

El retablo del siglo XVII en Córdoba

MARIA DE LOS ANGELES RAYA RAYA
Universidad de Córdoba

SUMMARY

To Córdoba, the XVIIth. century represents a stage of splendour as far as regards retable-making activity. This is a stage opened by the great main retable in the cathedral of Córdoba, carved in marble according to a project by the Jesuit Brother Alonso Marías. Parish churches, like those in Santaella and Montemayor, are going to follow its example in the first half of the century. During this time, other schemes are going to assert themselves too, as in certain retables in conventual Carmelite churches (an example: Sr. Joseph's retable in Lucena).

By the middle of the century, a clear evolution is observed in the retable of St. Anne, in Montilla, a work by Bals de Escobar, the influence of which we perceive in other works of this area. In the last quarter of the century, the twisted-column retable asserts itself in Córdoba and other main places of its province, like Lucena. Francisco Hurtado Izquierdo, a real protagonist of the transition from the XVIIth. to the XVIIIth. century, became trained here.

En distintas ocasiones nos hemos referido al retablo cordobés del siglo XVII, manifestando la importancia que para el desarrollo de la retablística cordobesa tuvo la ejecución del retablo mayor de la Catedral.

La evolución del retablo del siglo XVII en Córdoba puede seguirse con cierta precisión, gracias a los ejemplos que se conservan; sin que ello signifique que su desarrollo sea uniforme. La ausencia de ejemplos en el primer lustro nos impiden aventurar si se habían introducido pronto elementos de oposición a la estética clasicista, o si por el contrario hubo que esperar a la obra de Alonso Matías para que se produjera esta rotura².

1 Véase RAYA RAYA, M. Angeles: *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba. 1980 y *El retablo Barroco Cordobés*. Córdoba, 1987.

2 El desconocimiento de la retablística del quinientos nos impide saber, con certeza, cómo

Pese a la trascendencia que tuvo la traza del retablo mayor de la Catedral sobre la retablística cordobesa, a lo largo de toda la centuria, no se van a unificar líneas y tendencias estéticas. De las diversas vertientes seiscentistas surgirán los rasgos que caracterizarán al retablo plenamente barroco.

Es indudable que, a primera vista, la estética dominante en la primera mitad de la centuria deriva de la concepción estructural de Matías, quien concede una primacía casi absoluta a la arquitectura, empleando columnas de orden gigante y remates en tres cajas. Sus soluciones encontrarán prontamente seguidores. Así lo revelan los retablos de la parroquial de Guadalcázar, Santaella y Montemayor, y los retablos de los carmelitas de Córdoba y Lucena. Si bien, bajo esta atonía creativa se están gestando fórmulas nuevas que irán evolucionando hacia el movimiento y el volumen, preludiando las grandes máquinas barrocas.

A partir de 1652 la estética del retablo cordobés se verá influenciada por la obra de Blas de Escobar quién, al realizar el retablo mayor de Santa Ana de Montilla, dará la pauta a seguir por los jóvenes artífices, deseosos de continuar y emular los hallazgos de este maestro. Los retablos mayores del convento de las Carmelitas y de la Veracruz en Aguilar de la Frontera y el mayor de San Francisco de Lucena evidencian esta dependencia respecto al retablo de Montilla.

La incorporación, en 1675, de la columna salomónica al retablo afianzará las soluciones del pleno barroco. Los arquitectos de retablos de los últimos años del seiscientos preferirán las composiciones articuladas por un orden gigante de columnas salomónicas, resaltando el impacto visual de las formas y su desarrollo en el espacio. Son los rasgos que definen la producción de Bartolomé de Mendicutia, Acisclo Manuel Balen, Damián de Robles, Hurta-do Izquierdo...

LOS ORIGENES

Los primeros años de la centuria estarán ocupados por las preocupaciones que conlleva la elección del maestro que realizará el retablo mayor de la Catedral y la selección de una traza digna para el lugar. Las dudas que el obispo Mardones se plantea a la hora de decidirse por la obra ideada por Alonso Matías, debieron de partir del proyecto que en 1601 hiciera Pablo de Céspedes para el retablo mayor de la Catedral. Desconocemos qué motivos o circunstancias impidieron que se llevara a cabo los diseños del racionero quien, según sus propios testimonios, había realizado un proyecto de retablo de gran envergadura en el que había puesto el máximo interés y «haría todo lo posible como quien tanto había deseado que le encomendasen

sería la evolución del retablo manierista. La falta de modelos en los primeros años del seiscientos dificulta conocer la gestación de formas nuevas que sin duda estarían influenciadas por elementos propios del manierismo italiano aunque no existe maestro capaz de materializar esas formas, al menos ese sentir es el que se hace patente a través de los textos de la época.

esta obra en que acudiría con grandes cuidado y diligencia procurando satisfacer a la merced que se le había hecho»³.

No cabe duda que la traza dada por Pablo de Céspedes para el retablo mayor, sería una obra de vanguardia ya que en ella no sólo vertería sus conocimientos de la arquitectura italiana, sino que además incorporaría lo que por estos años se estaba haciendo en España. Ignoramos las causas que impidieron que el diseño fuera ejecutado, pues no cabe duda que sería un proyecto valiente en el que desarrollaría todos sus conocimientos y en el que estarían presentes muchas de las soluciones aportadas por Miguel Angel y Palladio a la historia de la arquitectura. Debió ser un retablo grandioso que despertó la admiración de aquéllos que lo conocieron, como Francisco Pacheco, quien pudo ver los diseños en 1611 cuando estuvo en Córdoba y que escribiría a propósito de ella: «la traza de lápiz negro que dejó hecha para la iglesia mayor, una de las más valientes cosas que he visto»⁴.

Por razones que no podemos precisar la máquina cespeditana no llegó a efectuarse y no existen referencias al retablo hasta el día 30 de diciembre de 1613 en que, Fray Cristóbal de Torres manifiesta al Cabildo el deseo de Fray Diego de Mardones de dar cada año una cantidad de dinero para hacer el retablo de esta Santa Iglesia viendo la falta que había de él⁵. A partir de este momento hay alusiones indirectas al retablo, pero no será hasta 1618 cuando se empiece a hablar de ejecución del retablo como una realidad.

ALONSO MATIAS

Alonso Matías sería la persona encargada de hacer realidad los deseos del Obispo Mardones ya que diseña un retablo pretencioso, en el que va a emplear la piedra en lugar de la madera (Fig. 1). El hermano jesuita es una de las personalidades claves para comprender el desarrollo estilístico del retablo andaluz del siglo XVII y, sobre todo, es la figura capital de la retablística cordobesa durante el mismo siglo. El esquema de retablo ideado por Matías responde a una tipología manierista, si bien, en opinión de Chueca Goitia, supone un puente entre Herrera y los retablos de un único orden gigante⁶, al mismo tiempo que abre los cauces estéticos que distinguirán a las grandes composiciones del barroco. Es una traza arquitectónica en la que predomina el sentido de lo monumental. Se compone de banco, donde van marcados los resaltos de apoyo para las columnas y las puertas de servicio de altar, sobre el cual cabalga el único cuerpo coronado por el ático;

3 ARCHIVO CATEDRAL DE CORDOBA. 1601. Actas Capitulares. Tomo 34. Acuerdo tomado en el Cabildo del día 25 de septiembre.

4 PACHECO, Francisco: *Libro de descripción de verdaderos retratos de Ilustres y Memorables...* Edic. según el manuscrito original de 1599 por la Fundación Lázaro Galdiano. Madrid. Sub. *El racionero Pablo de Céspedes*.

5 ARCHIVO CATEDRAL DE CORDOBA. 1613. Actas Capitulares en 13 de diciembre de 1613 en 11 de enero de 1617. Tomo 39.

6 CHUECA GOITIA, Fernando: *El protobarroco andaluz. Interpretación y síntesis*. En «Archivo Español de Arte». N. 166, p. 146.

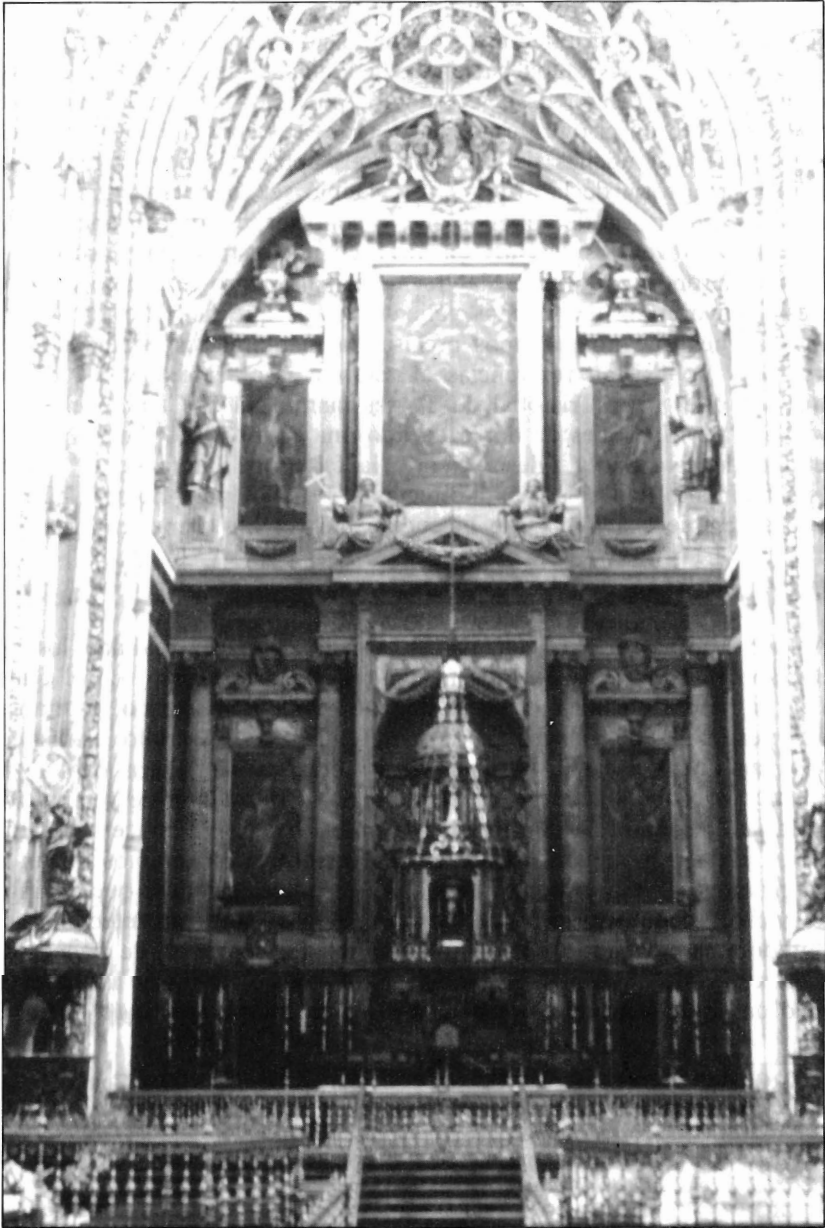


Figura 1. *Alonso Matías. Retablo mayor de la Catedral de Córdoba.*

verticalmente se estructura en tres calles articuladas por columnas de fuste estriado en vertical y capitel corintio. La hornacina principal está concebida como arco triunfal para cobijar el gran tabernáculo-custodia cuya función es la de servir de manifestador; por su parte, las entrecalles se decoran con pinturas y esculturas.

Un entablamento clásico, compuesto por los tres elementos canónicos —arquitraque, friso y cornisa— separa ambos cuerpos. El ático se configura como un cuerpo pórtico de dos columnas que cobijan la calle central, flanqueado por dos cajas laterales. Como elementos ornamentales abundan las guirnaldas, frontones partidos, figuras sedentes, cartelas, etc.

La fuente de inspiración de estos elementos siempre se ha dicho que fue Italia, a través de Juan Bautista Villalpando, cuya obra teórica tuvo ocasión de conocer el maestro durante su estancia en el colegio de Santa Catalina de Córdoba, donde también pudo consultar su biblioteca. Pero hay que tener en cuenta que Matías pudo conocer directamente el proyecto de Pablo de Céspedes para el gran retablo de la Catedral, y en base a ello organizó su proyecto definitivo en el que la arquitectura va a dominar sobre las otras artes que integran el retablo, detalle éste que ya se contemplaba en la traza del ilustre canónigo, como ya señalamos.

Así pues, se produce el despegue de la arquitectura retablística como un orden colosal de cuatro apeos, sobre el que se levanta un remate compuesto, como acertadamente ha señalado la profesora Dabrio⁷. Las soluciones de Alonso Matías, al igual que había sucedido en el ámbito sevillano, fueron rápidamente aprendidas por los maestros que trabajan en el área cordobesa, sirviendo de inspiración a las grandes construcciones que se realizan en Córdoba durante estos años, pero lo que no fue potenciado es el tipo de material utilizado. Las razones que se dieron para realizar el retablo catedralicio en mármol, tales como el menor tiempo de realización, la economía, etc., no se cumplieron y ello, pensamos, determinaría que las obras que se ejecutaran posteriormente se hicieran en madera.

LOS MATIISTAS

Desgraciadamente desconocemos qué se hizo en Córdoba con anterioridad a la creación del hermano jesuita. Existe una laguna entre 1600 y 1618, difícil de salvar, ya que sólo tenemos constancia de una serie de ejemplos que por sí solos no permiten aventurar si se habían introducido pronto elementos de oposición a la estética clasicista, o si por el contrario, hubo que esperar a la obra de Matías para que se produjera esa rotura.

Desde que se empieza a trabajar en el retablo mayor de la Catedral, el influjo de los diseños de Matías se hace sentir en la retablística coetánea. Un ejemplo interesante es el retablo mayor de la parroquial de Guadalcazar,

7 DABRIO GONZALEZ, M. Teresa: *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba, 1985, p. 198.

obra contratada en 1616 por Felipe de Ureta y Juan Bautista de Botada⁸, quienes se comprometen a tenerla acabada para la Pascua Florida de 1618. La obra no llegó a concluirse pues, el día 18 de mayo de 1618, Agustín de Borja contrató el dorado, estofado y encarnaciones del retablo que iría haciendo según le fuera entregando la madera Felipe Vázquez de Ureta⁹. Unos años después, en 1620, el día 10 de noviembre, Juan Bautista de Botada se compromete a realizar el segundo cuerpo y remate del retablo¹⁰. Posteriormente, en 1621, Agustín de Borja y Andrés Fernández terminan el dorado del retablo que había comenzado Juan Cornejo Centeno¹¹. De lo expuesto se desprende que la arquitectura y escultura serían realizadas por Vázquez de Ureta sin embargo, desconocemos quién sería el autor de la traza. El retablo está formado por banco, un cuerpo y ático. El banco y la caja principal están bastante modificados debido a los muchos trasiegos que ha sufrido la obra¹².

En cuanto a la composición, la traza de este retablo arranca, sin duda, de la distribución de Matías, consistente —como hemos señalado— en un cuerpo de grandes proporciones que ocupa la mayor parte del testero, articulado en tres calles por medio de soportes, con caja central profunda, a modo de arco de triunfo y un remate o ático. Sin que podamos señalar aportaciones notables, se advierten particularidades individuales en la forma de presentación de los soportes y en los elementos ornamentales¹³.

Soportes y frontones mantienen el sentido de otras obras coetáneas, manifestándose principalmente en la decoración del friso y en los entrelazados de la ménsula. Las imágenes acusan la mano de Vázquez de Ureta y las pinturas se relacionan con la obra de Andrés Fernández.

Mucho más próximo al retablo mayor catedralicio está el principal de la parroquial de Santaella (Fig. 2). El autor de este retablo debía conocer muy bien la obra del hermano jesuita. Muy poco conocemos del maestro que realizó este gran conjunto, pues las noticias que de él nos han llegado datan de 1631, año en que se le habían pagado a Juan de Espinosa 24.998 reales y 15 maravedíes por el retablo que había realizado¹⁴. Sin embargo, éste no estaba concluido, pues faltaban por hacer algunas imágenes y el dorado, lo que se sacó a subasta pública el día 1 de febrero de 1648, siéndole adjudicada a Cristóbal Vela por 31.800 reales¹⁵.

8 AROCA LARA, Angel: *La escultura cordobesa del seiscientos*. En «Antonio del Castillo y su época». Catálogo de la Exposición. Córdoba, 1986, p. 178.

9 RAYA RAYA, M. A.: *El retablo barroco...*, p. 259.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

13 La vinculación del retablo mayor de Guadalcazar con las trazas de Alonso Matías es evidente. Aroca Lara llama la atención sobre la primacía de este retablo sobre el mayor de la catedral de Córdoba, sin tener en cuenta que, el hermano jesuita ya había marcado cuál era su concepto del retablo, al diseñar los retablos mayores de la Casa Profesa de Sevilla (1606) y de Marchena.

14 RAYA RAYA, M. A.: *El retablo barroco...*, p. 260.

15 *Ibidem*.

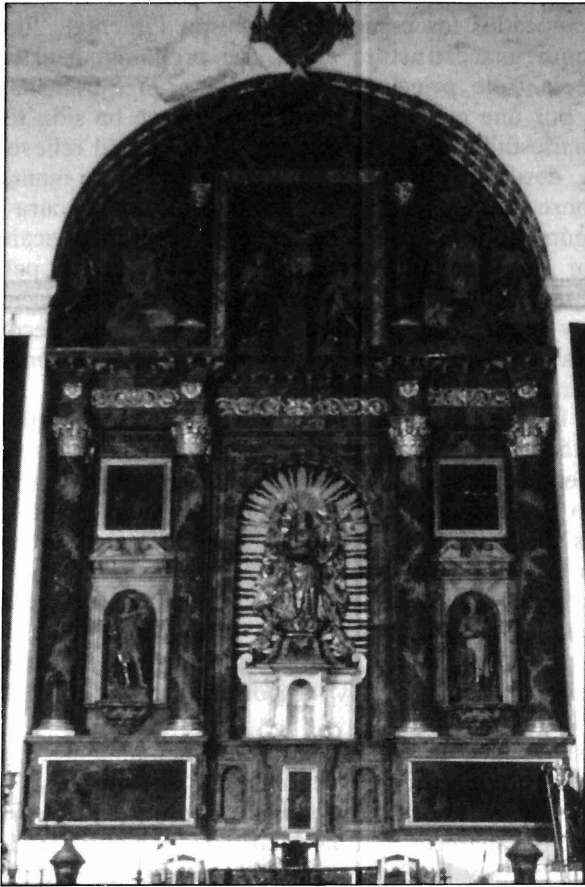


Figura 2. *Juan de Espinosa y Cristóbal Vela. Retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Santaella.*

Las analogías entre las trazas de ambos retablos son bien patentes si bien, hay que señalar divergencias de composición entre una y otra obra. Así el retablo santaellés se levanta sobre un zócalo de piedra en el que descansa el banco, formado por dos grandes pedestales rectangulares que sirven de apoyo a los soportes del primer cuerpo y el Sagrario en el centro, como es habitual. Cuatro columnas estructuran el cuerpo principal en tres calles; en la central una gran hornacina cobija el manifestador y el relieve con la imagen de la titular y en los intercolumnios hornacinas de medio punto coronadas por recuadros para lienzos. En el segundo cuerpo se desarrolla el ático compuesto por una gran caja flanqueada por columnas corintias y

frontón triangular. A plomo con las columnas extremas se disponen los pedestales con las estatuas de San Pedro y San Pablo y entre ellas y los soportes, van colocados los escudos del Obispo Pimentel. Juan de Espinosa ha empleado aquí una estructura en la que predominan el orden gigante y la amplitud de la calle principal y donde la gran hornacina central no se halla presidida por una gigantesca custodia sino que ha sido reemplazada por un pequeño manifestador que a su vez sirve de peana al relieve de la titular¹⁶.

En general, desde el punto de vista de la traza, se mantiene el modelo creado por Alonso Matías, si bien el entablamento que separa ambos cuerpos no forma ningún frontón, ni el cerramiento del ático acaba con frontón doble, sino por simple frontón triangular, y todo ello a pesar de que las peanas de las hornacinas de los intercolumnios, la decoración del friso, a base de roleos y cabezas de querubes, y otros elementos decorativos repartidos por la obra, delaten los añadidos que se realizaron en 1648, según se especifica claramente en el contrato¹⁷.

Dentro de la misma línea compositiva que el retablo anteriormente comentado, está el retablo mayor de la iglesia parroquial de Montemayor (Fig. 3). Los dos cuerpos que lo integran guardan entre sí menos proporción que el conjunto de Santaella, conservando en su composición la traza original de los retablos de Matías, a lo que su autor ha añadido una pulsera que bordea toda la estructura central.

Conocemos paso a paso el proceso constructivo del retablo mayor de Montemayor ya que se conserva toda la documentación desde que en 1631 se iniciaran los trámites de la compra de la madera, hasta su contratación por Pedro Freile de Guevara¹⁸ y la posterior realización del dorado por Antonio Vela¹⁹.

Interesa resaltar que es un retablo fundamentalmente escultórico en el que además de su composición en un cuerpo y ático cabe señalar la distribución de las esculturas, indicando además que sobre los frontones laterales del segundo cuerpo aparecen figuras recostadas según el modelo tradicional, que representan la Fe y la Esperanza. Cabe anotar también la presencia de la escultura en el segundo cuerpo, donde aparecen medias figuras.

El conjunto está sujeto a una certera visión del todo, advirtiéndose el sometimiento de las partes que lo integran a la unidad de composición. Intimamente relacionada con toda esta estructura central —en distribución tectónica—, está la pulsera que lo ciñe, si bien las columnas han sido suplidas por pilastras y los intercolumnios han sido divididos en tres registros superpuestos.

En nuestros anteriores trabajos sobre el retablo indicábamos la importancia que el retablo creado por Alonso Matías tuvo sobre la retablística cordobesa, retrasando en nuestra opinión la consagración del barroco²⁰.

16 *Idem*, p. 261.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

20 RAYA RAYA, M. Angeles: *El retablo en Córdoba durante los siglos xvii y xviii*, p. 100.



Figura 3. *Pedro Freile de Guevara. Retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Montemayor.*

De tal manera que, hasta finales del siglo XVII encontraremos retablos cuya traza recuerda la obra de Matías, aún cuando los elementos decorativos correspondan a una época más avanzada. Esto lo podemos observar en el retablo mayor de la iglesia del convento de San José, vulgo San Cayetano, en Córdoba. Muy escasos son los datos que conocemos sobre la ejecución de esta obra que en 1691 fue contratada por Francisco Ruiz de Paniagua y sus hijos, obligándose a construir el último cuerpo del retablo según la traza de Fray Juan del Santísimo Sacramento²¹. Ello ha hecho pensar que el hermano carmelita sería el mentor de toda la traza del retablo y que por razones que desconocemos estaría sin concluir hasta que los Ruiz de Paniagua conciertan el segundo cuerpo del retablo.

Del mismo modo que en el retablo mayor de la catedral, se dispone el primer cuerpo con claras y ordenadas calles quedando el cuerpo superior reducido a ático. Arquitectónicamente esta máquina está vinculada a las trazas del jesuita, mientras que la ornamentación preludia la plasticidad que posteriormente tendrán las grandes obras del barroco cordobés.

OTROS ESQUEMAS

Junto a los ejemplos estudiados en el apartado anterior se erigieron en Córdoba otros retablos cuyo esquema arquitectónico no es muy habitual en la zona; en algunos casos puede rastrearse una cierta semejanza con trazas empleadas en otras provincias andaluzas, mientras que en otros, se hallan soluciones nuevas que no responden a tipologías concretas fácilmente identificables.

En primer lugar cabría citar los retablos del antiguo convento de San José de Lucena (Fig. 4) y de Nuestra Señora del Carmen de Córdoba, cuyos esquemas están estrechamente relacionados con el retablo mayor del convento sevillano de las Teresas, ejecutado por Jerónimo Velázquez en 1630, pero los esquemas de estos retablos responden a una tipología propia de la orden de Nuestra Señora del Carmen²².

A continuación debemos mencionar otras máquinas cuya tipología no encuentra parangón con otras que por estos años se están ejecutando en la zona. Entre ellas cabe mencionarse la traza del retablo mayor de la iglesia del antiguo convento de San Agustín de Montilla, obra de la que apenas tenemos datos; sólo sabemos que en 1635 doña Juana Enríquez hizo una donación al convento de 10.000 ducados para contribuir con ellos a los numerosos gastos que había y a la construcción del retablo mayor, donde campean sus escudos²³.

El retablo, que ocupa todo el testero de la nave principal, presenta a primera vista un esquema clasicista, que contrasta con los modelos realizados por estos años en Córdoba. El conjunto está formado por un banco y dos

21 RAYA RAYA, M. A.: *El retablo barroco...*, p. 262.

22 *Idem*, pp. 263-266.

23 *Idem*, pp. 267-268.



Figura 4. Anónimo. Retablo mayor del convento de San José de Lucena.

cuerpos, articulados en tres calles. Es una obra de gran interés puesto que muestra una serie de caracteres totalmente nuevos, siendo interesantes los elementos estructurales utilizados así como los motivos ornamentales en los que cabe resaltar su procedencia manierista y su clara vinculación a motivos empleados por Serlio.

Este retablo debió realizarse en torno a 1640 y creemos que en su ejecución intervino Lope de Medina Chirinos, maestro de gran fama por estos años en Montilla, ya que en esta obra encontramos un lenguaje formal que estaba ya presente en el retablo del Sagrario de la Parroquial, realizado en 1632 por este maestro, aunque en este conjunto al ser todo de madera, se halla más desarrollado.

Interesante es también la labor de Sebastián Vidal, al que aún no hemos valorado justamente pues, siempre se le ha relacionado con la ejecución del templete del retablo mayor de la Catedral. Hoy no dudamos en atribuirle la ejecución de los retablos de las capillas de Santa Ursula y Santa Francisca Romana y San Antonio de Padua, ambas en la Catedral cordobesa, así como el retablo de la capilla de los Benavides en la parroquia de Santa Marina²⁴. En estas obras su lenguaje formal evidencia claramente el conocimiento de Alonso Matías al que añade otros elementos de su personal inspiración, basado esencialmente en la utilización de unos elementos ornamentales más henchidos que los utilizados hasta el momento y que preludian las formas del barroco.

LOS COMEDIOS DE SIGLO: BLAS DE ESCOBAR Y SU INFLUENCIA EN LA RETABLÍSTICA PROVINCIAL

Las secuelas formales del Manierismo, como hemos indicado, se irán entremezclando con ciertos elementos nuevos que destacan, en especial, el volumen y el movimiento de las formas, anunciando la aparición de una sensibilidad distinta, precursora del barroco pleno. Una manifestación de esta evolución la encontramos en el retablo mayor de la iglesia del convento montillano de Santa Ana (Fig. 5), contratado por Blas de Escobar en 1652, haciéndose cargo de las esculturas Pedro Roldán²⁵.

La máquina de Santa Ana es realmente interesante; en ella Blas de Escobar empleó determinados aspectos que la alejaban de la estética clasicista imperante hasta entonces: el protagonismo de los ejes columnarios, agrupados en un ritmo a – aba – aba – a, el resalte de la caja central, la importancia concedida al Sagrario, la belleza del ático, y sobre todo el concepto abultado de las formas ornamentales. Los recursos usados por este maestro son los habituales en la retablística sevillana de mediados del siglo XVII²⁶, que anuncian el nuevo lenguaje artístico que dará paso a los grandes maestros del barroco de la segunda mitad del siglo.

24 *Idem*, pp. 268-270.

25 *Idem*, pp. 270-273.

26 *Idem*, pp. 50-60.



Figura 5. *Blas de Escobar y Pedro Roldán. Retablo mayor del convento de Santa Ana de Montilla.*

Difícil resulta determinar la influencia y asimilación por los artistas locales de una obra que exhibe fórmulas que son dignas de tenerse en cuenta y que son distintas a las difundidas por los maestros cordobeses. La huella del retablo de Santa Ana de Montilla se materializó en una serie de obras que se realizaron en pueblos de la Campiña en la segunda mitad de la centuria. Tales retablos son los mayores de la iglesia de las Carmelitas y de la Veracruz en Aguilar de la Frontera (Fig. 6) y el mayor de la iglesia del convento de San Francisco en Lucena. Las semejanzas estructurales existentes entre estos retablos y el de Santa Ana de Montilla son considerables, sólo les separa la estética y la riqueza ornamental que en los retablos de Aguilar y Lucena pertenecen al más claro y expresivo lenguaje de la escenografía del barroco²⁷, acentuado por la presencia de la columna salomónica.

EL RETABLO SALOMONICO

Después de Blas de Escobar la retablística cordobesa seguirá viviendo durante un cierto tiempo de los avances logrados por este maestro. Ya hemos visto como su concepto estético y espacial incide en los maestros que trabajan en la zona y hemos indicado que sólo les distinguen el uso de la salomónica y el mayor abultamiento de la talla.

La tardía incorporación de la columna salomónica a los retablos será un hecho realmente interesante ya que imprimirá un concepto estético nuevo a esas ingentes máquinas de madera.

Los retablos salomónicos manifiestan, por lo general, una planta muy pausada, sin avanzar ni retroceder, donde las columnas se sitúan en una misma línea de fachada. La articulación del cuerpo en calles se hace por medio de columnas salomónicas de orden gigante, cuyas espiras se decoran en sus comienzos con pámpanos y racimos de vid para posteriormente ornamentarse con abultadas hojas de acanto, rizadas hojas de perejil, o apuntadas hojas de laurel. El uso del orden gigante para los ejes verticales genera a su vez grandes espacios en las entrecalles, que suelen cubrir de formas muy variadas. El remate, con frecuencia, está ideado como ático, flanqueado generalmente por salomónicas; los laterales se articulan por medio de aletones de perfil variado, enmarcando a las hornacinas que hacen el papel de remates.

Este esquema estructural es el más común en los retablos que emplean la columna salomónica. No obstante se pueden ver algunas variantes generadas, la mayoría de las veces, por las lógicas necesidades de adecuación al lugar de emplazamiento y a la evolución del espíritu que anima la realización de la obra.

La utilización de la salomónica en Córdoba se produce en una fecha tardía, si se tiene en cuenta su momento de aparición en otros lugares de la geografía española, donde se conoce el empleo de este soporte desde

²⁷ *Idem*, pp. 474-476.



Figura 6. Anónimo. Retablo mayor del convento de San José y San Roque de Aguilar de la Frontera.



Figura 7. *Leonardo Antonio de Castro y Acisclo José Gigante. Retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. de Araceli de Lucena.*

mediados de los años cuarenta²⁸, aunque su generalización no se dará hasta mediados los años setenta.

En 1675 aparece en Córdoba la columna salomónica incorporada al retablo. El maestro que la usa es Bartolomé de Mendicutia, al estructurar el retablo mayor de la antigua parroquia de Santo Domingo de Silos, con este tipo de soporte. La tipología del retablo responde a la comentada

²⁸ *Idem*, pp. 142-144. En nuestro estudio sobre *El retablo barroco cordobés* dedicamos un capítulo al estudio y desarrollo del fuste salomónico, viendo su evolución y su momento de aparición en las distintas provincias españolas. A él nos remitimos.



Figura 8. *Francisco Hurtado Izquierdo, Jerónimo Sánchez de Rueda y Jerónimo Caballero. Retablo mayor del convento de Santa María de Gracia de Córdoba.*

anteriormente como genérica, destacando el fuste que es salomónico, desnudo de talla y decorado en las gargantas con hojas pintadas.

A partir de estas fechas el retablo que predomina es el salomónico²⁹. Obras como, el retablo mayor de la parroquial de Luque realizado por Acisclo Manuel Belén en 1683, el retablo mayor de Nuestra Señora de la Merced en la iglesia del antiguo convento de San Agustín en Montilla, o los retablos que en el último cuarto del siglo se hacen en Lucena: mayor de Santa Clara (1692) de Damián de Robles, retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de Araceli (1692) (Fig. 7), el desaparecido del convento de Santa Ana (1701), muestran la aceptación que la salomónica tuvo entre los retablistas cordobeses y el interés que los maestros de este momento tuvieron por crear una estética barroca, en la que domina la potencialización de la calle central y un gran desarrollo plástico de la talla.

Figura de gran importancia en el estudio del retablo barroco en Córdoba es Francisco Hurtado Izquierdo, maestro de gran relevancia en el campo de la arquitectura³⁰ y de vital interés en el desarrollo de la plástica barroca.

Cuando estudiamos el retablo que se realiza en Córdoba en los últimos años del seiscientos, indicábamos que no podíamos hablar de una producción netamente barroca de Hurtado en la retablística de la ciudad, ya que las obras trazadas por él fueron realizadas por otros maestros³¹. Ahora bien la ejecución de la traza nos permite estudiar su concepto del retablo y valorar sus aportes a este campo.

Hurtado va a generalizar un modelo de retablo que encaja con la tipología anteriormente descrita y que consiste en un cuerpo de grandes proporciones, con gran nicho central flanqueado por salomónicas, y una cabecera o remate. El retablo mayor y los laterales de la iglesia de San Pedro en Priego, el actual retablo mayor de los Trinitarios descalzos en Córdoba (Fig. 8), muestran los elementos que caracterizan a la obra de Hurtado Izquierdo y que serían propagados por los maestros que trabajan con él.

El influjo de la obra de Hurtado sobre los ensambladores contemporáneos es muy acusado, dejándose sentir su huella sobre toda la retablística cordobesa, ya que unidos íntimamente al quehacer de este gran maestro, no sólo codificarán la herencia recibida, sino que culminarán su obra dentro de un gran delirio de formas.

²⁹ *Idem*, pp. 276-283.

³⁰ El profesor Taylor se ha venido ocupando de la personalidad de Hurtado Izquierdo desde 1950, año en que realizó su tesis doctoral sobre este maestro. Desde entonces hasta hoy ha realizado numerosas publicaciones sobre Hurtado Izquierdo y su círculo. Cf. *Francisco Hurtado and His School* en «The Art Bulletin». Tomo XXXII. Marzo, 1950, pp. 26-61. *Estudios del barroco andaluz* en «Cuadernos de Cultura». N. 4. Córdoba, 1958, pp. 33-51. *Los púlpitos de la Catedral de Granada y sus autores* en «Boletín de Bellas Artes» Sevilla, 1978, pp. 179-190. *La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores. (Fundamentos para una atribución)* en «Archivo Español de Arte». Tomo XXXV. Madrid, 1962, N. 138, pp. 135-172. Por su parte Rivas Carmona ha hecho un trabajo muy interesante sobre Hurtado Izquierdo al estudiar la arquitectura barroca cordobesa. Cf. *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982. *Francisco Hurtado Izquierdo* en «El barroco en Andalucía» (2 Vols.). Córdoba, 1984. Tomo I, pp. 305-314.

³¹ Los retablos que se conocen trazados por Hurtado Izquierdo fueron ejecutados por Jerónimo y Teodosio Sánchez de Rueda, Juan de Torres, etc.