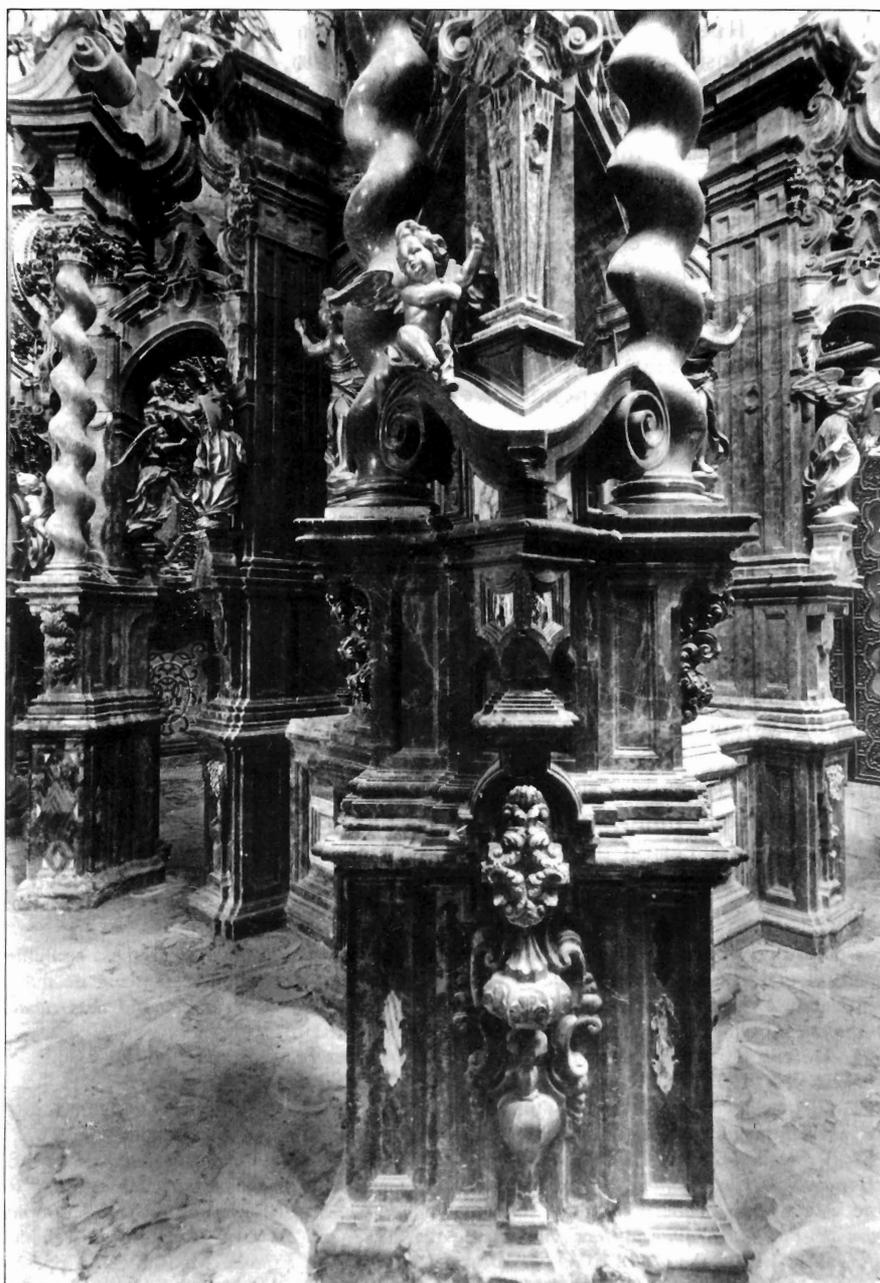


Figura 4. *El Paular. Detalle del tabernáculo eucarístico.*

Galli Bibiena⁶⁸. No obstante, carece de la fuerza y carácter del ejemplo granadino en el sentido de que la policromía de sus mármoles resulta mucho menos enfática, ya que los rojos y negros dan lugar a combinaciones más suaves con rojos y grises fundamentalmente. Por otro lado, tanto frenesí resta claridad compositiva, aunque se mantiene el adecuado equilibrio entre ornato y masas.

Tales creaciones de Hurtado representan los mayores logros del tabernáculo barroco andaluz, erigiéndose como prototipos de esa clase de máquinas y su ejemplo servirá de guía a otros, sobre todo los templetos marmóreos de ambas cartujas. Dicha influencia se aprecia en el tabernáculo, también de piedras policromas, de la iglesia del Sagrario de la Catedral de Granada. Fue construido entre 1735 y 1755 con planta de José Marcelo de Rada, aunque se inició siguiendo un diseño preexistente al parecer de Hurtado Izquierdo⁶⁹, pues el proyecto de aquél data de 1746⁷⁰. Pese al cambio, por la necesidad de conservar algunas piezas labradas, subsisten rasgos que evocan el arte de Hurtado, principalmente en lo que respecta a las líneas principales o esquema de la composición (Fig. 5). Por ejemplo, el realce de las estructuras diagonales de las esquinas, que incluso tienen cierto parecido con los arbotantes calados de El Paular, si bien no adquieren su desarrollo. Otro tanto sucede con las aparatosas volutas que descansan en esos elementos y sus parejas de apoyos, que recuerdan mejor el tabernáculo del Sagrario de la Cartuja de Granada. De nuevo pueden establecerse relaciones con El Paular en cuanto al empujado remate con su escalonamiento y superposición decreciente de formas curvas y contracurvas. Pero no hay que engañarse, riada del barroquismo de Hurtado se hace presente, sustituido por un marcado acento clasicista, propio de Bada⁷¹. Así, no aparecen ni salomónicas ni estípites sino columnas compuestas de fuste acanalado y sobre ellas entablamentos rectos con cornisas taquicadas. Y, en general, se advierte una depuración y limpieza formal. El resultado se asemeja al de los barrocos internacionales y de hecho cabe equipararlo al catafalco de la duquesa de Osuna que en 1671 construyó en Milán A. Besutius o al del papa Inocencio XI, debido a Angelo Torrone⁷². Por tanto, aquí ya se anuncian los proyectos del último tercio de la centuria, lo cual adquiere especial significado cuando se

68 Doii Antonio Ponz, en su célebre *Viage de España* (T. X. Madrid, 1787, p. 81), habla del Sagrario de El Paular como «una confusión de la vista por la multitud y disonancia de objetos en aquella angostura que, principalmente, causa el altar de enmedio, cecitado de mármoles de Cabra y de otras especies. Columnitas salomónicas en él; ángulos sin fin que entran y salen; arcos, arquiteos, miembros chicos mezclados con grandes, figuras alegóricas, angelitos y en suma, uia multitud de cosas constituyen esta obra».

69 Precisamente, Hurtado proyectó la arquitectura de este templo y fue director de sus obras desde que se inició en 1705 hasta 1717.

70 E. ISLA MINGORANCE, *ob. cit.*, pp. 168 y ss.

71 La verdad es que Bada fue un artista de poca inventiva y fantasía, sobre todo si se compara con Hurtado. R. TAYLOR, *La Sacristía...*, *ob. cit.*, pp. 162 y ss. Sobre este particular también debe consultarse a A. BONET CORREA, *Andalucía...*, *ob. cit.*, p. 140.

72 M. FAGIOLO DELL'ARCO Y S. CARANDINI, *L'effimero barocco*. Roma, 1977. Vol. I, pp. 310 y 317 y Vol. II, p. 268.

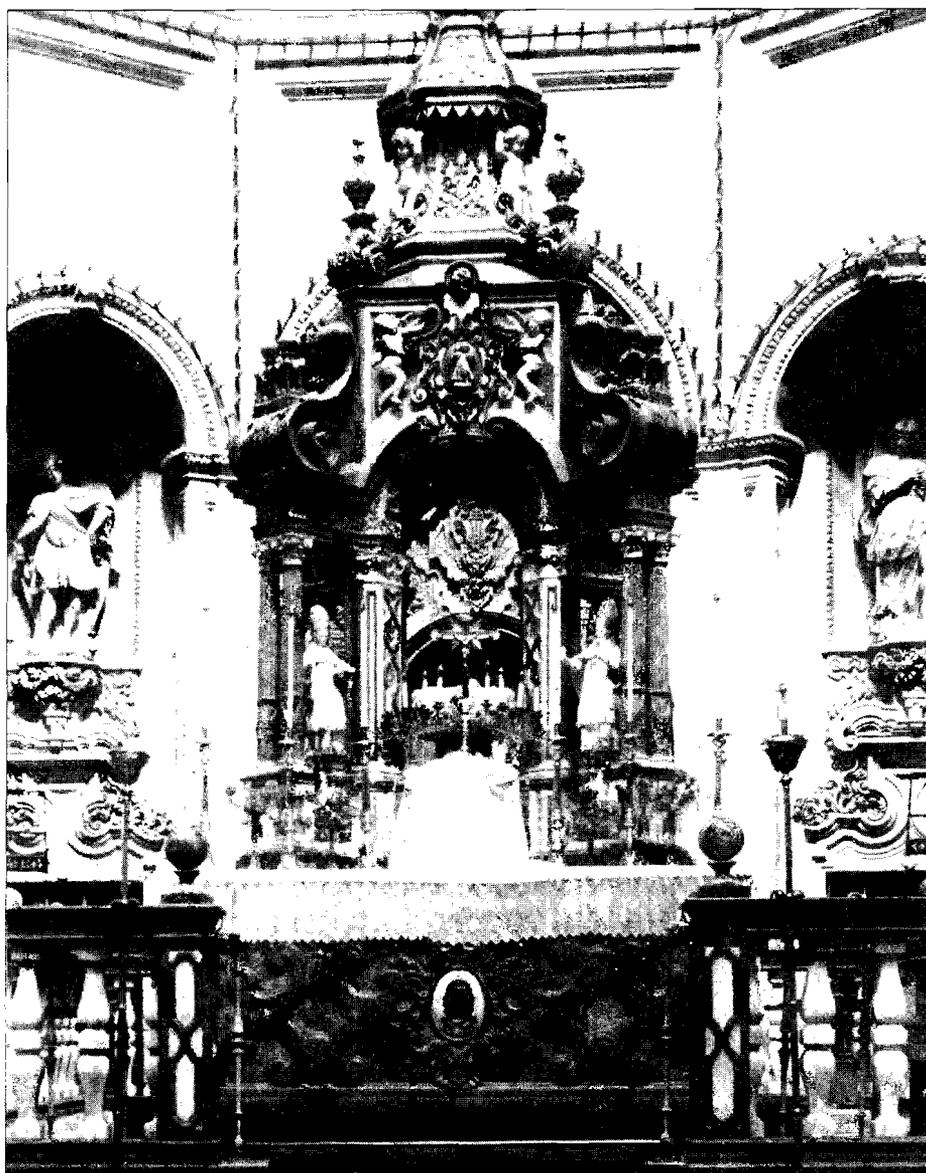


Figura 5. *Granada. Tabernáculo del Sagrario de la Catedral*

compara con el expositor que Ventura Rodríguez dispuso en el retablo mayor de la parroquia de Rentería⁷³.

Esta ecléctica solución de Bada resulta atípica y más bien se impondrá el modelo del Sancta Sanctorum de la Cartuja granadina, aunque en versiones distintas y progresivamente más complejas. De este tipo es, concretamente, el tabernáculo de madera dorada que a partir de 1754 realizó Pedro Duque Cornejo para la parroquia de San Ildefonso de Jaén⁷⁴, lo cual no tiene nada de particular, dada la acusada influencia de Hurtado en ese artista⁷⁵. Así, se compone de dos cuerpos decrecientes en altura (Fig. 6). El primero de ellos lleva parejas de columnas que diagonalmente se acoplan a los ángulos, al tiempo que flaquean los medios puntos de apertura de los frentes, mientras que el segundo cuerpo tiene machones de curvados arranques, en este caso no como soportes de arcos sino encuadrando relieves ovales de la Santa Cena y el Lavatorio, ambos alusivos al carácter eucarístico del altar⁷⁶. No obstante, existen las variaciones lógicas de sus diferentes cronologías, que principalmente se advierten en las columnas que no son salomónicas⁷⁷. En lugar de estos soportes aparecen columnas cilíndricas, pero de distinto carácter que las del casi contemporáneo tabernáculo del Sagrario de la Catedral de Granada, pues el acentuado barroquismo de Cornejo hizo que se enriquecieran sus fustes a base de follajes en helicoidal, racimos de vides y otros frutos. Incluso los efectos de dinamismo perdidos con este cambio se compensan con los fragmentos de entablamento de disposición cóncava que van sobre las parejas de columnas. También hay variaciones en lo que respecta al asiento de la estructura. Curiosamente, ésta queda como en el aire, apoyando tan sólo en cuatro pedestales con niños atlantes bajo retorcidas volutas y follajes de similares ritmos. La caja del sagrario, por tanto, se mantiene suspendida o colgada. Este vacío puede relacionarse con el del templete-retablo de la Cartuja granadina, si bien la solución es mucho más atrevida por dar la impresión de que toda la máquina está flotando sobre las figuras de los niños atlantes. En este sentido tiene ciertos paralelos con creaciones como un proyecto de Bernini para el Sagrario de San Pedro del Vaticano, donde unos ángeles sostienen y elevan el tabernáculo⁷⁸.

El templete de mármoles de la Cartuja de Granada se recrea una vez más en el dorado tabernáculo de la parroquia de Santiago de esa misma

73 F. CHUECA GOITIA, *Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana*. «Archivo Español de Artes», 1942, n.º 52, pp. 209 y 210.

74 R. ORTEGA SAGKISTA, *La Iglesia de San Ildefonso de Jaén*. «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses», n.º 22, pp. 23 y ss. R. TAYLOR, *El entallador... oh. cit.*, pp. 79 y ss. M. L. de ULIARTE VAZQUEZ, *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén, 1986, p. 225.

75 A. SANCHO CORBACHO, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952, p. 281. R. TAYLOR, *El entallador... oh. cit.*, pp. 27 y ss.

76 El relieve es abundantemente utilizado por Duque en sus retablos, siendo por tanto una de sus principales características (R. TAYLOR, *El entallador... oh. cit.*, p. 38).

77 Duque Cornejo no es realmente un entusiasta de la columna salomónica, pues cuando la utiliza puede decirse que la esconde, caso del retablo de Umbrete, o sólo lleva sus espiras a algún tercio del fuste, por ejemplo en el altar mayor de San Andrés de Córdoba.

78 R. WITTKOWER, *Bernini*. Oxford, 1981, p. 260.

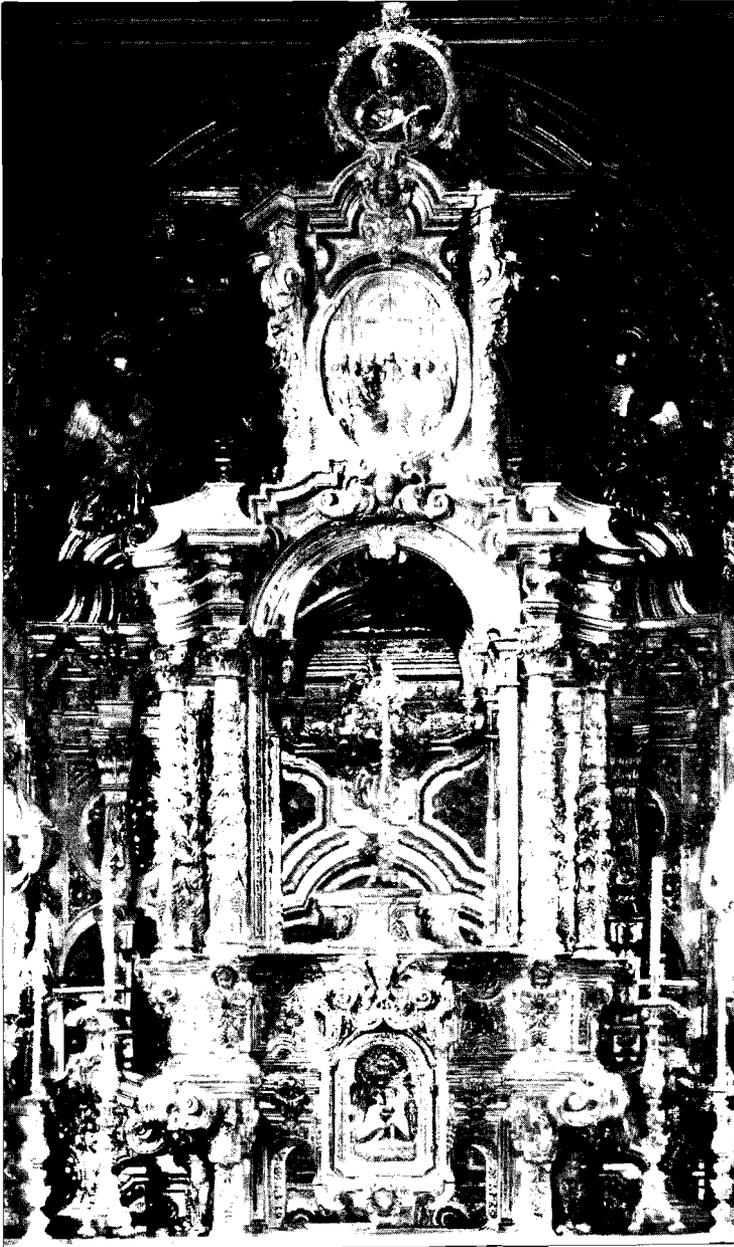


Figura 6. *Jaén. Tabernáculo de la iglesia de San Ildefonso.*

ciudad, construcción que asimismo acusa las influencias de Duque Cornejo y de su retablo granadino de la Antigua⁷⁹. Obra probable de Blas Antonio Moreno, de hacia 1765⁸⁰, complica de manera extraordinaria el diseño de aquel templete hasta el punto de hacerlo irreconocible. Es menos vertical, aunque su rasgo más llamativo viene dado por el tratamiento de las esquinas. Ya no aparecen las simples columnas sino que esos soportes son reemplazados por una especie de edículos calados con cuatro estípites de ricas y variadas formas. más un atrevido aletón de volutas antepuesto, elementos todos que se hallan en diagonal respecto al núcleo central. Consecuencia de ello son unas sorprendentes perspectivas caladas que se enriquecen con la multitud de planos ofrecida por tantos elementos arquitectónicos y su distinta colocación.

No todos los tabernáculos del siglo XVIII son, lógicamente, tan ricos y aparatosos como los ya vistos, pues junto a ellos se dan otros de traza mucho más sencilla. Suelen tener un solo cuerpo abierto en sus cuatro frentes con arcos y sus ángulos reforzados normalmente con estípites, volteando sobre él una media naranja o una cubierta semejante. Prototipo de esta clase de templete es el altar mayor de la iglesia de Santa María de Ronda. Difiere de otros, no obstante, por haber quedado su madera en blanco, pero sobre todo resulta peculiar por su ligera estructura de arcos muy abiertos y por su hormigueante decoración que lo cubre todo, simulando más que labor de talla trabajo de orfebrería. También contribuyen a este aspecto los esbeltos y delgados estípites que en número de tres rodean los machones de soporte. El templete de la Capilla de Jesús Nazareno de Priego debió ofrecer parecida imagen. Iniciado poco antes de 1760 por un artista local llamado Juan de Dios Santaella, se colocó en medio del recinto para que sirviera de trono a la venerada imagen del titular⁸¹, aunque posteriormente fue desmontado y

79 A. GALLEGO Y BURIN, *El barroco...*, *oh. cit.*, p. 46. R. TAYLOR. *El entallador...*, *oh. cit.*, p. 94. De nuevo agradecemos al último autor citado el habernos descubierto este tabernáculo así como facilitarnos material para su estudio y algunas indicaciones.

80 Blas Antonio Moreno fue, en palabras de Taylor (*El entallador...*, *oh. cit.*, p. 94), el más destacado de los imitadores granadinos de Duque. Alcanzó a ser uno de los grandes retablistas de esta ciudad, siendo sin duda uno de los más importantes a mediados del siglo XVIII, como acreditan sus retablos del Sacromonte y de San Matías. También intervino en el retablo de la Virgen de Rosario de la iglesia de Santo Domingo, concretamente se ocupó de su conclusión a partir de 1759, empleando aquí ya elementos rococó (R. TAYLOR, *El retablo y camarín de la Virgen del Rosario en Granada*. «Goya». 1961. n.º 40, p. 261). Ello lo convierte en uno de los introductores de este estilo en Granada. El tabernáculo de Santiago es igualmente una de las primeras muestras granadinas del Rococó.

81 Uno de los casos excepcionales del templete para imagen es este de Priego. Pero realmente no es cualquiera dicha imagen. ya que los Nazarenos representan en la tierra algo así como un término medio entre la presencia real de la Eucaristía y la mera representación (J. LUQUE REQUEREY, *Antropología cultural andaluza. El Viernes Santo al sur de Córdoba*. Córdoba, 1980, pp. 37 y 38). Por otro lado. hay que tener en cuenta que las imágenes de Pasión en aquella época solían. digamos. tener derecho a este tipo de baldaquino, principalmente para los desfiles procesionales de Semana Santa. En Puente Genil el Cristo de la Columna aún sigue haciendo estación la tarde de Jueves Santo en un hermoso templete de madera dorada,

tres de sus lados pasaron a componer parte del retablo que hoy tiene la capilla⁸². A juzgar por esos elementos aprovechados, presentaba la típica estructura de planta cuadrada con articulación de curiosos estípites apilastrados, cuyo tercio superior lleva figuras de ángeles en difíciles posturas al objeto de sostener los capiteles. Este rasgo resulta muy llamativo, lo mismo que su rica y delicada ornamentación, sobresaliendo los hermosos ramos que engalanan los tableros del banco, que es de lo mejor que hizo Santaella en toda su producción. A este tipo sencillo de tabernáculo también se ajusta el templete rococó que entre 1768 y 1770 labró Pedro de Mena Gutiérrez para el Sagrario de San Mateo de Lucena⁸³. En estructura no tiene nada de particular, más aún carece de los grupos de apoyos que suelen ir en las esquinas, apareciendo en este caso cuatro imágenes —tres profetas y Santa Bárbara— y ellas son las que realzan los ángulos con su colocación diagonal y avanzada, cumpliendo el mismo papel de las virtudes que Hurtado dispuso en el «Sancta Sanctorum» de la Cartuja de Granada. No obstante, hay que destacar las caladas pilastras rocallescas con ángeles atlantes que quedan justamente debajo de los arranques de los arcos de medio punto, semejantes a las que Cayetano de Acosta hizo para el retablo de la Virgen del Rosario del antiguo convento de dominicos de Palma del Río⁸⁴. La originalidad del tabernáculo radica sobre todo en tener como titular una Virgen Inmaculada, pese a su carácter eucarístico⁸⁵, aunque la presencia de dicha imagen no impide que se puedan realizar solemnes exposiciones con el Santísimo Sacramento gracias a una máquina incorporada sobre ella, que muestra la custodia cuando es necesaria para tales ritos. En la operación se acciona un gran sol portado por ángeles, que al subirse permite la contemplación de la Eucaristía mientras que al bajarse queda reservada⁸⁶.

Los tabernáculos rococó no resultan tan pesados y compactos como este de Lucena. Por el contrario, sus trazas arquitectónicas simulan estructuras coralinas de gran capricho y complejidad, como bien evidencia el templete mencionado de Santiago de Granada. Sin embargo, el más sorprendente de todos estos ejemplos rococó se encuentra en el Sagrario de la iglesia parroquial de San Miguel de Jerez (Fig. 7). En este caso, el tabernáculo no queda aislado en el centro de la capilla sino remetido en una arcada y ello disminuye sus puntos de vista⁸⁷. Pero la sola visión frontal es alucinante. Tal

obra de hacia 1770 de Pedro de Mena Gutiérrez (S. RIVAS CARMONA, *Puente Genil monumental*, 1982, p. 88).

82 R. TAYLOR, *Arquitectura...*, *ob. cit.*, p. 45 y 72, nota 144.

83 R. TAYLOR, *Una obra...*, *ob. cit.*, p. 17.

84 R. TAYLOR, *El entallador...*, *ob. cit.*, pp. Y7 y YX.

85 La presencia de María, sin embargo, está plenamente justificada en este contexto eucarístico, pues ella como Inmaculada fue el purísimo sagrario donde por primera vez se alojó Cristo (S. RIVAS CARMONA, *Arquitectura barroca cordobesa*, Córdoba, 1982, p. 155).

86 A. F. VALDECAÑAS Y PIEDROLA, *ob. cit.*, (R. TAYLOR, *Una obra...*, *ob. cit.*, p. 51).

87 En la Andalucía Occidental las capillas sacramentales no tienen la reserva eucarística en el centro de ellas sino en un retablo o estructura que hace de testero, a diferencia de los

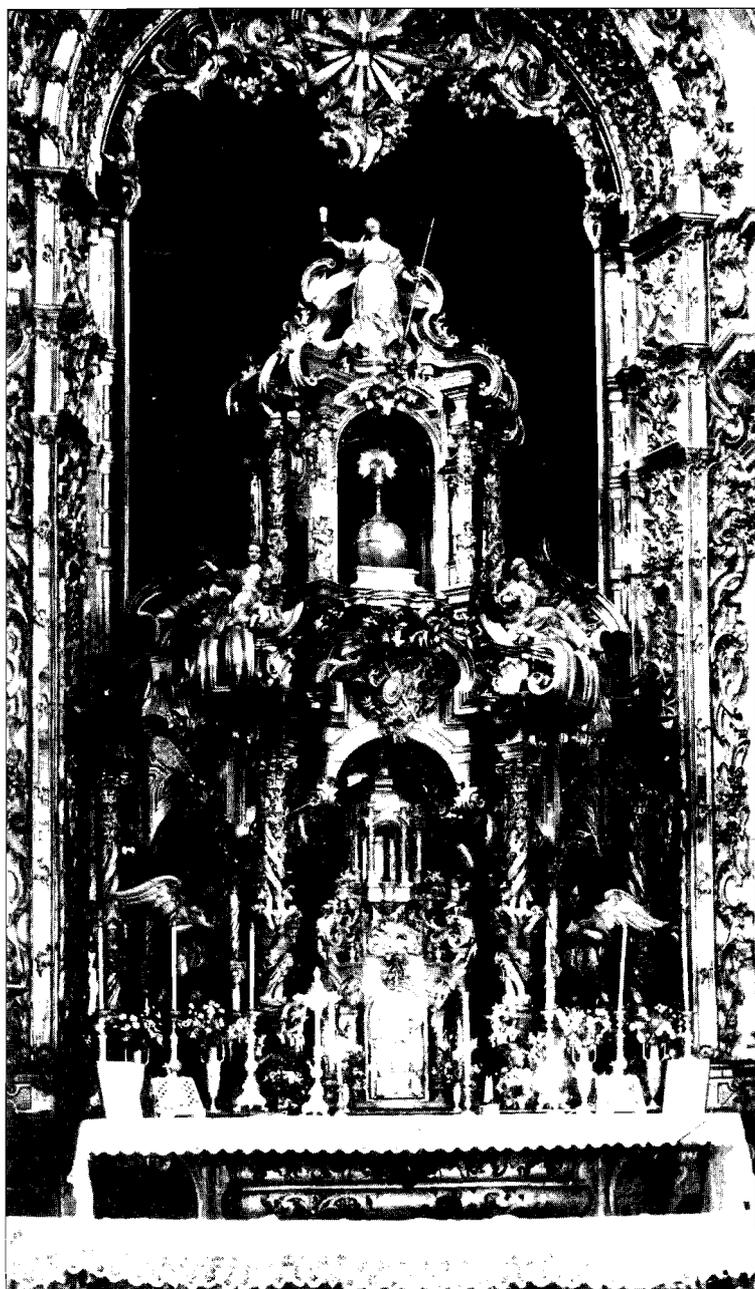


Figura 7. Jerez de la Frontera. Tabernáculo del Sagrario de San Miguel.

máquina se resuelve como una calada estructura de dos cuerpos, en los que volutas curvas y contracurvas y otros motivos semejantes parecen derretirse como si se trataran de materias blandas y maleables. Y todo ello está como flotando sobre una serie de raras columnas de fuste entorchado y ahuecado con el tercio inferior sustituido por niños hermes, cuyos retorcimientos continúan los ritmos helicoidales del resto^{XX}. Ciertamente, en toda España existen pocas cosas que puedan equipararse a esta obra.

Al tiempo que se realizaban estos tabernáculos rococó para parroquias, patrocinados por un clero tradicional o por cofradías de idéntico talante, se imponía otro tipo de templete en catedrales e iglesias importantes, donde eclesiásticos más inquietos e ilustrados favorecieron la acogida de un clasicismo académico, procedente de la Corte. Precisamente, por mediación del obispo de Almería don Claudio Sanz y Torres se realizó el tabernáculo de esa catedral, cuyas trazas confeccionó Ventura Rodríguez en 1771⁸⁹, aunque de su ejecución se hizo cargo el arquitecto Eugenio Valdés, entre 1773 y 1777⁹⁰. De entrada, dicha obra se distingue de las contemporáneas rococó por el abandono de las maderas doradas, que tan adecuadas habían sido para esas deslumbrantes creaciones. Su realización en mármoles preferentemente rojos pone de relieve una revitalización de tales piedras, aunque dista de las aparatosas composiciones barrocas que en este material se hicieron anteriormente en la tierra. En lugar de las fantasías a la manera de Hurtado, se impone una mayor austeridad cromática y una vigorosa arquitectura de clara composición y equilibrados juegos de masas, predominando las líneas rectas, tanto verticales como horizontales. De este modo, su único cuerpo se articula en sus ángulos con columnas compuestas de fuste liso y sobre ellas discurre un entablamento sin quiebro ni rupturas, que sólo avanza encima de dichos apoyos. Ello, de alguna manera, es como volver a los severos proyectos del primer Barroco, coincidiendo prácticamente con el expositor de José Sánchez en los Hospitalicos de Granada. Sin embargo, las fuentes de Ventura Rodríguez serían otras; sin duda, obras como el catafalco que Hildebrandt construyó para el emperador Leopoldo I.

Abierta así la brecha cada vez se harán más frecuentes los tabernáculos clasicistas y de mármoles o a imitación de tan ricos materiales. El propio Ventura Rodríguez también fue solicitado en 1778 para que proyectara un nuevo templete que viniese a reemplazar el ya pasado de moda de la

típico.; sagrarios de la Andalucía Oriental y, más concretamente, del círculo de Hurtado (J. RIVAS CARMONA, *Los sagrarios...* *ob. cit.*, p. 146).

XX Este tipo de columna se repite en alguna ocasión más en la provincia de Cádiz, como demuestran los retablos laterales de la gaditana iglesia del Carmen (J. A. BAIRD, *The retables of Cádiz and Jerez in the 17th centuries*. «Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas». México, 1957, n.º 26, p. 43).

89 E. LLAGUNO Y AMIROLA, *ob. cit.*, T. IV, p. 250. T. F. REESE, *The Architecture of Ventura Rodríguez*. Vol. I. Nueva York, 1976, p. 240.

90 M. KODRIGUEZ y otros. *La f'aredral de Almería*. León, 1975, pp. 25 y 28. J. A. TAPIA GARRIDO, *Alrnrria piedra a piedra*. Almería, 1980, p. 363. R. TORRES FERNANDEZ, *Arquitectura barroca en Almería*, en *El Bnrroco en Andalucía*. Vol. III. Córdoba, 1986, p. 221. Es de justicia reconocer nuestra gratitud a esta última autora por todas sus atenciones.

Catedral de Málaga, aunque otros artistas formaron más trazas. Pero la empresa no prosperó de momento y todo quedó en una maqueta en madera que en 1781 había confeccionado el arquitecto entonces activo en la ciudad José Martín de Aldehuela⁹¹. Este sí llegó a hacer varios tabernáculos para algunas iglesias malagueñas. Rosario Camacho le atribuye el altar mayor de San Felipe Neri, construido a partir de 1790⁹². Se trata de una sencilla estructura circular con cúpula, elevada sobre cuatro parejas de columnas, en coincidencia con las diagonales, que ahora será el tipo dominante de templete en lugar de las estructuras cuadradas y de varios cuerpos, corrientes hasta entonces. Carácter semejante ofrece el tabernáculo de San Agustín, cuyo diseño se encomendó a Aldehuela en 1798⁹³. Tiene la curiosidad de no quedar exento, apareciendo la mitad de él remetida en el testero de la iglesia como si fuera un camarín. De aquí que haya que destacar la parte saliente, cuyo esquema evoca la fachada principal de la Santa Capilla de El Pilar y en última instancia modelos del Barroco romano, como el baldaquino de Carlo Fontana en Santa María in Transpontina⁹⁴. No obstante, su entablamiento se interrumpe en el centro, volteando sobre dicho vacío un cuerpo rebajado de disposición convexa, a manera de frontón, que sirve de arranque a la cúpula, asiento de un grupo de la Trinidad. Otros ejemplos más se podrían mencionar, todos de parecida configuración, aunque no puede pasarse por alto el tabernáculo de la Catedral de Jaén, obra del arquitecto de la Academia don Pedro Arnal, aunque según idea de Ventura Rodríguez, quien previamente había dejado instrucciones⁹⁵. Su composición es de las más originales de esta etapa final, pues una serie de hermosos ángeles de mármol alzan un simulacro de paño en bronce sobre el que apoya el templete propiamente dicho. Este, de disposición circular, consiste en una calada estructura muy clásica con ocho columnas de serpentina y cúpula superior, cuyo recuerdo al sagrario del retablo mayor de El Escorial no puede pasar desapercibido.

91 La complicada historia de este proyecto de tabernáculo de mármoles, que sólo alcanzará su realización en el siglo XIX, es narrada con todo detalle por A. LLORDEN, *El tabernáculo de la Santa Iglesia Catedral malagueña (Notas históricas-artísticas)*. «Gibralfaro» n.ºs. 7 y 8. Una buena síntesis de tal historia se encuentra en L. PEREZ DEL CAMPO y J. L. ROMERO TORRES, *ob. cit.*, pp. 21 y 22.

92 R. CAMACHO MARTINEZ y J. M. ROMERO MARTINEZ, *La Iglesia de San Felipe Neri*. «Colección Asuntos de Arquitectura». «El Barroco». Publicaciones del Colegio de Arquitectos en Málaga, p. 11. También de R. CAMACHO MARTINEZ, *Arquitectura barroca en Málaga*, en *El barroco en Andalucía*. Vol. I. Córdoba, 1984, pág. 268.

93 R. CAMACHO MARTINEZ, *Un arquitecto turoloense en Málaga: José Martín de Aldehuela*. «Primer Coloquio de Arte Aragonés». Teruel, 1976, pp. 87 y ss. y *Arquitectura...*, *ob. cit.*, p. 268. También de esta autora *Aportaciones a la obra retablistica de José Martín de Aldehuela*. «Boletín de Arte». Universidad de Málaga. 1988, pp. 186-188.

94 F. CHUECA GOITIA, *ob. cit.*, pp. 192 y 193.

95 P. GALERA ANDREU, *La Catedral de Jaén*. León, 1983, p. 18, y *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, 1977, p. 356. C. SAMBRICIO, *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, pp. 306 y *Juan Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII*. «Archivo Español de Arte», n.º 183, 1973, pp. 314 y 315. Hay que añadir también la cita de E. LLAGUNO Y AMIROLA, *ob. cit.*, T. IV, p. 249.

Por encima de su valor artístico y diseño, que puede llegar a ser frío y monótono, la importancia de estas muestras de finales del Setecientos radica sobre todo en el hecho de que en ellas se inicia el apogeo del tabernáculo clasicista, que se desarrollará ampliamente a lo largo del siglo XIX e incluso alcanzará el XX, como bien testimonia el templete que en 1926 hizo José Navas Parejo para la Capilla Mayor de la Catedral de Granada.