

LA REMODELACIÓN BARROCA DE LA IGLESIA DE SANTA ANA DE GUADIX.

THE BAROQUE REMODELLING OF THE CHURCH OF ST. ANNE, GUADIX.

José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO*

Fecha de terminación del trabajo: enero de 2011.

Fecha de aceptación por la revista: septiembre de 2011.

RESUMEN

La relativa prosperidad de la fábrica parroquial de Santa Ana en Guadix durante el siglo XVIII determinó una importante remodelación de su templo. El análisis de estas intervenciones demuestra la vigencia de los talleres locales, así como el influjo de los centros artísticos limítrofes. El esfuerzo acometido para su acondicionamiento y renovación mobiliario convertiría esta iglesia en uno de los conjuntos mejor dotados artísticamente de la diócesis de Guadix¹.

Palabras clave: Barroco; Arquitectura religiosa; Mobiliario litúrgico; Retablos; Ornamentos.
Identificadores: Iglesia de Santa Ana (Guadix); González, Felipe; Vergara, Jacinto; Cabrera, Agustín; Casas, Damián de; Montoro, Pedro; Martínez de los Codes, Benito; Prieto, Antonio José; Rodríguez Mirantes, Pablo; Lorca, fray Bernardo de.
Topónimos: Guadix (Granada); España.
Periodo: Siglos 17, 18, 19.

SUMMARY

The relative buoyancy of the buildings finances of the parish of St. Anne in 18th century Guadix determined an important remodelling of the church. Examination of the alterations reveals the vitality of local workshops, as well as the input of neighbouring artistic centres. The effort put into its rehabilitation and refurbishment would transform this church into one of the artistically most sumptuous ensembles of the diocese of Guadix.

Keywords: Baroque; Religious Architecture; Liturgical effects; Altarpieces; Ornaments.
Subjects: Church of St. Anne (Guadix); González, Felipe; Vergara, Jacinto; Cabrera, Agustín; Casas, Damián de; Montoro, Pedro; Martínez de los Codes, Benito; Prieto, Antonio José; Rodríguez Mirantes, Pablo; Lorca, fray Bernardo de.
Place names: Guadix (Granada); Spain.
Coverage: 17th, 18th, 19th centuries.

* *Profesor titular del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Granada) y miembro del Grupo de Investigación «Patrimonio Arquitectónico y Urbano en Andalucía» (HUM-0222, Universidad de Granada). Correo electrónico: jmrdr@ugr.es*

Asentada sobre el edificio de una mezquita cristianizada, la iglesia parroquial de Santa Ana aglutinaría al populoso arrabal oriental de la ciudad de Guadix y buena parte de su vega, asumiendo el papel de núcleo doctrinal de la morería. Aunque se desconoce la cronología exacta del edificio actual, algunos autores apuntan a que su construcción debió emprenderse en la década de 1520. Si bien, coetánea o poco anterior sería la portada septentrional, donde hallamos uno de los primeros exteriores renacentistas de la provincia de Granada, rudimentaria interpretación que se ha querido vincular con los finos adornos del castillo de La Calahorra. El discurso programático queda marcado por la presencia de las iniciales coronadas de los Reyes Católicos y su escudo de armas en el entablamento, junto con la heráldica del obispo fray García de Quijada en la clave del arco. La imagen pétreo de la Virgen sosteniendo en sus brazos al Niño Jesús ocupó el nicho policromado hasta su destrucción en 1936, quedando rematado por una cruz de Santiago alrededor de la cual discurre la inscripción "mase iacome"². Por el contrario, la portada de los pies tan sólo quedó configurada por un arco doble apuntado sobre finas columnillas adosadas de ladrillo. Frente a quienes destacan el carácter subsidiario de esta entrada, podría señalarse cómo pudo estar cobijada bajo un pórtico y anticipada por una breve escalera, hasta hacer innecesario cualquier otro desarrollo decorativo³. En cualquier caso, este carácter dual del exterior vuelve a repetirse en la parroquial de Jérez del Marquesado, más avanzada estilísticamente. Si bien la planta de ésta y de Santiago de Guadix tienen su antecedente en la distribución de tres naves, la central más ancha que las laterales, separadas por tres arcos apuntados sobre pilares circulares de ladrillo, que aparece delineada en Santa Ana. No obstante, mayores similitudes en cuanto a proporciones, tamaño y cubiertas se hallan respecto a la iglesia de San Juan de los Reyes de Granada, construcción iniciada antes de 1520 bajo diseño de Rodrigo Hernández. La cabecera, abierta por un elevado arco toral sobre originales capiteles, se cubre con armadura octogonal apeinazada, siendo de limas moamares la central, reforzada por cuatro tirantes dobles sobre canes de tracería gótica, y simples colgadizos las laterales⁴.

Antes de mediar el siglo, el edificio estaría a punto de concluirse bajo la dirección del alarife Francisco Roldán y de Bartolomé de Meneses como carpintero de armar, por lo cual empezaría a dotarse con sus instrumentos de uso litúrgico esenciales⁵. La institución de capellanías y la fundación de las primeras hermandades debió articular su interior hasta habilitarse capillas de enterramiento, como la de los descendientes de Hernán Valle de Palacios; o espacios destinados al culto, como las capillas del Santísimo Sacramento o de San Joaquín; además de altares distribuidos en los muros perimetrales, entre los que se hallaban los dedicados a San José, la Virgen del Rosario o al Santo Cristo de las Penas. Naturalmente, la festividad de Santa Ana constituía la principal función celebrada en la parroquia, fuera de las solemnidades propias del calendario litúrgico. Aunque también fueron muy frecuentes las rogativas a la Santa ante las abundantes sequías que se sucedieron a lo largo del siglo XVII, trasladándose la imagen titular en procesión hasta la Catedral donde se le celebraban las funciones.

Para el mantenimiento de su actividad litúrgica, la fábrica parroquial contaba con una serie de rentas vinculadas a diezmos, censos y capellanías, con las cuales atendía toda la serie de gastos propios como los salarios del cura, beneficiados y acólitos, la adquisición de aceite para las lámparas, cera para velas, carbón, óleos, obleas, palmas y juncias para las festividades del Domingo de Ramos y Corpus Christi, lavandera, etcétera. Fuera de tales conceptos, el uso frecuente de vasos y ornamentos sagrados,

o el tañido de campanas, producía un desgaste cuya reparación se acometía en razón del deterioro, hallando entre los libros de fábrica frecuentes datas de dorado, recomposiciones y aderezos, a través de los cuales se evidencia indirectamente la calidad y carácter del patrimonio mobiliario existente, a falta de libros de registro o de inventario más precisos.

La propia evolución de la parroquia durante la Edad Moderna ha quedado reflejada a través de sus series de bautismos y entierros, que se han conservado prácticamente íntegras. Como ya ha sido estudiado, la expulsión morisca supuso un verdadero cataclismo demográfico en el difícil equilibrio del barrio, del que no pudo reponerse dado el fracaso de las políticas repobladoras en la ciudad de Guadix. Los bienes de la población arrojada fueron acaparados por la oligarquía local, como fórmula para asegurar su preeminencia, lo cual sirvió para agudizar los procesos de concentración de la riqueza y de proletarización de la población. De este modo, el sector medio –campesinado y artesano– dominante en 1600, quedó superado por grupos de trabajadores no especializados –jornaleros agrícolas y trabajadores urbanos– y población dependiente –viudas, solteras y población marginal– cien años después. Confirmando así el deterioro del nivel de vida de esta feligresía, bajo un estricto análisis demográfico se registra un paulatino descenso hasta mediar la centuria⁶. Como resultado de la visita pastoral de 1656, quedó constatada la despoblación de la parroquia de Santa Ana, que contaba tan sólo con 150 vecinos “muy pobres”, así como la “ruina de casas y ausencia de muchos vecinos”, frente a la numerosa feligresía de Santiago que aglutinaba en torno a 700 vecinos, “que son de los mas acomodados de la ciudad”. La pobreza afectaba por consiguiente a la fábrica parroquial incapaz de atender el salario de sus ministros, así como “sumamente necesitada de ornamentos e imposibilitada de poder haçerlos para que con la decencia que se debe se celebren los divinos officios”. La solución pasaba por transferir setenta vecinos de la parroquia de Santiago a la de Santa Ana⁷.

El aumento de la población trajo consigo un incremento de los ingresos que, a pesar de ello, no se vio reflejado en la necesidad de ampliación del templo; pues al igual que para el resto de parroquiales accitanas, los templos monásticos absorbieron buena parte de los oficios litúrgicos promediando así los recursos procedentes de mandas y limosnas. No ocurrió igual en muchos de los pueblos de la Diócesis, donde el templo parroquial se reveló insuficiente para absorber el crecimiento demográfico, por lo que siendo el principal beneficiario de las rentas decimales pudo emprender su ampliación mediante la incorporación de naves y capillas⁸. La suficiencia espacial de la iglesia de Santa Ana posibilitó la inversión de sus recursos en la renovación de todo el mobiliario litúrgico, del que no debía estar especialmente bien dotada. De este modo, a lo largo del siglo XVIII fue adquiriendo una fisonomía barroca semejante a la desarrollada por otras parroquias de Guadix, de la cual no ha perdurado nada, saqueado como fue el templo en 1936, hasta ser adaptado como sala de cine y espectáculos por la CNT. Por tanto, el análisis de las cuentas de fábrica en el período que abarca desde 1700 a 1810 ha arrojado importantes datos, no sólo respecto del patrimonio artístico y suntuario de esta iglesia, sino de la movilidad de determinados artífices, la presencia de talleres asentados de forma permanente en Guadix y la cuantificación económica de sus trabajos. Además, se han podido documentar intervenciones muy destacadas con una precisión absoluta, al tiempo que reconstruir la actividad de esta parroquia a lo largo de más de un siglo y la evolución de sus intereses.



Interior de la iglesia parroquial de Santa Ana de Guadix (1891).

Fuente: Archivo del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, Granada.

1. OBRAS CONSTRUCTIVAS.

Como punto de partida, debe considerarse cómo el lento crecimiento demográfico y económico registrado durante el primer tercio del siglo XVIII –continuismo heredado del pasado inmediato– no tendría consecuencias significativas para el templo, excepto la frontallera realizada por el carpintero Juan Fernández en 1719. Sin embargo, hacia 1730 asistimos a una verdadera reactivación en la ejecución de obras y en la inversión de objetos suntuarios, animados por los autos de visita pastorales que exortaban a los fabricantes a tener a punto sus ornamentos y vasos sagrados para asegurar la decencia del culto. La primera intervención de cierta envergadura afectó a la estructura de la sacristía, que se revelaba insuficiente y muy arruinada. Iniciada la obra en agosto de 1733, quedaría culminada un año después. A pesar de que la fábrica no contaba con recursos suficientes para asumir los más de 7.000 reales que se invirtieron en la construcción de la nueva dependencia y su patio contiguo, el proyecto contó con la licencia episcopal. Animado por el cura y beneficiados, el propio obispo Felipe de los Tueros encabezó las aportaciones económicas, junto a destacados feligreses como Rosalía Arenzana. Incluso la X Señora de Gor accedió a rebajar el precio de la madera adquirida de sus pinares. Sin embargo, la deficiente gestión de los recursos provocó un alcance que superaba los 1.200 reales, determinando un enojoso pleito contra el beneficiado Manuel Núñez que no se resolvió hasta quince años más tarde de acabada la obra⁹.

Las actuaciones de carácter constructivo afectaron también al exterior del templo. Al igual que el resto de parroquiales, era copartícipe con el municipio en el empedrado de las calles colindantes, correspondiéndole por tanto una parte proporcional que oscilaba entre las 160 varas de 1740 y las 48 varas de 1781, dependiendo del estado del firme. A comienzos de marzo de 1811, y ocupada la ciudad por las tropas francesas, volvía a hacerse un repartimiento para la composición del pavimento viario. Del mismo modo, le correspondía igualmente parte del mantenimiento de los caños de la plaza delantera, como se registra en octubre de 1768. Por otra parte, y para asegurar su perímetro exterior, en 1762 se invirtieron 693 reales en la construcción de un pretil de cantería, ladrillo y madera, obra dirigida por el albañil Juan de Robles y en la que intervino Pedro Fernández Pachote, tallista y aparejador entonces de la Catedral de Guadix¹⁰. No sería hasta el verano de 1801 cuando fuese preciso renovar este pretil, colocándose nuevos escalones de piedra en el ingreso de la puerta principal al templo.

Las intervenciones en la torre, situada sobre la primitiva capilla de los Hernán Valle de Palacios, estuvieron orientadas al acondicionamiento de la vivienda del campanero. Así, en 1782, coincidiendo con la realización de obras de albañilería en el interior de la iglesia, se adaptaron sendas dependencias como cocina y dormitorio. Nueve años más tarde, con motivo del repello y blanqueo de paramentos y pilares interiores, volvía a intervenir en las habitaciones de la torre, componiéndose sus tejados. Probablemente fuese entonces cuando perdiera el empinado tejado piramidal que, al igual que en la iglesia de Santiago, caracterizaba su perfil exterior. En efecto, las labores de retejado eran muy frecuentes, por lo que debió ser a consecuencia de los continuos desprendimientos derivados de la fuerte pendiente de su armadura, lo que motivó la sustitución de aquella cubierta por un tejado menos inclinado.

1.1. EL CEMENTERIO PARROQUIAL.

Igualmente frecuentes eran los trabajos de ensolado del interior del templo, considerando que se trataba de un espacio sobre el que se producían las inhumaciones de sus feligreses. Las incesantes labores de apertura y sellado de las sepulturas situadas en los trances de las naves obligaban a periódicas labores de enlosado con piezas de ladrillo, tal se registra en los años 1777 y 1801. Pero además de este sistema, debieron existir al menos dos bóvedas, una en la capilla de los Valle de Palacios y otra bajo el presbiterio. No obstante, para la década de 1780 el número de defunciones había aumentado proporcionalmente al crecimiento demográfico de la parroquia, resultando insuficiente, costoso y malsano los enterramientos en el interior del templo. La solución al problema de hallar un solar anexo donde ubicar un camposanto vino dado por la cesión de una casa con huerto contigua, a instancias del mayordomo de fábrica Julián de Casas. Iniciada la obra del cementerio al mismo tiempo que la del camarín –del que se hablará más adelante–, una serie de problemas derivados del replanteamiento del proyecto y la pésima administración de los recursos consumieron más de 21.000 reales y mucho tiempo de trabajo, de lo que se derivó un largo y enojoso pleito que abarcaría hasta 1807. No sería hasta comienzos del siglo XIX cuando se concluyera la definitiva remodelación de este cementerio parroquial, una vez que el pintor y tallista Damián de Casas, cediera una casa de su propiedad para enjugar la deuda del antiguo mayordomo, gracias a la gestión de su hijo, Torcuato de Casas, a la sazón beneficiado de esta iglesia. Más tarde, y para aprovechamiento parroquial, se habilitó el tránsito al panteón como bodega para conservar vino y aceite, en sendas tinajas.

1.2. INTERVENCIONES EN LAS CAPILLAS.

La planta general del edificio, así como su disposición urbana, limitaron la agregación de capillas en las naves laterales. Así registramos en esta época la existencia de cinco, tres situadas en los extremos de la nave lateral izquierda, dedicadas al bautismo, a San Joaquín y al Santísimo Sacramento; y otras dos incorporadas a la nave derecha, una perteneciente a la hermandad del Rosario –la más tardía–, y otra puesta bajo la advocación de San José, situada a los pies. Sobre ésta se actuó en 1755, rehaciéndose su armadura en 1791 y rebajándose la techumbre en 1808. Paralelamente, un fuerte temporal ocurrido en enero de 1784 provocó la caída de una rama de álamo sobre la capilla de San Joaquín, ocasionando importantes daños en su techumbre. Un accidente similar volvió a suceder a comienzos de 1804, dañando nuevamente este tejado y afectando al de la capilla bautismal. Con este motivo, la imagen fue trasladada a la sacristía procediéndose a ensanchar el nicho y recomponer su altar, mediante el aumento del cascarón de madera y los dos cuerpos del retablo, donde intervinieron como tallista el P. Eugenio Cabrera y como pintor Pablo Cabrera¹¹. Esta capilla contaba con ornamentos propios y debió perder su primitiva advocación a lo largo del siglo XIX, cuando la imagen de San Joaquín pasó a ocupar uno de los nichos laterales del retablo mayor.

Todas las capillas se hallaban dotadas con sus correspondientes altares, retablos y ornamentos, algunos de los cuales se renovaron en esta centuria. El caso más temprano lo hallamos en la hermandad del Rosario de María Santísima de la Antigua, antigua cofradía que contaba con altar propio en el lado de la Epístola. Para 1756 los hermanos mayores

consideraron la necesidad de reparar su retablo, cuyo elevado coste y haber actuado sin el conocimiento autorizado del resto de hermanos les acarreó graves censuras¹². En cualquier caso, al año siguiente se colocaban una nueva frontalera y altar de madera tallada y dorada, adquiriéndose varias piezas de ajuar. Habría que esperar dos décadas para que el entusiasmo despertado por la construcción del nuevo retablo mayor del templo, llevara a esta hermandad a completar la renovación de su altar. Así, en 1776 se abrió un camarín donde alojar a la Virgen del Rosario, paso previo en la ocupación del espacio antes de habilitar capilla propia, y antecedente para la decisión de la Hermandad de Santa Ana de construir otro a su titular en la capilla mayor. Evidencia la devoción hacia esta imagen mariana la circunstancia de que muchos de los peones empleados en la obra lo hicieron de limosna, por lo que el importe de sus honorarios fue reinvertido en el dorado del trono de la Virgen¹³. Tan sólo restaba cumplir la aspiración de la hermandad de sustituir el viejo retablo por otro más adecuado a la época, de ahí que durante 1778 se celebraran rifas de inocentes y almojedas para recaudar los fondos necesarios con que costearlo. La nueva estructura debió llevarse a cabo, como constataba Manuel Gómez-Moreno en su visita al templo en 1891, refiriendo la existencia en este lugar de otro retablo semejante al de la capilla mayor. La construcción de la nueva capilla era un asunto que interesaba al cura a comienzos del siglo XIX, por cuanto la apertura de un acceso directo desde la iglesia al cementerio dependía “hasta ver si la Hermandad del Rosario hace la capilla q^ª. tiene acordado” en cuyo caso se colocaría ahí, con menos costo y mayor decencia.

Sin embargo, no acaban aquí las noticias de interés relativas a esta desconocida cofradía, pues aún hallamos una referencia a su imagen titular, en que se incluye una excepcional valoración estética por parte del obispo fray Bernardo de Lorca. El talante ilustrado de este prelado reformista, cultivado entre los escogidos volúmenes de la biblioteca escurialense y convencido de la necesidad de regulación de las artes a través de la Academia de San Fernando, no hacía presagiar nada distinto a lo que sigue; pues siempre mantuvo una actitud beligerante en la defensa del “buen gusto” y el decoro aplicado a las imágenes religiosas, no dudando en enfrentarse con cabildos, hermandades y fabriqueros hasta imponer su criterio. Así, como resultado de la visita que realizó a la parroquia de Santa Ana en 1789, dictaba un auto donde hacía la siguiente consideración:

[...] y por ultimo habiendo S.S. visitado la Imagen de Nra. Señora del Rosario, y advertido que no es de la mejor, y ni aun de decente escultura, exortava, y exortó a la Herm^d. para que valiendose del mejor artifice de la Villa y Corte de Madrid procure una caveza y manos del maior prim^o. ó efigie de talla que quite el gasto de vestidos, en lo que excita la devocion de los fieles, y acredita su zelo.”¹⁴

El interés que ofrece esta nota radica, en primer lugar, por el hecho de tratarse de un juicio inusual en los autos de visita pastorales, habitualmente referidos a elementos prácticos indispensables para el culto, como ornamentos y vasos sagrados; o a mobiliario litúrgico como púlpitos, sagrarios o tabernáculos. Las intervenciones de mayor envergadura tales como obras de construcción o de reparación, así como de estructuras de retablos y canceles solían responder a la demanda de los administradores parroquiales, requiriendo de licencia episcopal por su elevado coste. De este modo, no deja de sorprender el dictamen incluido en este auto, donde se evidencia el criterio del prelado que tan diligentemente favoreció la introducción del clasicismo académico en la diócesis de Guadix. La indicación

explícita de contratar al mejor artífice de Madrid resulta igualmente llamativa, pues obvia deliberadamente cualquier referencia a la tradición mediante el concurso de cualquiera de los artífices granadinos sucesores de Torcuato Ruiz del Peral; o aún de los profesores vinculados a la Escuela de Nobles Artes de Granada, como Luis Miguel Verdiguier –quien había trabajado junto a su padre en la capilla de San Cecilio de la Catedral de Granada– o Jaime Folch, autor entonces de los *Santos Dorados* del trascoro catedralicio de Guadix. Considérese en este sentido el interés personal del obispo Lorca por sustituir el tabernáculo barroco de la capilla mayor catedralicia –adornado con la barroca imaginería de Ruiz del Peral– por un templete clasicista de piedra que costeó de su propio peculio, a pesar de la oposición capitular; e incluso su determinación en la decoración interior del Sagrario, mediante sobrios retablos pétreos diseñados por Domingo Lois con pinturas de Gregorio Ferrer. Ignoramos quién, entre los escultores cortesanos, consideraría el Obispo como capaz del mayor primor. Pudiera referirse quizás a Joaquín Arali o a Juan Adán, quien acababa de rematar la decoración escultórica de la capilla del Pilar y el sepulcro del arzobispo Antonio Jorge Galbán en la Catedral de Granada. En cualquier caso, y a pesar de su ardua defensa del reformismo ilustrado aplicado al arte religioso, seguía valorando el dominio naturalista sobre la imaginería, frente al idealismo académico, pues destacaba cómo la nueva imagen debía excitar la devoción de los fieles. Finalmente, tras denunciar la indecencia de la antigua talla, exortaba a la hechura de nueva cabeza y manos “del mayor primor”, si bien aconsejaba una talla completa que liberase del excesivo gasto de vestidos. En cualquier caso, durante los años siguientes no se registra ningún indicio de que la recomendación del Prelado se cumpliera por parte de la hermandad del Rosario, pues ni siquiera en la siguiente visita, ocurrida en 1792, se alude al asunto.

2. LA DOTACIÓN MOBILIAR.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se registra un notable incremento patrimonial que, si bien respondía al enriquecimiento de su Fábrica, se hallaba igualmente asociado a sucesivas visitas pastorales. Como instrumento que evitase los excesos suntuarios y el consiguiente endeudamiento de las parroquias, el gobierno diocesano venía arbitrando procedimientos de control del gasto, como la escritura de obligación con sus mayordomos y proveedores quienes aportaban sus bienes como fianza. Dado que la práctica demostró tales prevenciones como insuficientes, quedó establecida la obligatoriedad de contar con la licencia episcopal cuando la cuantía económica de las obras a realizar en los templos rebasara cierto límite. Gracias a esta medida resulta posible comprender las razones particulares que en cada caso movió a la ejecución de determinados proyectos, dado que los responsables parroquiales estaban obligados a justificar las intervenciones a través de un memorial dirigido al Obispo.

2.1. EL PÚLPITO.

A finales de la década de 1750 los servicios litúrgicos celebrados en la parroquia se habían duplicado debido al aumento de la feligresía y a la actividad de sus hermandades. De este modo, de las tres o cuatro misas diarias que se celebraban en 1732, se había pasado a ocho, cifra que a menudo llegaba a superarse. Naturalmente, esta intensificación de las

funciones parroquiales supuso el incremento del capítulo de gastos, tanto en la inversión de material fungible, como en la reparación de vasos y ornamentos desgastados por el frecuente uso. Pero, de igual manera, proporcionó abundantes recursos dinerarios a la fábrica con los que pudieron emprenderse diversas intervenciones dirigidas a renovar y completar su dotación mobiliar.

La primera demanda, formulada por el beneficiado José Tomás Rodríguez en julio de 1761, manifestaba esta necesidad bajo la vaga solicitud de “hacer algunas alajas precisas a la desenzia de la iglesia, y para el culto de Ntro. Dios”. Aunque no se precisaban qué tipo de alhajas eran necesarias, la concesión de la licencia quedaba supeditada a una certificación jurada de las piezas que se adquiriesen y su coste. Suponemos debía tratarse, además de otros gastos menores, de la hechura de un púlpito tallado, así como de una urna para el reservado en la capilla mayor. Ambas piezas quedaron ajustadas con Pablo Rodríguez Mirantes, tallista perteneciente a una destacada familia de carpinteros accitanos. Su padre, Cristóbal Rodríguez Mirantes y sus hermanos Miguel y Francisco trabajaron en la obra de la Catedral, desarrollando él mismo una amplia actividad como retablista a mediados del siglo XVIII para la propia Iglesia Mayor de Guadix, y las iglesias de Santiago y San Francisco, entre otras. La hechura del púlpito, compuesto de ambón sobre columna con escalera y tornavoz, quedó culminada en abril de 1762, al igual que la urna del Santísimo, percibiendo por ambos trabajos la suma de 1.899 reales, y quedando asentadas en sus respectivos lugares por el cerrajero Manuel Rodríguez¹⁵.

La fábrica debió quedar tan alcanzada con el dorado del tabernáculo tallado por Rodríguez Mirantes que la decoración del púlpito se pospuso para cuando hubiese fondos suficientes, lo que no fue posible hasta diciembre de 1770. Para esta intervención se contrató a Damián de Casas, maestro dorador que hallamos también trabajando como tallista y escultor en la Catedral y otras iglesias de la Diócesis. Su trabajo, valorado en 1.678 reales, consistió en asentar setenta y dos libros de oro, así como en la pintura de las escaleras y el pie del ambón, y retoque de la columna¹⁶.

2.2. LOS CANCELES DE LAS PUERTAS.

Aunque en la actualidad mantiene abierta tan sólo la puerta principal, el templo disponía de otro acceso orientado al Norte a nivel de calle, antes de que se rebajara el nivel de la vía, y enmarcado por la espléndida portada renacentista labrada en el primer cuarto del siglo XVI. Ninguna de las dos puertas estuvo protegida con cancel hasta que a comienzos de 1772, el cura y beneficiados de la iglesia denunciaban cómo el interior de la iglesia se hallaba desprotegido del viento invernal y del caluroso estío por la orientación de ambos accesos, solicitando licencia para hacer unos cancelles que la resguardasen del rigor estacional y sirvieran de adorno. Autorizada la obra, ambas piezas fueron ensambladas por el carpintero Sebastián Torcuato Bayo, maestro avecindado en la parroquia y artífice habitual de obras de carpintería en el templo, de cuya fábrica llegó a ser mayordomo a comienzos del siglo XIX. Para la colocación de ambas piezas, pintadas y barnizadas por el maestro Cabrera fue necesario mudar la escalera del cementerio, importando toda la obra 2.846 reales¹⁷. Destruídos los cancelles en 1936, queda recuerdo de su diseño en el que protege la entrada de la iglesia de Alquife, construido por el carpintero Segundo Rodríguez en 1820, siguiendo para ello el modelo de la puerta de los pies de Santa Ana de Guadix.

2.3. LA URNA DEL MONUMENTO.

Como se ha dicho, de forma simultánea a la realización del púlpito, Pablo Rodríguez Mirantes remató la hechura de una urna para la reserva del Santísimo Sacramento durante las celebraciones del Jueves y Viernes Santo. La pieza, entregada a comienzos de 1762, debía encastrarse en un nicho del presbiterio. Para mayor lucimiento, se encargó de su dorado a José Cabrera, también descendiente de una familia de alarifes vinculados a las obras diocesanas, y colaborador en las obras de talla de Torcuato Cabrera. Desde la década de 1750 ambos hermanos trabajaban en la decoración interior de la Catedral de Guadix, asumiendo como maestro dorador trabajos menores de frontaleras, florones y embocaduras de capillas. La pintura y dorado del tabernáculo de Santa Ana quedó ajustada entre los meses de febrero y marzo de 1762, en la cantidad de 1.731 reales, sirviendo para la Semana Santa de aquel año.

Sin embargo, quince años después, un auto de visita del obispo fray Bernardo de Lorca ordenaba la hechura de una nueva urna para la reserva del Santísimo Sacramento, puesto que a este fin estaba destinado “un viejo cajón” que se acomodaba en el retablo mayor. Las razones que podían justificar esta decisión debían responder a la inadecuación material de la pieza de Rodríguez Mirantes al nuevo retablo mayor. En efecto, la estructura construida tres años antes no preveía la colocación del tabernáculo más que clavado al manifestador, como así se vino haciendo hasta que se procedió al dorado del conjunto. Para no perjudicar la armonía y perfección del retablo, se consideró entonces la necesidad de hacer un arca a propósito que además asegurase la reverencia debida, elevándose un memorial justificativo por parte de los responsables parroquiales. Con él se adjuntaba el diseño elaborado por el tallista Antonio José Prieto, consistente en un tabernáculo de madera cerrado por cristales en sus laterales, y del que se mandó sustituir el remate de cruz y clavos por una simple esfera. Una vez dorada por el maestro Francisco Rodríguez, quien empleó catorce libros de oro, la urna estuvo dispuesta para la Semana Santa de 1780¹⁸.

En cualquier caso, el resultado no debió satisfacer tampoco a sus promotores, ni en cuanto a diseño, ni a dimensiones respecto a su ubicación en el retablo mayor. De ahí que cinco años más tarde, con motivo de estar trabajando en varias obras de talla para la iglesia, el beneficiado Luis Rodríguez de la Cruz encargara a Pedro Montoro la realización de un manifestador que se adaptase al nuevo espacio generado por la apertura del camarín. La urna, diseñada como una estructura cuadrangular con peana, aparecía guarnecida con cristales en los laterales y adornada con espejos procedentes de Málaga y cortinas. Comprometida su entrega para la Semana Santa de 1786, el afamado tallista bastetano lamentaba no poder entregarla dorada por cuanto su colaborador habitual –el pintor y dorador galerino Benito Martínez de los Codes– se hallaba sin oficial y con el encargo de dorar el tabernáculo de Lucainena que le había encargado el administrador del Duque de Abrantes. Por tanto, y para no “atropellar una obra donde todos deseamos salir con acierto” –confesaba Montoro– el dorado de la pieza, una vez que fue remitida a Guadix, quedó encomendado a Agustín Cabrera, hijo y heredero del taller de José y Torcuato Cabrera. El coste final de la obra ascendió a 1.380 reales, es decir, duplicaba el importe de la pieza realizada seis años antes –que fue vendida a la parroquia de San Miguel de Guadix por 500 reales–, de donde cabe suponer su mayor calidad material y artística¹⁹.

2.4. LA CAJONERA DE LA SACRISTÍA.

Nuevamente, en el verano de 1781, el cura y beneficiados solicitaban licencia para encargar una nueva cajonera para la custodia de los ornamentos litúrgicos, dado “que los cajones, mesa del vestuario de su sacristía se hallan muy deteriorados á causa de su mucha antigüedad, quasi inútiles para la conservación de las ropas sagradas e indecentes para su uso”. Concedida la preceptiva autorización episcopal, la realización del mueble fue encomendada al carpintero Sebastián Bayo, quien ideó una estructura rectangular ensamblada en madera de pino y cinco tablonces de nogal, dispuesta sobre un entarimado, con doce cajones guarnecidos por cerraduras y tiradores de bronce dorado. Dispuesta la nueva cajonera en la sacristía del templo en abril de 1782, su importe ascendió a la suma de 1.774 reales²⁰.

Además, el proceso de renovación mobiliario de este espacio continuó en este tiempo con los nuevos marcos realizados por Bayo para cuatro cuadros de la sacristía; y aún en el mes de septiembre de ese año se autorizaba la adquisición de una mesa de cálices de piedra labrada y bruñida que importó 788 reales.

2.5. VASOS SAGRADOS.

No obstante, el capítulo que concitaba la mayor inversión de recursos de la Fábrica era, sin duda, el referido al ajuar de alhajas y vasos sagrados. Si bien las necesidades más esenciales para la liturgia —cruz parroquial, custodia, cálices, copones, incensarios y navetas...— estaban cubiertas, el uso frecuente motivado por el incremento de los cultos diarios obligaba a su continuo aderezo y composición. Por tanto, cada ejercicio económico registraba una cantidad variable aplicada a este fin, que dependía, obviamente, de la entidad de la intervención. Así, aun tratándose de intervenciones menores, resulta posible trazar el panorama de artífices que trabajaban en Guadix de forma regular, tan reducido hasta resultar obligado el concurso de los plateros granadinos. Por tanto, el presupuesto final se veía incrementado, no tan sólo por los precios más elevados en que se ajustaban los trabajos en la capital metropolitana, sino también por los gastos derivados del transporte y custodia durante el trayecto.

Entre las primeras disposiciones significativas, cabe mencionar el libramiento de 829 reales, en octubre de 1732, para el aderezo y dorado del copón que se hallaba muy maltratado. Más adelante, a finales de 1769, era enviada al taller granadino de Joaquín Monzón la custodia del depósito, con la finalidad de renovar su dorado e incorporarle un nuevo viril. También, con motivo de las obras de construcción del camarín, se llevó a cabo la composición de dos cálices y sus cucharitas, dorado de una patena e incorporación de tres rayos y dorado del viril de la custodia. Tales trabajos fueron realizados por Felipe Deodati, platero de origen italiano avecindado en Guadix, a quien igualmente se encargó la hechura de una nueva cruz parroquial en estaño, plateada con dos libras y once adarnes de plata, que importó la suma de 1.700 reales²¹. A pesar de ello, tanto su peso como la debilidad de los acólitos encargados de portarla en las solemnidades de la parroquia aceleraron su deterioro llegando a la festividad de Santa Ana de 1799 prácticamente descompuesta. Fue así como se vio la conveniencia de ordenar su recomposición a cargo del platero accitano José Antonio Pérez de Herrera. Sin embargo, el presupuesto presentado era tan elevado

que se decidió sustituirla por otra menos costosa y más cómoda de transportar, realizada en hojalata por el maestro farolero Lorenzo de Torro, que incorporaba un Crucifijo de bronce dorado²².

Destacan además, entre las nuevas piezas fabricadas en el último tercio del siglo XVIII, un portaviáticos en forma de sol de plata repujada, con cordones de hilo de oro, cincelado en 1773 por el platero Diego García para administrar la comunión a los enfermos; o el adquirido cuatro años más tarde a Baltasar Legniano, con el que se portaba el viático en los cortijos de la Vega. Para custodiar la reliquia de Santa Ana que poseía el templo, era adquirido en 1784 un pequeño relicario de plata a un taller granadino. Si bien, la pieza de mayor valor fue la nueva custodia neoclásica, fundida en 1806 a partir de la vieja y a la que se añadieron cincuenta y seis onzas de plata, cincelada y aumentada con otras ciento cincuenta y una onzas de plata, "dorado á fuego de toda ella, caja ó funda p^a. su resguardo, cristales, tornillos, conduccion y dros. de contraste"²³. Todo ello, realizado en Granada, supuso una inversión total de 6.572 reales, sufragados a partes iguales por la parroquia y la Hermandad del Santísimo Sacramento.

Cabe destacar, asimismo, un cáliz con su patena y cucharita de plata donado por Antonio Merino, maestrescuela de la Catedral de Guadix; al igual que otro juego semejante, todo sobredorado, donado por el dadivoso obispo fray Bernardo de Lorca. Respecto a las imágenes tan sólo pueden incluirse como alhajas las coronas del grupo principal de *Santa Ana y la Virgen Niña*, así como la diadema de *San Joaquín* y la corona, media luna y cetro de plata de la *Virgen del Rosario*.

2.6. ORNAMENTOS LITÚRGICOS.

También la fragilidad material de los textiles y el continuado uso exigía una continua renovación, al igual que para los vasos sagrados, por lo que cabe pensar cómo el conjunto de piezas con el que la parroquia alcanzó el siglo XVIII estaría limitada a lo básico para el servicio litúrgico de una parroquia con un sacerdote y dos beneficiados²⁴. No obstante, además del ajuar esencial para los oficios mayores, también las hermandades del Santísimo Sacramento y de Nuestra Señora del Rosario poseían sus propios ornamentos, al igual que el servido en la capilla de San Joaquín, renovado por completo en 1750.

Entre las primeras disposiciones significativas, cabe señalar la donación –por auto de visita de 1728 del obispo Felipe de los Tueros– de 829 reales para la adquisición de varios ornamentos, entre los que se hallaban un frontal morado y un terno blanco. Una década más tarde se adquirirían dos dalmáticas negras para el servicio de difuntos, así como "un terno completo de Peruana p^a. el servicio y decencia" de la iglesia valorado en 1.263 reales con 24 maravedíes. El aumento de las misas diarias y los servicios litúrgicos de la parroquia a mediados del siglo determinaría un considerable incremento en las labores de aderezo y composición de ornamentos, así como la adquisición de tejidos para la confección de albas y paños de cálices.

En cualquier caso, es en el tránsito al nuevo siglo cuando registramos la incorporación de ornamentos de mayor suntuosidad. Así, dos casullas compradas en el taller toledano de Miguel Molero en 1782; un terno blanco y una capa de damasco adquiridos diez años

después por 5.000 reales; o el terno negro que, por auto de visita del obispo fray Marcos Cabello, se compraba en 1814.

2.7. CAMPANAS.

También las campanas de la torre parroquial, integradas por un conjunto de esquilón y dos piezas de tamaño mayor y mediano, respectivamente, fueron objeto de renovación a lo largo de la centuria. La primera noticia refiere así la fundición del nuevo esquilón en 1739, para la cual se aprovechó el metal de la vieja campana, por un importe que superaba los 900 reales de coste. A pesar de ello, en 1761 se hacía necesaria su composición junto con la campana mediana de hierro, a la que hubo de dotarle de eje y cuchillos nuevos²⁵.

Al año siguiente, coincidiendo con el encargo del púlpito, se vio la oportunidad de sustituir la campana quebrada e inservible. Para ello se acudió al campanero José Coronas, artífice habitual en las iglesias de Granada y Almería, quien en los últimos años venía trabajando también para el Obispado de Guadix y había realizado varias campanas para su Catedral, la Colegiata de Baza y las iglesias de Diezma y Moreda, entre otras. La campana, cuyo coste supuso una inversión de 2.547 reales y 17 maravedíes, era subida al campanario por Pablo Rodríguez Mirantes, quien además talló su cabeza²⁶.

Unos años más tarde, en la primavera de 1779, tocaba el turno a la campana mediana sustituida por otra fundida por el maestro granadino Francisco Pineda. En su realización se emplearon ocho arrobas de cobre y cuarenta de estaño cuyo coste total ascendió a la cantidad de 2.289 reales²⁷. Finalmente, cabe mencionar la hechura de una campana grande por parte de Pedro Alonso de la Peña, colocada en el campanario en marzo de 1807, con un peso de treinta arrobas y cuatro libras de metal, y un precio de 6.629 reales.

3. EL RETABLO MAYOR.

Pero sería la construcción del retablo mayor la empresa artística más considerable de entre las acometidas por la parroquia de Santa Ana durante toda la centuria; y, probablemente la más costosa desde la terminación del templo a mediados del siglo XVI. Precisamente, es en 1554 cuando fecha Carlos Asenjo la construcción del primitivo retablo, cuya traza atribuye al carpintero Miguel Ruiz. Debió tratarse de una estructura de cierta sobriedad, integrada por pinturas al óleo sobre tabla con asuntos referidos a la Vida de la Virgen y la Infancia de Cristo, con un encasamiento central para alojar el Sagrario y, probablemente, el grupo escultórico de *Santa Ana con la Virgen y el Niño*²⁸.

3.1. EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE GUADIX.

El deterioro provocado por el paso del tiempo y la aspiración de contar con un conjunto de mayor relieve debieron mover a los beneficiados de Santa Ana a adquirir el viejo retablo mayor de la Catedral de Guadix, cuyo cabildo pretendía por entonces enajenar. En efecto, el diseño radial de la nueva cabecera de la Iglesia Mayor de la sede episcopal, que acababa

de ser consagrada en 1738, condicionaba un programa decorativo lineal, que marcaba la centralidad del espacio sagrado mediante la construcción de un tabernáculo exento. La estructura del primitivo retablo mayor, adosado a la cabecera gótica, habría perdido así su función pues a su carácter desfasado unía la falta de acomodo en el moderno proyecto arquitectónico. Del mismo modo en que procedieron con otros muebles, el Cabildo catedralicio decidió su venta ante la solicitud planteada por los clérigos de Santa Ana. Una vez trasladado el conjunto a su nuevo emplazamiento, un alarife procedió a asentarlo sobre un basamento de ladrillo, mientras que un tallista y un pintor procedían a su acondicionamiento. De este modo, en octubre de 1740 lucía el retablo en el testero del templo, habiendo supuesto una inversión total de 463 reales y 16 maravedís.

Originalmente, la estructura barroca estaba compuesta por mazonería tallada que enmarcaba pinturas sobre lienzo –entre las que figuraban *San Torcuato* y *San Fandila*–, rematado por un Calvario y centrado por el Sagrario y el grupo escultórico de la *Encarnación*. Sin embargo, tratándose de la imagen titular del templo catedralicio, esta pieza no fue enajenada, por lo que el nicho del retablo en su nueva ubicación quedó vacío. De ahí que los beneficiados de Santa Ana, Cayetano Dardo y Manuel Núñez solicitaran a aquel Cabildo “una de las ymagenes antiguas de la Santa Yglesia para el adorno de dicho retablo”²⁹. Cabe señalar cómo el tabernáculo catedralicio estaba presidido por un grupo de la *Encarnación*, entre otras imágenes ejecutadas por Torcuato Ruiz del Peral; el marco central de la cabecera, integraba idéntico asunto entre los lienzos de la Vida de la Virgen; y uno de los altares de la girola estaba dedicado a este Misterio, cuya imaginería renovada fue costeada por un canónigo. Ante esta variedad de obras, todas ellas adaptadas al gusto de la época, no sorprende que el Cabildo accediera a la petición de entregar la pieza solicitada, es decir, el primitivo grupo de la *Encarnación* “reservando la Ig^a. la corona de plata, q^e. tiene”³⁰.

3.2. EL RETABLO NUEVO.

El retablo catedralicio sirvió a su nueva función parroquial durante al menos treinta y siete años. Los suficientes como para que el aumento de los fondos de fábrica y la fiebre de renovación mobiliaria que se respiraba en la Diócesis, revelaran la obsolescencia del conjunto. Determinados a su sustitución, el 26 de febrero de 1776 los beneficiados José Tomás de Rojas y Pedro José Salcedo, junto con el párroco Salvador de Aguilera, elevaban un memorial al obispo fray Bernardo de Lorca razonando la necesidad de una nueva estructura. Así manifestaban, por un lado, cómo el retablo existente se hallaba muy deteriorado, envejecido y “amenazando grande ruina á los q^e. le sirven”; al tiempo que “su indesenzia, y ningun adorno” causaba indevoción entre los fieles. Para su remedio, habían ajustado con el ensamblador y tallista Jacinto Roque Vergara las condiciones de la obra en la suma de 11.000 reales, pagaderos en cuatro plazos, según el diseño –perdido– que se adjuntaba. El plazo de ejecución era de catorce meses, a contar desde el preciso momento de la escritura de obligación, y entre cuyas condiciones se estipulaba cómo la estructura debía ceñirse a las ochavas de la capilla mayor y someterse a la aprobación de maestros inteligentes una vez rematada.

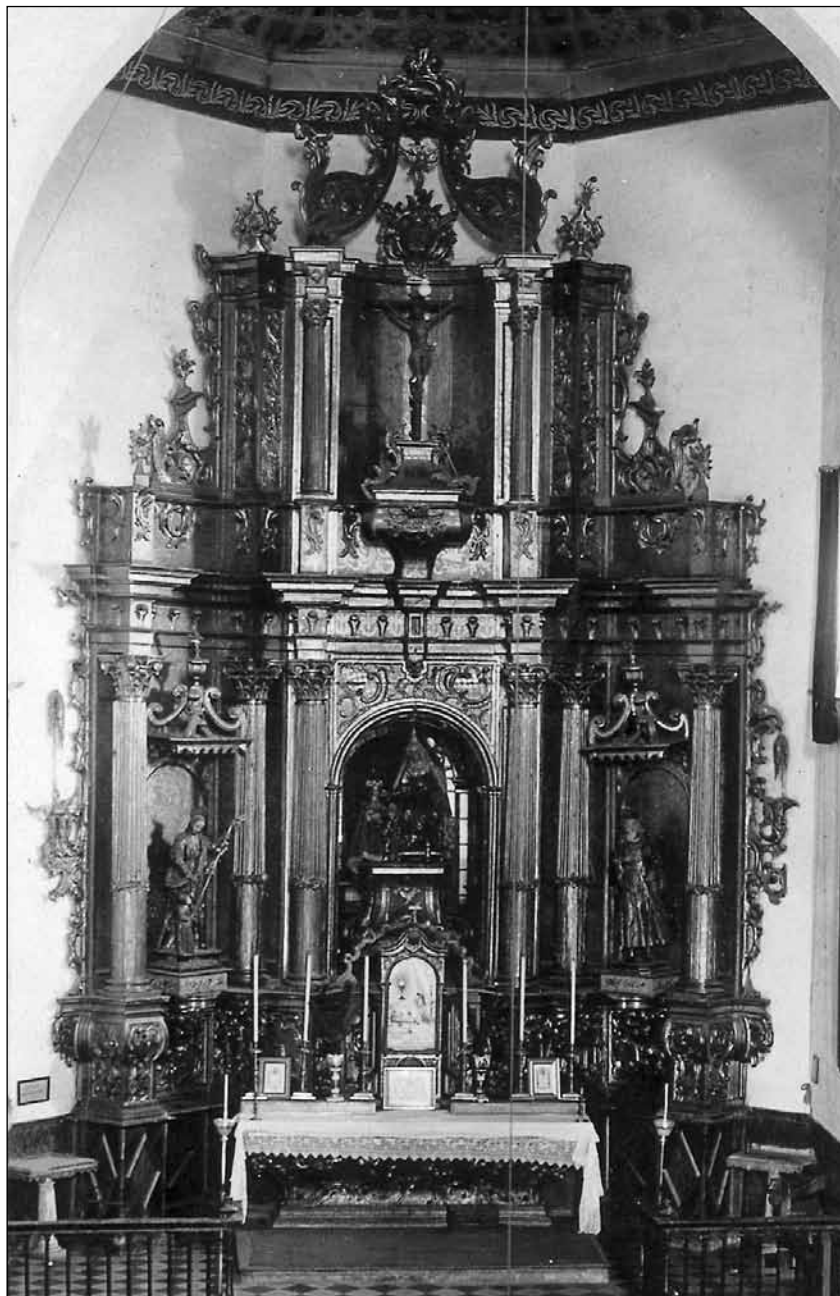
Viendo aseguradas las rentas de la fábrica, el Obispo accedió a la demanda emitiendo dos días más tarde un decreto por el que autorizaba la obra y devolviendo el diseño rubricado por su secretario de cámara. Es preciso considerar cómo la empresa pudo acometerse

con anterioridad al Real Decreto que Carlos III promulgaría un año después prohibiendo la realización de retablos en madera y dorados, ordenanza a la que sería especialmente receptivo el obispo Lorca. A partir de ese momento se propugnarían estructuras simples y depuradas, reduciendo así el significado del retablo que los ilustrados asociaban con la práctica de una religiosidad que ocultaba su entendimiento verdadero bajo expresiones superficiales y de apariencia externa. No obstante, una cierta disciplina presente en las alusiones a la regla clásica podría estar en la base de su aprobación por parte de aquel prelado.

La escritura de obligación, ante el escribano Torcuato de Villanueva y Taboada, quedó ratificada el primero de marzo de 1776, actuando Pedro Hernández Rienda como fiador (DOCUMENTO 1). El 4 de marzo, como pago del primer plazo, de cuatro meses, recibió Vergara 3.000 reales para la prevención de materiales e inicio de los trabajos³¹. El pago de otros 3.000 reales, correspondientes al segundo plazo, se abonaba el 11 de junio; y justificando tener la obra muy adelantada, el artífice solicitaba el abono de la siguiente libranza el 15 de octubre. A comienzos de abril del año siguiente se hallaban concluidos los dos primeros cuerpos del retablo, quedando por rematar el ático, solicitando Vergara –intitulado ahora como “Maestro de Arquitecto”– el pago del quinto plazo correspondiente a 1.300 reales. Como se aprecia, la dedicación al proyecto aseguró su conclusión en el plazo estipulado, siendo revisada y aprobada la obra por los peritos designados. Con todo ello, se cancelaba la obligación en 14 de junio de 1777 por parte del secretario de cámara episcopal, Gabriel López Lorca, y se abonaban los 700 reales que restaban del precio final de 11.000 reales en que se había convenido la hechura del conjunto. Sin embargo, el cumplimiento cabal con lo obligado, así como por el aumento que hizo sobre el diseño original y el primor con que desarrolló el trabajo, determinó que se gratificase al maestro con 400 reales³².

Pocos son los datos que por el momento disponemos de la actividad de Jacinto Roque Vergara, estrechamente vinculada al taller de su padre, Torcuato Vergara, con quien se formó y desarrolló algunos trabajos. Sorprende la juventud del ensamblador cuando fue contratado, pues contaba con tan sólo veintidós años de edad, por lo que cabe suponer estaba respaldado por la trayectoria de su progenitor. Aunque de origen accitano, éste aparece censado en Baza, junto con el ensablador Pedro Montoro, al tiempo del *Catastro del Marqués de la Ensenada*. En esta localidad pudo desposarse con Josefa de Alós, emparentando de este modo con uno de los talleres de retablistas más activos de la Diócesis³³. Ello explicaría cómo Jacinto Vergara avalara algunos proyectos de Juan de Alós en Ferreira y otras poblaciones de los obispados de Guadix y Almería. En cualquier caso, la belleza y modernidad del diseño presentado por el joven artífice, así como el compromiso a llevarlo a cabo en poco más de un año, debieron inclinar a su favor a los contratantes. La familia quedó entonces vinculada a la parroquia de Santa Ana, dado que Jacinto Vergara se declaraba vecino de Guadix y “maestro de tallista en ella”. E incluso, en 1786 se registra la defunción de su hermano Joaquín Vergara, soldado del regimiento de caballería de la Reina y hermano de la cofradía del Rosario, quien llegó a servir como acólito de la parroquia durante dos semanas de 1777³⁴.

La estructura, realizada en madera de pino, presentaba una planta quebrada y mixtilínea cóncava, por acomodarse a los tres paños de la ochava que formaba la capilla mayor, según se prescribió en el contrato. Se alzaba sobre un sotabanco liso y pintado imitando jaspes, centrado por la mesa de altar en cima reversa con rocallas en relieve. El cuerpo principal, con tres calles, partía de un banco tripartito decorado con hojarascas en relieve y articulado mediante columnas corintias, exentas en los extremos y adosadas en la parte



*Retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Ana de Guadix (1891).
Fuente: Archivo del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, Granada.*

central. Los fustes estriados quedaban abrazados por guiraldas talladas en el tercio inferior, adquiriendo mayor plasticidad por quedar sus basas sostenidas sobre cuerpos volados de predela a manera de plinto. Las calles laterales presentaban hornacinas planas con arcos de medio punto, por lo cual quedaban voladas las repisas para imaginería y sus doseletes poligonales con adornos de tornapunta en forma de ces sosteniendo jarrones. El enmarcamiento central, por su parte, se organizaba mediante un gran arco de medio punto entre medias columnas y rocallas relevadas en las enjutas, donde se insertaba el manifestador del tipo de colmena, con puertas giratorias que permitían ver el interior adornado con cincuenta espejos adquiridos en Granada por el propio Vergara y seis palmatorias de metal. El exterior estaba igualmente tallado, mostrando símbolos eucarísticos; y el Sagrario, sobre la mesa de altar era el único elemento que fue dorado, en un primer momento, por Damián de Casas, adornado con una representación de la *Epifanía*. El entablamento lucía una recortada molduración escalonada que incluía una volada cornisa, mientras que el marco del retablo aparecía decorado con rocallas caladas. El ático estaba asimismo sometido a la rígida estructuración arquitectónica del conjunto, dominada por un amplio recuadro central de fondo convexo, enmarcado por medias columnillas corintias con fragmentos de entablamento, pilares adosados, marcos con decoración de rocallas y apoyadas sobre basamento con pequeños plintos. Todo el conjunto quedaba rematado por un escusón sostenido por águilas plateadas, bajo abierto dosel calado.

Se trataría, en definitiva, de una traza moderna potenciada mediante la incorporación de elementos compositivos de gran riqueza y suntuosidad, para la cual se recuperaba el orden ortodoxo resultante de sustituir la columna salomónica y el estípite. La difusión del tipo de retablo edicular durante la década de 1770 impostaba la columna clásica con cierto valor estructural, todo ello como consecuencia directa del debate ideológico acerca de la arquitectura esencializada que tanto repercutiría en la estructura del retablo y en su concepto como elemento litúrgico. Reflejo de esta nueva situación la hallamos igualmente en el diseño de portadas de fuerte modulación clásica, como se aprecia en la casa de los Osorio Moctezuma y en la llamada “de los Martos”, ambas en Guadix. Al mismo tiempo, aparecían distribuidos con mesura y sin ocultar las líneas tectónicas rocallas y adornos arriñonados que, por su forma disimétrica, constituían una pervivencia del Barroco tardío. Como modelo que potenciaba la calle central –donde se superponían el Sagrario, el manifestador y el Calvario–, las columnas contribuían a modular el marco principal. Constituía así un diseño original y novedoso en la diócesis de Guadix, estratégicamente situado en la transición entre la exuberancia y la racionalidad del orden académico. Entre los modelos conocidos, el conjunto de Santa Ana marcaría la evolución respecto de los diseños de Francisco de Paula Castillo para los retablos colaterales de la colegiata del Sacromonte en Granada, fechados en 1763.

Respecto a la figuración que debían alojar los encasamientos del retablo, en un primer momento se destinaron esculturas preexistentes sin componer programa iconográfico alguno, probablemente situadas en el presbiterio. Así, en las repisas del cuerpo principal se colocaron las imágenes de *Cristo Resucitado* y *San Miguel*, mientras que el nicho del ático quedó ocupado por otro *Cristo crucificado*. La escultura del Santo Arcángel estaba policromada, con turbante de hojalata y espadín de madera, sobre la figura del Demonio. Una vez que el manifestador fue sustituido por el embocinado del camarín, éste pasó a enmarcar el grupo escultórico de *Santa Ana con la Virgen Niña* que pervivió hasta 1936. Y a lo largo del siglo XIX se incorporaron las imágenes barrocas de *San José con el Niño* y *San Joaquín*, procedentes de sus respectivos altares, a los nichos laterales, con lo que el

discurso programático adquirió mayor coherencia al integrar a las dos Trinidades terrestres. Estas esculturas se hallaban policromadas y estofadas, llevando San José al Niño de la mano. Por su parte, San Miguel fue trasladado a uno de los altares laterales, mientras que el *Cristo crucificado* en el nicho inferior del retablo, pasó al coro. Existían dos crucifijos más de madera policromada, uno en el respaldo del púlpito y otro bajo dosel en la sacristía.

3.3. LOS TRABAJOS DE DORADO.

Pasados tres años desde la conclusión del retablo, el cura y beneficiados de la parroquia consideraron la necesidad de proceder a su dorado, una vez recuperadas las arcas de la Fábrica. Por este motivo, el 19 de agosto de 1779 elevaron el correspondiente memorial al provisor del Obispado, Juan Antonio de Torres y Baracaldo, justificando hallarse el retablo “en madera sin dorar, ni otro adorno” y hallarse la fábrica con suficientes fondos para asumir el coste de esta intervención suntuaria. El decreto de aprobación quedó supeditado entonces a la elaboración de un plan ajustado, mediante el cual el maestro contratado debía concertar exactamente la clase de dorado que aplicaría al retablo, “todo con la mayor claridad y distinción”. Inmediatamente contactaron los promotores con el maestro Damián de Casas –quien ya había dorado el Sagrario–, el cual a su vez concertó la intervención conjunta de Agustín Cabrera, redactando entonces un pliego de condiciones sobre el que ajustaron su obra. El memorial reafirmaba la conveniencia de dorar por completo el retablo, “para su mayor hermosura y lucimiento”, bruñido con toda perfección³⁵. Como era preceptivo en los encargos de cierto alcance económico, se procedió a formalizar la correspondiente escritura de obligación ante Torcuato de Villanueva, el 24 de agosto de 1779, y por la cual quedaron fijadas cinco condiciones (DOCUMENTO 2).

En primer lugar, y dado que el retablo debía ser dorado con el mayor esmero, el bruñido estaría armonizado mediante varias clases de bronceado, “usando ya de la gutibamba, ya de la sangre de Drago”, para lo cual se repasarían y abrirían a hierro las venas correspondientes en las partes de talla y relieve. Por su parte, en las columnas se bruñirían sus lisos y broncearían las medias cañas, o a la inversa. Respecto a los respaldos de los tres encasamientos, éstos debían contener diferentes motivos vegetales a realce abierto y sus fondos en oro bronceado, del mismo modo como se adornarían aquellos lisos que se juzgasen convenientes. Respecto al banco del retablo, únicamente se dorarían sus molduras, pues el resto debería policromarse imitando jaspes. Hasta su completa ejecución, los artífices se comprometían a centrarse en la realización de este trabajo, y no abandonarlo hasta darlo por concluido. Sería entonces sometido al examen y dictamen de peritos, siendo de obligación de los otorgantes satisfacer los perjuicios que se hubieren ocasionado. Finalmente, y como ventaja de la adjudicación, ofrecieron rebajar dos reales por cada libro de oro empleado, ajustando su precio así en nueve reales³⁶.

Una vez formalizado el contrato, se iniciaron los trabajos de dorado el 1º de septiembre de 1779, quedando rematados el 13 de julio del año siguiente³⁷. En primer lugar, se hizo necesario levantar un andamio de madera de álamo que cubriera toda la extensión del retablo; momento a partir del cual comenzaron a aplicarse los primeros trescientos libros de oro adquiridos en Granada. Para el mes de diciembre se hallaba culminado el dorado del ático; y en marzo del año siguiente se trabajaba ya en el primer cuerpo, por lo que se procedió al desmonte del andamiaje. Finalmente, se daba por concluida la obra en el verano de 1780,

redactándose una detallada memoria de cuenta y razón que especificaba la inversión realizada de 7.659 reales en 851 libros de oro y dos libros de plata para las águilas del copete, que con el trabajo de sentarlos supuso un coste total de 17.630 reales³⁸.

Después de esta costosa intervención, Damián de Casas siguió vinculado a las obras de la parroquia como pintor y dorador, policromando así las rejas y atrileras del presbiterio, el tenebrario y las águilas del arco toral; realizando el zócalo jaspeado que rodeaba la capilla mayor, y plateando las varas del palio.

3.4. LA ABERTURA DEL CAMARÍN DE SANTA ANA.

Según se ha indicado, y a pesar de gozar de la titularidad del templo, la imagen de Santa Ana no ocupaba la centralidad del testero, ni tenía acomodo en el nuevo retablo mayor. Debíó tratarse de un grupo escultórico integrado por las figuras sedentes de la Santa y de la Virgen con el Niño Jesús, según la forma de agrupamiento horizontal de la Trinidad terrestre, inspirada en el Protoevangelio de Santiago. Esta variante iconográfica del tipo germánico se hizo frecuente en el arte granadino a partir de Pablo de Rojas, por su mayor sentido estético frente al agrupamiento vertical, el cual quedó limitado a las representaciones de la Trinidad celeste como Trono de Gracia. Más tarde, el auge del culto contrarreformista a San José vino a sustituir la presencia de Santa Ana en las imágenes de la Sagrada Familia, pasando a conformar otro tipo junto a San Joaquín y la Virgen Niña.

Probablemente, el primitivo grupo fuese realizado en la transición de los siglos XVI al XVII por un taller granadino y a instancias de su cofradía, quizás en sustitución de una pieza anterior. Suponemos que debió ocupar un lugar preferente en el testero de la capilla mayor antes de la incorporación del retablo catedralicio, pero en cualquier caso no tenía asiento en la nueva estructura construida por Jacinto Vergara. Ocupando, no obstante, un espacio colateral del presbiterio, la Hermandad de Santa Ana decidió sustituir la imagen por una nueva hechura en 1772. Igualmente realizada por un taller granadino, se trataría de la representación de Santa Ana sedente y la Virgen Niña de pie, dispuesta a su derecha. Este tipo, más acorde con la iconografía barroca, estaría vinculado así al modelo de la Educación de la Virgen. Al tratarse de figuras exentas, ello permitiría su aderezo con vestidos, postizos y alhajas, como se advierte en antiguas fotografías.

Respecto al grupo precedente, sabemos cómo en 1783 se encomendó su restauración a Felipe González Santisteban, destacado discípulo y seguidor de Ruiz del Peral, quien se desplazó hasta Guadix junto con sus dos hijos oficiales, Juan y Manuel. La intervención, que duró treinta y cuatro días, consistió en la renovación de la figura de Santa Ana, el retoque de policromía de la Virgen con el Niño, y la aplicación de cenefas doradas. Adaptadas así las figuras a la moda dieciochesca, quedaron asentadas sobre nuevas sillas barrocas que se hicieron entonces. El coste total de la renovación y adorno ascendió a la considerable suma de 2.694 reales, que fueron asumidos por la fábrica parroquial; de ahí que deba considerarse el interés del cura por contar con imagen propia de la Santa titular, a la que dotar de lugar principal en un nicho del presbiterio, ahora que la Hermandad había adquirido una nueva³⁹.

Presumiblemente, entre los proyectos de esta agrupación pasase la construcción de un retablo propio, del modo en que lo poseía la cofradía de la Virgen del Rosario. No obstante,

para dotar su culto de mayor realce y habida cuenta de que el resto de capillas de la iglesia estaban ocupadas, a finales de 1784 solicitaban los beneficiados Luis Rodríguez de la Cruz y José Zurana López la licencia episcopal para la construcción del coro y un camarín en el altar mayor, “para la colocación y mayor adorno” de la imagen titular. El 1º de diciembre, el obispo Lorca autorizaba al mayordomo de fábrica, Alejandro Ribera, el libramiento de 3.000 reales para el inicio de los trabajos, consistentes en la adición en el testero de una habitación cuadrada cubierta con cúpula con acceso desde la sacristía y abierta a la nave a través del retablo mayor, para lo cual era preciso eliminar el manifestador. Tratándose ésta de una intervención de cierta responsabilidad que podía poner en peligro la armonía del conjunto, el encargo se hizo al acreditado retablista bastetano Pedro Montoro. No obstante, sorprenden las razones de esta elección que pudieron estar motivadas bien por traslado o muerte de Vergara, o bien por el exceso de encargos de Juan Alós, uno de los tallistas y ensambladores más solicitados en la Diócesis durante estos años. Como justificación del proyecto de apertura del camarín, Montoro trazó un diseño del resultado final, comprometiéndose a supervisar los trabajos de desmonte del tabernáculo y gestionar su venta.

Esta intervención se prolongó durante año y medio, pues de manera simultánea se emprendió la construcción del cementerio, como se ha referido; si bien, tanta dilación estuvo motivada por la pésima gestión de Julián de Casas, que obligó a replantear nuevamente todo el proyecto y entablar un pleito contra su administración. Así las cosas, la obra del camarín actual no se emprendió hasta el 1 de marzo de 1786, una vez que Montoro –venido desde Fiñana donde estaba trabajando– remató el apeo del manifestador, cuya venta tenía asegurada con la iglesia de Abla por 3.000 reales. Acabado el camarín a comienzos de junio, se procedió a su adorno con puertas de vidrios, tres óvalos acristalados y un florón en la cúpula tallado por Montoro. Éste a su vez se encargó de realizar el embocinado recubierto de espejos del retablo mayor y el trono sobre el que se alzaba la imagen titular, todo ello dorado en Baza por Benito Martínez de los Codes, con un alcance de 1.544 reales. Precisamente, la entrega del trono o pedestal para la imagen de Santa Ana se retrasó durante el verano al no hallarse operarios disponibles que la llevaran a Guadix por “estar todos ocupados en la trilla y acarreo de mieses”⁴⁰.

De este modo, las intervenciones barrocas en la capilla mayor concluían en el verano de 1789 cuando Damián de Casas se encargaba de “pintar con friso de jaspe encarnado unas cenefas de madera darles de color azul charoladas, y pintar un adorno á el contorno de el retablo”⁴¹. Igualmente, este artífice se encargó de construir el nuevo manifestador, mucho más modesto que el realizado por Jacinto Vergara, de estructura cuadrangular como prolongación del Sagrario sobre la mesa de altar. Además, para asegurar la visión de la imagen de Santa Ana dentro del camarín, igualmente asumió la realización de un amplio pedestal pintado y con adornos dorados que debía soportar el trono de Montoro⁴².

El análisis de las intervenciones realizadas en la iglesia parroquial de Santa Ana de Guadix a lo largo del siglo XVIII revela así un proceso característico al resto de las fábricas del Obispado. Todo ello consecuencia directa de una cierta prosperidad experimentada por la institución eclesiástica a lo largo del segundo tercio de la centuria, cuando el crecimiento demográfico llevara aparejado el incremento de las rentas decimales. El entusiasmo generado por la reactivación de las obras de la Catedral de Guadix tendría una incidencia directa sobre la renovación de los oficios artesanales; y en especial aquellos relacionados íntimamente con la construcción, como los derivados del trabajo de la piedra, la madera,

el ladrillo y el metal. Por tanto, el obrador catedralicio aglutinó a toda una serie de artífices locales capaces de asumir una amplia demanda dentro de la comarca y aún fuera de ella. El principal impulsor de estas actividades fueron las fábricas parroquiales, las cuales jugaron un decisivo papel en la introducción de la moda dieciochesca. La naturaleza de estas obras, tanto constructivas como decorativas, buscaba justificar la apariencia suntuaria en su condición utilitaria, siempre argumentada bajo la necesidad de asegurar la decencia del culto divino. Por tanto, el caso estudiado resulta paradigmático respecto de un templo que, dada la modestia de su feligresía, había llegado al nuevo siglo muy escasamente dotado respecto del resto de parroquiales accitanas. Pero que, sin embargo, supo invertir sus caudales en la renovación de su apariencia, llegando a ocultar la austera fisonomía de iglesia mudéjar rural bajo las doradas formas del Barroco deslumbrante y sofisticado.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1

1776, marzo, 1. Guadix (Granada).

Escritura de obligación de Jacinto Vergara para la hechura del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Ana de Guadix.

Archivo de Protocolos Notariales de Guadix, XVIII-177 (Torcuato de Villanueva y Taboada, 1773-1779).

[f. 494] Estando en la Sachristia de la Iglesia Parroq^l. de S^{ra}. S^{ta}. Ana de esta Ciu^d. de Guadix en primero de Marzo de mill setezientos setenta y seis; ante mi el ss^{no}. pp^{oo}. y tgos. q^e. aqui se expresarán parezieron los SS^{tes}. D^o. Josef Tomas de Rojas, y D^o. Pedro Jph. Salzedo Benefiziados de dha. Parroquial, y D^o. Salvador de Aguilera, Cura de ella, y digeron que en veinte y seis de Febrero de este pres^{te}. año presentaron un Memor^l. a el Ill^{mo}. S^{or}. D^o. F. Bernardo de Lorca, Ob^{po}. de esta dha. Ciu^d., exponiendo q^e. el Retablo del Altar Mayor de dha. Ig^a. Parroq^l. se hallaba mui deteriorado, y viejo, amenazando grande ruina á los q^e. le sirben; no siendo de menor considerazⁿ. la indebozⁿ. q^e. causa á los fieles su indesenzia, y ningun adorno; y que deseoso de la mayor venerazⁿ. culto, y desenzia al Templo del Señor, y suplicando, se dignase conzeder, su Lisenz^a. y Decreto p^a. que se hiziese uno nuebo, con aquellas clausulas y condiciones q^e. fuesen del superior agrado de dho. S^{or}. Ill^{mo}. Escripturando el trato, para maior seguridad, con la persona q^e. se obligase á hazer dha. obra; y pidiendo se les diese poder p^a. tratar y ajustar su valor con el Ma[est]r^o. q^e. lo hiziese, y librar de la Fabrica de dha. Ig^a. Parroq^l. la Cant^d. en q^e. se ajustase, y q^e. se librase en los Plazos de su estipulazⁿ., y en veinte y ocho de dho. mes de Febrero [f. 494v] el referido S^r. Ill^{mo}. p^r. su Decreto, conzedió Lisenzia á los ya expresados D^o. Jph. Tomas de Rojas, D^o. Pedro Jph. Salzedo, y D^o. Salvador de Aguilera, p^a. q^e. de los caudales de la Fabrica de dha. Ig^a. Parroq^l. tomasen la Cant^d. de onze mill R^s. p^a. q^e. la imbiertan en hazer dho. Retablo, el q^e. se hará, segun el diseño dado p^r. Jazintto Bergara, el q^l. está rubricado del insfrascripto Secrettario de Camara de dho. S^r. Ill^{mo}., el q^e. se tendria pres^{te}. p^a. la aprobazⁿ. de dha. obra y mandó q^e. para los Libram^{tos}. de los refer^{dos}. onze mill r^s. se presenten p^r. el Nominado Jaz^{to}. Bergara Memorial al S^{or}. Provisor, los q^e. se han de entregar en quatro plazos, y q^e. á satisfaccion de dhos. Benefiziados y Cura otorgue el ante dho. Jazinto de Bergara, antes de rezebir dinero alguno Es[critu]^a. de obligⁿ. con la fianza corres-

pond^{te}. p^r. la q^l. se obligue á la indemnizazⁿ. de qualquier perjuizio q^e. en lo subzesibo pueda causarse á los caudales de dha. fabrica, y estando presentes el dho. Jazintto de Bergara, y Pedro H[e]r[m]a[n]de[z]. Rienda, como su fiador, otorgaron juntos y de mancomun á voz de uno, y cada uno de por si, y de sus vienes, y p^r. el todo insolidum, renunciando, como expresam^{te}. renunciaron las Ley^s. de la mancomunidad, y dem^s. del caso, como en ellas y en cada una se contiene, q^e. se obligaban y obligaron á construir dho. retablo, en el termino de catorze meses, contando desde oy dia de la fha. de esta ss[critu]^{ra}. y en la cant^d. de los onze mill r^s. que están decretados, con condizion, que dho. retablo ha de zefir las ochabas de la Capilla May^r. el que ha de estar como aparece del referido diseño, el qual está rubricado del secrettario de dho. Il^{mo}. S^{or}. y del otorgante, y q^e. el dho. Retablo acabado [f. 495] q^e. sea, se ha de aprobar p^r. Maros. Ynteligentes, y que la referida cant^d. de los onze mill r^s. la ha de perzebir en los dhos. quatro plazos, y para lo asi cumplir, y haber p^r. firme, obligaron los dhos. Pedro Hernandez Rienda, y Jazintto de Bergara, sus personas y vienes habidos y p^r. haber, dieron poder cumplido á las Justizias, y Juezes de su Magestad, para que á todo lo que dho. es en esta Es^{ra}. les apremien, por todo rigor, de d^o., como por senttencia pasada, y p^r. las parttes consenttida, en autoridad de cosa juzgada, renunciaron todas las Leyes, fueros y D^{ros}. de sus defensas y fabor, y la general y fuerzas de ella en forma. Asi lo otorgaron y firmó el q^e. supo, y por el que no un testigo á su ruego q^e. lo fueron presentes. Dⁿ. Man^l. de Aguilar, Juan Ballesteros, y Jph. Espigares todos v[ecinos]. de esta referida ciu^d. e yo el ss^{no}. Doy fee conozco a los otorgantes.

Jazinto Roque Bergara Juan Ballesteros
Ante mi / Torquato de Villanueva / y Taboada

[nota marginal]

En la Ciu^d. de G[uadij]^a. en catorze de Junio de mill setez[jientos]. setenta y siete ante mi el ess[criba]^{no}. parezio el S^{or}. Dⁿ. Gabriel V^{te}. Lopez, y Lorca ss^{no}. de su Dignidad episcopal de esta dha. C^d. y dixo q^e. haviendo concluydo, el retablo de la Yg^a. Parroq^l. de S^{ra}. S^{ta}. Ana Jaz^{to}. Vergara Maestro de tallista en q^e. se obligo p^r. la junta ess^{ra}. y con las condz^s. q^e. de ella constan y mediante a estar revisado p^r. maestros ynteligentes, y aprobado, ha pedido a el S^{or}. Provisor y Vicario Gral. le canzele dha. obligaz^{on}. y p^r. dho. S^{or}. se le ha comisionado a el ref^{do}. el S^{or}. Dⁿ. Gabriel V^{te}. quien estando presente dixo, q^e. a nombre de dho. S^{or}. Prov^{or}. daba por rota y cancelada, de ningun valor y efecto dando p^r. libre dha. obligacion a el mencionado Jazintto Vergara y lo firmo siendo testigos Dⁿ. Man^l. Fernand^z. de Obeso, Joachin Mar^z. y Marcos Sanz Peregrino, vez^s. de esta referida Ciu^d.

Dⁿ. Gabriel Vicente Lopez y Lorca

DOCUMENTO 2

1779, agosto, 24. Guadix (Granada).

Escritura de obligación para el dorado del retablo mayor de la iglesia de Santa Ana de Guadix. Archivo de Protocolos Notariales de Guadix, XVIII-177 (Torcuato de Villanueva y Taboada, 1773-1779).

[f. 1378] Obligazⁿ. del Retablo de la Parroq^l. de S^{ra}. S^{ta}. Ana.

Estando en la sachristia de la Yg^a. Parroq^l. de S^{ra}. S^{ta}. Ana de esta Ciu^d. de Guadix en el dia

v^{le}. y quatro del mes de Ag^{lo}. de mill settez^s. setenta y nueve, ante mi, el Ess^{no}. pp^{co}. del Num^o. y de los testig^s. que aqui se expresaran parecieron, los señores Dⁿ. Jph. Thomas Rodriguez, y Rojas, Dⁿ. Pedro Jph. Salzedo, y Dⁿ. Salvador Antonio de Aguilera, beneficiados y el ultimo cura de dha. Parroq^l. Ig^a. Y digeron q^e., en el dia diez y nueve deste pres^{te}. mes de Ag^{lo}. presentaron Memorial ante el S^{or}. D^r. Dⁿ. Juan Antto^o. de Torres, y Varacaldo, Gov^{or}. Prov^{or}. y Vicario gral. desta dha. Ciu^d. y su obispado p^r. el qual hazian pres^{te}. como de orn. del Ill^{mo}. Señor Ob^{po}. se havia hecho un Retablo nuebo para el Altar mayor, de dha. Ig^a. á expensas de su Fabrica, el que se hallaba en madera sin dorar, ni otro adorno, y que en atenzⁿ. a hallarse dha. Fabrica desempeñada, con sufiz^{tes}. fondos, y dha. Ig^a. probeyda de ornam^{tos}., suplicaron se dignase conzeder Liz^a. p^a. q^e. a expensas de dha. fabrica se dorase dho. Retablo. Y en su vista dho. S^{or}. Prov^{or}. se sirvio Decretar, q^e. presentando plan formado por el Maestro Dorador, el que con la ma^{or}. yndividualidad, espezi [f. 1378v] ficase la clase de dorado, bronzes, dibujos, avierito, o zinzelado, q^e. se ha de hechar en la obra, y parajes de ella. Todo con la ma^{or}. claridad y distinzⁿ. vaxo la prezision de obligarse con Ess^{ra}. q^e. contenga q^{ias}. circunstanz^s. se estimen combenientes p^a. la mayor seguridad de dho. dorado se prohibenciaria; y en el dia veinte y uno de dho. mes Dⁿ. Damian de Casas, y Dⁿ. Agustin Cabrera desta vezindad, Maestros de Doradores, presentaron, otro Memorial ante el referido Sor. Prov^{or}. exponiendo haver reconocido de orn. de dho. S^{or}. vien y fielm^{le}. el retablo ma^{or}. de dha. Ig^a. y q^e. eran de parezer de q^e. dho. Retablo se cubriese todo de oro, p^a. su mayor ermosura, y luzim^o. y q^e. dicho oro uviese de ser bruñido a la perfeccion y q^e. todos los lisos, como los respaldos de los nichos del S^{to}. Xpto. del S^{or}. Resucitado y de S^{or}. Sⁿ. Miguel, havian de ir al realze avierito, y otras diferentes condiz^s. q^e. expusieron; y en su consequenz^a. el referido S^{or}. Dⁿ. Juan Antt^o. de Torres y Varacaldo conzedio liz^a. p^a. q^e. a costa de los referidos caudales de Fabrica, de la expresd^a. Ig^a. de mi S^{ra}. S^{ia}. Ana, se egecutare la obra del expresado retablo, con las condiz^s. q^e. constan en dho. Memorial, y Decreto q^e. ban p^r. cabeza de esta Ess^{ra}. á las q^e. se han de obligar los expresados Dⁿ. Damian de Casas, y Dⁿ. Agustin Cabrera, dando p^a. ello comision, á los referidos Dⁿ. Jph. Tomas Rodriguez, Dⁿ. Pedro Jph. Salzedo, y Dⁿ. Salvador Antonio de Aguilera, p^a. q^e. libren las cantidades [f. 1379] nezesaras, contra el Mayordomo de su fabrica, llebando cuenta formal de todo, p^a. presentarla luego q^e. se finalze la enunz^{da}. obra; y demas q^e. constan de dho. Decreto:

Aqui los Memoriales

Y estando presentes los contenidos Dⁿ. Damian de Casas, y Dⁿ. Agustin Cabrera, otorgaron juntos y de mancomun, a voz de uno, y cada uno de por si y de sus vienes, y p^r. el todo insolidum, renunciando como expresam^{le}. renunziaron las Leies de la mancomunidad el beneficio de la division y excursion, y demas del caso, como en ellas y en cada una se contiene, q^e. se obligaban y obligaron á dorar dho. Retablo de la expresada iglesia de S^{ra}. S^{ia}. Ana, vaxo las condiz^s. y circunstanz^s. sig^{tes}.

- 1^a. La prim^a. q^e. dho. retablo lo han de dorar con el ma^{or}. esmero, p^a. lo qual, y su luzim^o. se misturaran con lo bruñido varias clases de bronzado, usando ya de la gutibamba, ya de la sangre de Drago, p^a. su mejor armonia, repasando y abriendo a hierro las benas correspon^{tes}. en talla y florido de dho. retablo, y en las columnas o vien se bruñiran sus lisos y bronzearan sus medias cañas, o á el contrario, como mejor parezca, ó haga mas gustosa, respectiba.
- 2^a. La seg^{da}. que los respaldos de los nichos del S^{to}. Xpto. S^{or}. Resucitado y Sⁿ. Miguel, han de ir de realze avierito con distintos dibujos; y los fondos de dhos. realzes de oro bronzado,

todo con la ma^{or}. perfeccion, y lo mismo egecutaran en aquellos lisos, q^e. se juzgue comb^{le}. alguno otro dibujo, ó avierto a hierro p^a. su ermosura.

[f. 1379v]

- 3^a. La terz^a. q^e. los zocalos, ó pedestral de dho. retablo, no ha de llebar otra cosa dorada, q^e. las molduras y medias cañas q^e. en este se hallen, pues lo demas ymitara a el jaspe del mejor gusto.
- 4^a. La quarta, q^e. concludida dha. obra ha de ser reconozida y aprobada p^f. Maestros q^e. p^a. ello se nombraran, y lo q^e. no aprobasen ha de ser de cargo de los otorg^{les}. y se les ha de obligar á satisfazer el perjuizio.
- 5^a. La quinta y ultima, q^e. solo se les ha de satisfazer y pagar p^f. cada libro de oro de los que gastasen en dho. Retablo nueve R^s. que es en lo que estan combenidos, y ajustados, y q^e. durante dha. obra, con pretexto alguno han de dexar dha. obra y tomar otra, vaxo las referidas condiz^s. y circunstancias q^e. ban expuestas, se obligan como queda dho. á dorar el menz^o. Retablo Mayor de la expresada Ig^e. de S^{ra}. S^{ta}. Ana y quieren que á ello se les apremie con solo esta Ess^{ra}. y el juram^{to}. de la parte de dhos. Benefiziados y Cura, quienes estando presente, la azeptaron en todo, y por [f. 1380] segun, y como en ella se contiene, y se obligaron a satisfazer y pagar del caudal de dha. fabrica, á los nominados Dⁿ. Damian de Casas, y Dⁿ. Agustin Cabrera los referidos nueve R^s. por cada uno de los Libros q^e. gastaren; y al cumplimiento y firmeza de lo contenido en esta Ess^{ra}. los dhos. Dⁿ. Damian de Casas y Dⁿ. Agustin Cabrera obligaron, sus personas y vienes havidos y p^f. aver, dieron poder cumplido a los S^{tes}. Juez y Justiz^s. de su M[agesta]^d. p^a. q^e. a lo dho. se les apremien p^f. todo rigor del Dro. como por sentenzia pasada en autorizar de cosa juzgada renunziaron todas las Leyes fueros y Dros. de sus defensas y favor y la gral. en forma assi lo otorgaron, y firmaron siendo testigos Dⁿ. Bernardo Salzedo, Luis Lopez y Dⁿ. Jph. Blanco v^o. de esta referida ciu^d. yo el ess^{no}. doy fee conozco a los otorgantes.

D. Jph. Thomas Rodrigz. / y Roxas D. Pedro Josef / de Salzedo
Dn. Salvador Ant^o. / Aguilera Damian de Casas Agustin Cabrera

Ante mi Torquato de Villanueva y Taboada

NOTAS

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación I + D «Estudio histórico-artístico y propuestas para la protección del patrimonio de la ciudad de Guadix (Granada)» (HAR2010-21536), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.
2. Pudiera tratarse ésta de la firma del cantero, relacionada por Manuel Gómez-Moreno con Jacome de Milán, marmolero activo en Granada entre 1517 y 1522 (cfr. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Sobre el Renacimiento en Castilla*. Granada: Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1991, pp. 68-69).
3. Así se menciona en 1736, antes de que subiera el nivel de la plaza y se rebajase el de la calle lateral. Puede comprobarse la diferencia de nivelación entre los ingresos de ambas portadas.

4. Cfr. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Indalecio Ventura, 1892, p. 430; vid. también, GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Arquitectura mudéjar en la comarca de Guadix*. Guadix: Centro de Iniciativas Turísticas de la Comarca de Guadix, 2009, pp. 122-124.
5. Carlos Asenjo cita una cruz parroquial de plata realizada por el maestro Larios, varios vasos del platero Melchor de la Hoz, ornamentos de los bordadores Cristóbal Collazos y Juan de Oregón, los confesionarios por Juan García y la pila bautismal por el cantero Cristóbal Nuño; Cristóbal Vázquez habría construido el órgano, mientras que Miguel Ruiz ensamblaría el retablo mayor en 1554 (ASENJO SEDANO, Carlos. *Arquitectura religiosa y civil de la ciudad de Guadix. Siglo XVI*. Granada: Universidad, 2000, p 103).
6. Cfr. GARRIDO GARCÍA, Carlos Javier. «Evolución sociodemográfica del Reino de Granada en el siglo XVII: el caso de la parroquia de Santa Ana de Guadix»: *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 19 (Guadix, 2006), pp. 59-82.
7. Archivo Parroquial de Santa Ana de Guadix (APSA). Leg. 9. *Libro 1-2-3º de Entierros*, cuadernillo 3º, ff. 280r-281r. En él se contiene un auto de 14 de noviembre de 1656, por el cual el obispo fray José Laínez mandaba traspasar setenta vecinos de la parroquia de Santiago a la de Santa Ana de Guadix para paliar su pobreza (cit. por GARRIDO GARCÍA, Carlos Javier. *Op. cit.*, pp. 69-70).
8. Cfr. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «El barroco en Guadix y el Altiplano». En AA.VV. *Andalucía Barroca*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, p. 208; GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel y RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «Arquitectura y patrimonio religioso». En RUIZ PÉREZ, Ricardo (dir). *Las huellas de la historia. El olvidado patrimonio del Marquesado del Cenete*. Guadix: Padaya, 2010, pp. 247-310.
9. Archivo Histórico Diocesano de Guadix (AHDGu). Caja 813. *Cuentas de Fábrica. Parroquia de Santa Ana de Guadix (1717-1750)*.
10. Pachote percibió, además de su trabajo en esta obra, 150 reales como atrasos de una pila de mármol que había realizado para la iglesia.
11. AHDGu. Caja 816. *Cuentas de Fábrica. Parroquia de Santa Ana de Guadix (1800-1830)*.
12. APSA. Libro 14. *Libro de la Hermandad del Rosario*, cabildo de 1 de febrero de 1756, f. 41.
13. Resulta de gran interés para la historia de esta cofradía cómo estuvo integrada por algunos de los más destacados artesanos del momento, así los carpinteros José y Francisco Guerrero, Pablo Zurana y Sebastián Bayo; el tallista Pedro Fernández Pachote, el cerrajero Miguel de Espigares o el dorador Damián de Casas, algunos de los cuales fueron hermanos mayores.
14. APSA. Libro 14. *Libro de la Hermandad del Rosario*, auto de visita de 13 de marzo de 1789, s.f.
15. AHDGu. Caja 814. *Cuentas de Fábrica. Parroquia de Santa Ana de Guadix (1751-1774)*.
16. *Ibidem*. El memorial sometido a la aprobación del Gobernador de la Diócesis incluía la realización de varios ornamentos, así como el dorado de la custodia del depósito que realizó el platero granadino Joaquín Monzón. Por su parte, la licencia hacía hincapié igualmente en la necesidad de “enlucir y encalar todo el cuerpo de la Iglesia, y reñenar los desconchados que en las paredes hubiese”.
17. *Ibid.*
18. APSA. *Libro 10 de Bautismos (1771-1780)*. La hechura de la pieza importó 400 reales, mientras que su dorado ascendió a 311 reales.
19. AHDGu. Caja 815. *Cuentas de Fábrica. Parroquia de Santa Ana de Guadix (1775-1800)*.
20. *Ibidem*; APSA. *Libro 10 de Bautismos (1771-1780)*.
21. AHDGu. Caja 815. *Cuentas de Fábrica. Parroquia de Santa Ana de Guadix (1775-1800)*.
22. El inventario de 1888 menciona la existencia de “una cruz grande de parroquia” en plata, de ocho libras y media de peso, pero el asta recubierta de cañones de hojalata (AHDGu. Caja 3679).
23. AHDGu. Caja 816. *Cuentas de Fábrica. Parroquia de Santa Ana de Guadix (1802-1830)*.

24. Gómez-Moreno destaca la existencia a finales del siglo XIX de un ornamento de terciopelo encarnado con bordados "a lo romano", escudos episcopales y el emblema franciscano de las Cinco Llagas.
25. AHDGu. Caja 813. *Cuentas de Fábrica. Parroquia de Santa Ana de Guadix (1717-1750)*.
26. AHDGu. Caja 814. *Cuentas de Fábrica. Parroquia de Santa Ana de Guadix (1751-1774)*.
27. APSA. *Libro 10 de Bautismos (1771-1780)*.
28. Del retablo quinientista ignoramos su destino, debiendo haber quedado desplazado a otro lugar del templo, pues no queda registrada su enajenación. En 1891 Manuel Gómez-Moreno mencionaba la existencia aún de dos tablas grandes del siglo XVI, representando la *Encarnación* y la *Natividad*; así como otras dos tablas medianas "de buen color", una de ellas representando la *Liberación de San Pedro*, que bien pudieron formar parte de esta estructura.
29. APSA. Leg. 9. *Libro 1-2-3º de Matrimonios*, ff. 404v-405r. Cfr. GARRIDO GARCÍA, Carlos. «Algunos datos sobre el antiguo retablo del altar mayor de Santa Ana»: *Wadi-as*, 145 (Guadix, 2000), p. 26.
30. AHDGu. Caja 3012. *Libro 27 de Actas Capitulares (1732-1743)*, cabildo de 9 de agosto de 1743, f. 583v.
31. AHDGu. Caja 815. *Cuentas de Fábrica. Parroquia de Santa Ana de Guadix (1775-1800)*.
32. Archivo de Protocolos Notariales de Guadix (APNGu), XVIII-177 (Torcuato de Villanueva y Taboada, 1773-1779), ff. 494-495. Una nota incorporada al libro de bautismos de la parroquia de Santa Ana informa erróneamente cómo el retablo quedó "puesto por los años de 1778" [APSA. *Libro 10 de Bautismos (1771-1780)*]. De manera simultánea se trabajó en la composición del resto de retablos de la iglesia; y como parte de la renovación llevada a cabo, una vez concluido de asentar el retablo mayor se procedió a solar con ladrillos toda la iglesia, blanqueado de paramentos, composición de la grada del altar mayor, recorrido de tejados y renovación de las vidrieras por parte de Miguel Villena. Las obras de albañilería fueron dirigidas por el alarife Pedro Villegas, mientras que la labor de carpintería quedó encomendada a Sebastián Torcuato Bayo.
33. Cfr. SEGURA FERRER, Juan Manuel. *Baza, de la Ilustración al Historicismo: urbanismo, arquitectura y artes plásticas*. Tesis doctoral. Granada: Universidad, 2007, pp. 153-154 [enlace: digibug.ugr.es/bitstream/10481/1548/2/16722516.pdf.txt]
34. Probablemente se hallaba vinculado a esta familia el comerciante Domingo Antonio de Vergara, quien suministraba lienzo y tejidos para los ornamentos del templo; y aún Francisca Vergara, viuda del tallista Francisco Rodríguez Mirantes.
35. APNGu, XVIII-177 (Torcuato de Villanueva y Taboada, 1773-1779), ff. 1376-1377v.
36. *Ibidem*, ff. 1378-1380.
37. APSA. *Libro 10 de Bautismos (1771-1780)*.
38. AHDGu. Caja 815. *Cuentas de Fábrica. Parroquia de Santa Ana de Guadix (1775-1800)*.
39. *Ibidem*. Para la trayectoria profesional del escultor Felipe González, vid. GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX»: *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 21 (Guadix, 2008), pp. 365-368.
40. AHDGu. Caja 815. *Cuentas de Fábrica. Parroquia de Santa Ana de Guadix (1775-1800)*.
41. *Ibidem*.
42. Por todas estas intervenciones percibió 1.838 reales. Aún en mayo de 1797, el carpintero Sebastián Bayo tallaría cuatro tableros para la puerta del camarín.