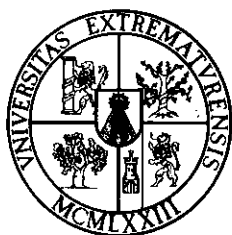


UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
Departamento de Historia del Arte

NORBA-ARTE



VII

1987

LA IGLESIA DEL JURAMENTO DE SAN RAFAEL EN CORDOBA (1796-1806)

José María Torres Pérez

La iglesia del Juramento está dedicada al Arcángel San Rafael, patrono de Córdoba. La devoción y el culto tienen sus orígenes hacia el siglo XII, tras la primera aparición del Arcángel en el año 1274 —cuando la ciudad sufría una gran epidemia de peste— al Comendador del Convento de la Merced, Fray Simón de Sousa; que transmite al obispo Don Pascual, de parte del Arcángel, el siguiente mensaje: «ponga su imagen en lo alto de la torre de la iglesia catedral y exhorte a todos los feligreses a que me sean devotos y celebre fiesta todos los años; que si así se hace, este contagio cesará de todo punto»¹. El 7 de mayo de 1578 se aparece el Arcángel al Padre Andrés de las Roelas y «le juró por Jesucristo, que era el guarda y custodia de la ciudad»². En torno a estas apariciones se consolida el culto a San Rafael. Los devotos comienzan a acudir a la casa en la que había vivido el Padre de las Roelas, hasta que en 1610 fue necesario edificar una pequeña iglesia en ese lugar³. Más tarde, en 1649, el obispo, cabildo y ayuntamiento se dirigen a Roma para pedir «rezo propio», que le fue concedido, quedando establecida su fiesta el día 7 de mayo⁴ en recuerdo de la aparición al Padre de las Roelas.

En 1655 se constituye la Hermandad de San Rafael y se aprueban sus estatutos⁵. La devoción y culto —en progresivo aumento— va a ser el fenómeno que origine el interés por emprender nuevas edificaciones en la casa y lugar de las apariciones del siglo XVI, aunque ello va a llevar consigo cierta tirantez entre obispado y ayuntamiento por cuestiones de patronazgo, según refiere Ortí Belmonte. Superadas esas desavenencias y tras sucesivas interrupciones de las obras, el 25 de agosto de 1735 fue consagrada y bendecida la iglesia⁶. Ramírez de Arellano había dejado constancia de la bendición efectuada el 21 de junio de 1732⁷.

¹ Miguel Angel ORTI BELMONTE. *Córdoba Monumental, artística e histórica*. Córdoba, 1968, t. II, p. 106.

² Teodomiro RAMÍREZ DE ARELLANO. *Paseos por Córdoba*. Córdoba, 1873-1877. Citamos por la edición de 1973, p. 74.

³ *Ibidem.*, op. cit., p. 74.

⁴ Miguel Angel ORTI BELMONTE., op. cit., p. 106.

⁵ *Ibidem.*, op. cit., p. 107.

⁶ *Ibidem.*, op. cit., p. 107.

⁷ Teodomiro RAMÍREZ DE ARELLANO, op. cit., p. 74.

La devoción debió seguir aumentando y con ello se hizo necesario construir un templo de mayores dimensiones, pues como refiere Ramírez de Arellano la iglesia no tenía capacidad suficiente «en las grandes fiestas dedicadas al custodio»⁸. La cofradía promueve la nueva construcción abriendo una suscripción popular que según Ortí Belmonte recaudó 61.148 reales y 10 maravedises⁹. La obra comenzó el 23 de febrero de 1796 bajo la dirección de Don Vicente López Cardera y se terminó en 1806¹⁰, consagrándola el obispo Don Pedro Antonio de Trevilla según refiere la inscripción de una lápida colocada con tal motivo en el presbiterio, sobre el pilar más próximo al altar en el lado de la epístola¹¹.

La iglesia, muy frecuentada desde entonces por devotos, ha pasado casi desapercibida en nuestra historia artística, a ese olvido tal vez contribuyó Don Rafael Ramírez de Arellano al decir en su Inventario, redactado en 1904, que la iglesia «no merece especial atención porque no hay en ella nada de mérito extraordinario. Es correcta, proporcionada y nada más»¹². Juicios después transcritos y asimilados como propios por posteriores recopiladores locales.

Otto Schubert¹³ dedica pocas líneas a esta construcción pero mostró interés por ella al reproducir su plano y al ponerla en relación con la iglesia de Lucas Faydherbe, dedicada a Nuestra Señora de Hanswijk (1663-1668), en Malinas. No aporta este investigador datos documentales, ni tampoco cita los divulgados por Ramírez de Arellano. Santiago Alcolea¹⁴ recoge los datos de Schubert y de Ramírez de Arellano, pero omitiendo el nombre del arquitecto y no entrando en el estudio ni en el enjuiciamiento de la obra dado el carácter divulgador de su guía. Miguel Angel Ortí Belmonte le dedica mayor atención y extensión; a él debemos los únicos datos hasta ahora conocidos de Vicente López Cardera, datos tal vez extraídos del Archivo Municipal de Córdoba pero que evitó citar ante el carácter divulgador de su libro. Gracias a este historiador sabemos que López Cardera es cordobés, que se examinó de arquitectura en la Academia de San Fernando, que presentó en 1787 al Municipio una instancia pidiendo le nombraran maestro de obras del Concejo, alegando para ello como méritos sus estudios y que su padre, abuelos y bisabuelos habían servido a la ciudad en este oficio. El municipio le nombró maestro del Concejo, nombramiento que aprobó la Real Academia de San Fernando¹⁵.

⁸ Ibidem., p. 74.

⁹ Miguel Angel ORTI BELMONTE, op. cit., p. 108.

¹⁰ Teodomiro RAMIREZ DE ARELLANO, op. cit., p. 74.

¹¹ «Anno MDCCCVI die IV mensis Maj. Ego Petrus / Antonius de Trevilla Episcopus Cordubensis consecra/vi Ecclesiam et Altare hoc in honorem Sancti Rafaelis / Archangeli, et reliquias Sanctorum Martirum Corduben/sium Eulogii et Leocritiae in eo inclusi, et singulis Chris/ti fidelibus, hodie unum annum, et in die aniversa/rio consecrationis hujus modi ipsam visitatibus / quadraginta dies de vera indulgentia informa Ecle/siae consueta, concessi./».

¹² Rafael RAMIREZ DE ARELLANO. *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Manuscrito de 1904. Córdoba, 1983, p. 187.

¹³ OTTO SCHUBERT. *Historia del Barroco en España*. Madrid, 1924, p. 431.

¹⁴ Santiago ALCOLEA. *Guías artísticas de España. Córdoba*. Barcelona, 1951, p. 152.

¹⁵ Miguel Angel ORTI BELMONTE, op. cit., p. 107. De las relaciones de Vicente López Cardera con la Academia ningún refrendo hemos encontrado en los registros de matrícula (Cfr. Enrique PARDO CANALIS. *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1967), ni en el estudio de Claude Bédar. *L'Academie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808*. Toulouse, 1974.

Las obras de la iglesia del Juramento fueron dirigidas por Vicente López Cardera, que estuvo en contacto con la Academia de San Fernando durante su construcción¹⁶. Dato que debió corresponderse con la realidad pues la Academia desde su fundación va a convertirse en organismo director de las actividades artísticas en España, al reglar los estudios y práctica de las Bellas Artes¹⁷, consiguiendo con ello una cierta unidad de producción artística. Ese papel director se convertirá a partir de 1777, en una verdadera tarea de fiscalización de cuanto se produce y construye en todo el territorio, al exigir la presentación para su aprobación de los diseños de cualquier manifestación artística o proyecto de construcción arquitectónico, destinado a iglesias y edificios públicos¹⁸. Para facilitar la vigilancia y censurar la totalidad de las obras públicas que se realizan en España, se crea una Comisión de Arquitectura, presidida por Juan Pedro Arnal, que se encargará de nombrar en todo el territorio una serie de arquitectos, residentes algunos en zonas definidas, para que realicen las nuevas obras, enviando previamente los planos a la Academia y realizando una misión de censura importante¹⁹.

¹⁶ Miguel Angel ORTI BELMONTE, op. cit., p. 108.

¹⁷ Con ello se produjo un abierto enfrentamiento entre el Consejo de Castilla y la Congregación de Nuestra Señora de Belén y la Academia de San Fernando que ambicionó desde el principio el exclusivo control sobre la arquitectura, que lesionaba la facultad de otorgar títulos que también reclamaban para sí la corporación y congregación antes mencionadas. En los estatutos de 1755 y 1777 de la Academia de San Fernando se prohibía a cualquier Junta, Cofradía o Congregación «reglar los estudios y práctica de las tres Nobles Artes». Carlos III en una circular de 28 de febrero de 1787 declaraba nullos los títulos de arquitectos, maestros de obras y de albañilería «que los Prelados, Cabildos, Ayuntamientos y gremios hubiesen expedido» y obliga a éstos para que fuesen Académicos de Mérito quienes ocupasen los cargos de «Arquitectos y Maestros Mayores de las Capitales y Cabildos eclesiásticos principales del Reyno». Cfr. Pedro Navascués Palacio. «Sobre la titulación y competencias de los arquitectos de Madrid 1775-1825». En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. t. IX, 1975, pp. 123-136.

La formación que recibían los futuros arquitectos en los comienzos de la Academia se basaba en las explicaciones del profesor, en el estudio de los órdenes arquitectónicos, en la práctica del dibujo lineal, en la copia de diseños y en las explicaciones de planos. Hasta que se estableció un método científico basado en las matemáticas: «El 2 de octubre de 1768 se abrió un curso de esta ciencia en las escuelas de la Academia, al cargo de Don Benito Bails, que escribió al intento un tratado especial para servir de texto, y el suficiente entonces a la mejor inteligencia de los trazados y calculos de construcciones que el arquitecto práctico y teórico necesitaba». Cfr. José Caveda. *Memoria para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1867, p. 173.

¹⁸ Para evitar que las ciudades se llenen de «monstruosidades artísticas» la Academia dirige con fecha 29 de noviembre de 1777 una carta a los arzobispos, obispos, priores de las Ordenes Militares y generales de casas religiosas «para que en adelante cuiden de no permitir se haga en templos de su distrito y jurisdicción, obra alguna de consecuencia, sin tener fundamentada seguridad del acierto, (para ello) no puede haber medio más obvio y eficaz, que el de que se consulte a la misma Academia, siempre que éstos dispongan hacer obras de alguna entidad». «Para evacuar informes relativos a los proyectos que, según las disposiciones vigentes debían someterse al criterio de la Academia, por Real orden de 23 de Marzo de 1786 se mandó que una comisión especial y permanente, compuesta de individuos de su seno examinase todos los planos, cortes y alzados que se presentasen, y preparase en cada caso con su dictamen el definitivo de la Corporación que debía aprobarlos o desaprobarlos, y hacer de ellos las correcciones necesarias si así los consideraba ajustados a las reglas del Arte y dignos del público». José Caveda, op. cit., pp. 179, 180 y 183.

¹⁹ Carlos SAMBRICIO. «Juan Pedro Arnal y la teoría arquitectónica en la Academia de San Fernando de Madrid». En *Goya*, nº 147, 1978, PP. 152-153. De esta ingente actividad de la Comisión de Arquitectura presidida por Arnal da buena cuenta Claude Bédar al referir para los años 1786-1808 las siguientes cifras de exámenes de expedientes: 352 relativos a iglesias, 220 a puentes, 61 a prisiones, 39 a ayuntamientos, 22 a fuentes, 26 a carreteras, 22 a torres, 19 a edificios comunales, 7 a teatros, 6 a escuelas y 99 a proyectos diversos. Cfr. Claude Bédar, op. cit., p. 342.

Todo lo que venimos exponiendo debió verificarse en Vicente López Cardera, maestro de obras del Concejo de Córdoba, al someterse al examen preceptuado por la Academia y buscar la aprobación de su proyecto para la iglesia del Juramento.

Rafael Ramírez de Arellano refiere en su Inventario la existencia, en la sala de juntas de la Hermandad, de «cuadros con seis planos de planta y alzados del edificio», firmados por el citado arquitecto²⁰. Miguel Angel Ortí Belmonte habla solamente de un plano²¹. Pues bien en el transcurso de los años, los planos en su deterioro han ido perdiéndose y solamente se han conservado en mediano estado dos: uno relativo a la planta y otro a una sección transversal.

El plano de la planta (lám. 1) está firmado en el ángulo inferior derecho por Vicente López Cardera. No lleva fecha, pero si una larga inscripción²² donde además de darse breve noticia sobre las apariciones del Arcángel al Padre de las Roelas e identificación de los lugares donde acontecieron estos sucesos, se especifica que se trata de un proyecto de ampliación que permitirá sumar 192 varas cuadradas a las 203 ya existentes para conseguir así un nuevo espacio de 395 varas cuadradas. Se expone también que lo dibujado en «pardo y paxizo» corresponde a la edificación antigua y que «lo que se desea hazer nuevo se distingue con encarnado». Aclaraciones que juntamente con las anotaciones marginales donde se identifican espacios, facilitan la interpretación del plano.

La iglesia primitiva tenía una sola nave con destacado crucero, cubierto mediante bóveda de planta elíptica. El presbiterio mantiene la anchura de la nave y planta rectangular; detrás del altar mayor se sitúa un camarín de planta exagonal. A uno y otro lado del presbiterio se abren dos pequeñas sacristías, a modo de prótesis y diaconicón.

El proyecto de ampliación de Vicente López Cardera permitía prolongar la longitud de la iglesia al añadirle dos nuevos tramos a la nave central y dotar al templo de dos naves colaterales, sobre las que se levantarían tribunas. Se respeta por tanto la construcción anterior ya que solamente hay que abrir arcos entre la nave central y los brazos del transepto para establecer la comunicación con las nuevas naves colaterales; de esta forma el muro de la antigua construcción se suprime y se sustituye por sólidos pilares. Se amplía también la primitiva sacristía mediante una nueva y

²⁰ Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO. *Inventario...*, op. cit., p. 187.

²¹ Miguel Angel ORTI BELMONTE, op. cit., p. 109.

²² El texto del plano recoge lo siguiente: «Plan geométrico orisontal de la Iglesia del Señor San Rafael Arcángel Custodio de Cordova, y obra que se desea / hazer para su ampliacion; lo pardo y paxizo denota la que es en el dia edificada en la propia casa abitación que fue del / Venerable Sacerdote Andres de las Roelas, (y su presbiterio el sitio a donde en cinco distintas ocasiones se aparecio el santo / Arcangel visible en forma humana, y le aseguro con Juramento ser el custodio que tiene Dios destinado a esta ciudad) contiene 203 / varas quadradas, y lo que se desea hazer de nuevo se distingue con encarnado, contiene 192 varas quadradas, alzado / cubierto que sea. Se demolera lo paxizo de arcos abaxo y quedara unido en una yglesia de 3 naves que / contendra 395 varas quadradas considerado desde el asiento del cancel. / Al margen: 1. Puerta arregladas a la que tiene. / 2. Dentellones y trabas para la portada. / 3. Linea para colocar el cancel y plan del coro alto. / 4. Quarto de escalera al coro. / 5. Quarto de tarazana. / 6. Tribunas altas para los días de mucha concurrencia. / 7. Puerta de la casa del santero. / 8. Paredes que se han de cortar despues de hecha la obra. / 9. Puerta que se ha de abrir a la sacristia. / 10. Sacristia. / 11. Crucero y cuerpo de iglesia. / 12. Camarín. / 13. Pozo y puerta que facilita el paso al camarín y casa contigua a él. / 14. Quarto de Alajas. / 15. Arcos que se han de abrir para dar curso a las naves colaterales.

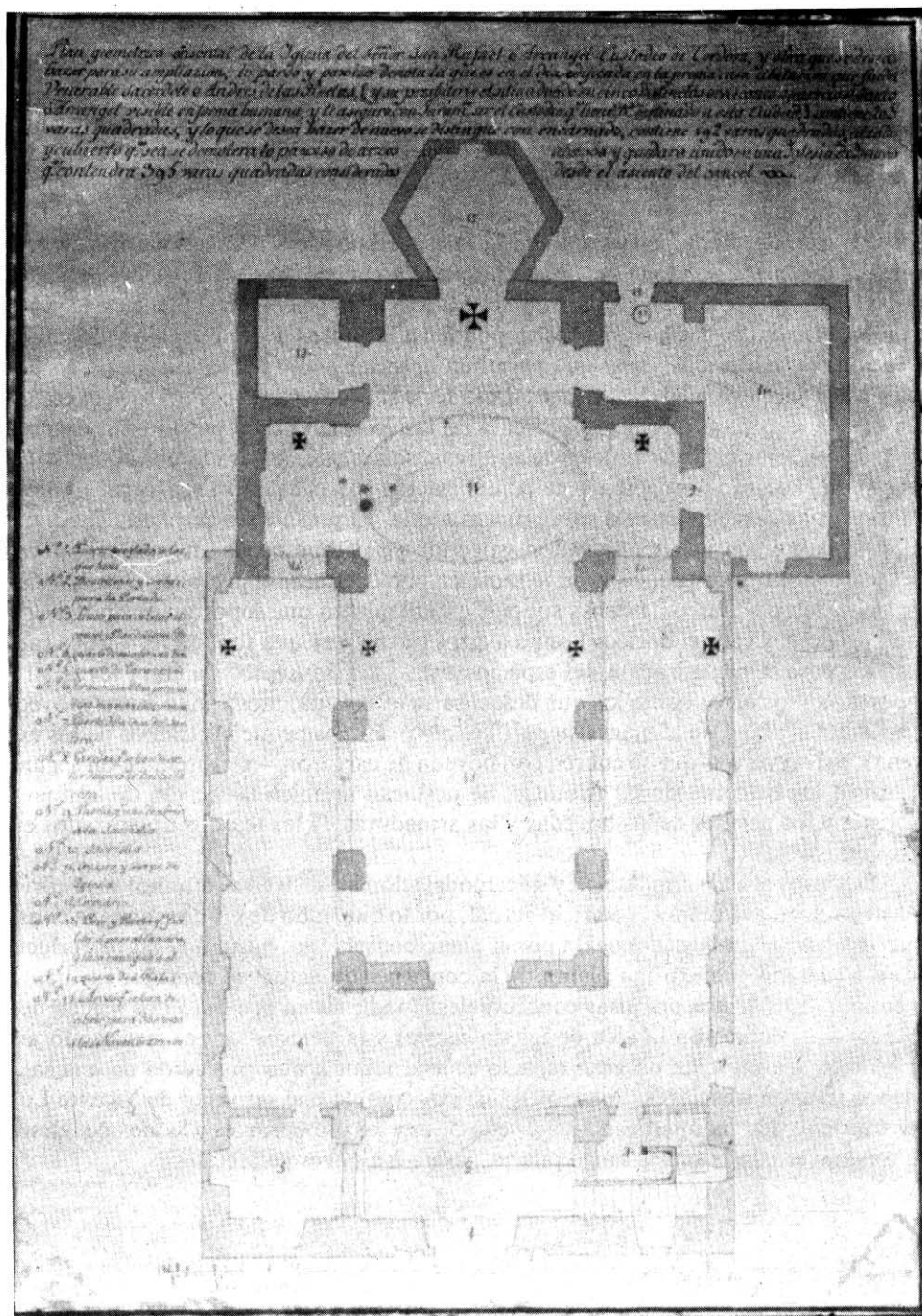


Lámina 1. Plano del proyecto de reforma y ampliación de la iglesia del Juramento de San Rafael en Córdoba realizado por Vicente López Cardera.

espaciosa sala que rompe, por la derecha, la simetría de la planta. Desde el crucero se abre puerta para acceder a ella.

Uno de los dos nuevos tramos de prolongación de la nave se habilita a modo de pórtico soto-coro en la entrada, y al dotarlo de un cancel permitiría, desde este lugar, dirigir las plegarias a la imagen del Arcángel aun en el caso de estar cerrada la iglesia. A la derecha de este pórtico se desarrolla la escalera que permite acceder a las tribunas y torres; a la izquierda —en su lugar simétrico— se dispone un cuarto para atarazana.

El segundo plano conservado en la iglesia responde a una sección transversal (lám. 2) efectuada en el eje del crucero, dando a conocer el desarrollo del presbiterio. No se corresponde este dibujo con el edificio actual sino con el plano de la planta antes estudiado. Ambos diseños responden a las obras de ampliación y de remodelación, no realizadas, pero que permiten apreciar cómo Vicente López Cardera se ciñe a la simplicidad decorativa y pureza formal propugnada por los ideales estéticos del Neoclasicismo. El plano presenta un testero plano en el presbiterio, desprovisto de elementos estructurales y decorativos, solamente perforado por un pequeño arco —en el dibujo hornacina— en comunicación con el camarín exagonal. El altar estaría probablemente exento sobre una gradería. El presbiterio de planta cuadrangular se cubre con bóveda de cañón, sugerida en el dibujo por un gran arco total de medio punto peraltado, que sirve también para destacar el presbiterio en el espacio del crucero. El arco descansa sobre el entablamento que soportan dos pilares de orden gigante y capitel dórico. Frente a estos pilares hay que suponer otros dos, necesarios para la organización del espacio central del transepto; así entre los cuatro soportarían los arcos sobre los que descansaría la bóveda, mostrando en su proyección sobre el plano de la planta su perfil elíptico. En los pequeños tramos de los extremos del crucero —que se cubren con bóveda de cascarón— se abren, en un segundo nivel, los balcones de las tribunas. Se destacan también la sección de la nueva sacristía y los perfiles de las bóvedas y las armaduras de los tejados organizados en dos vertientes.

Este proyecto de ampliación y de remodelación no se llevó a término; se prefirió construir de nueva planta el edificio actual, por lo que hubo de ser derribada la construcción barroca, ahora conocida por el plano conservado, hasta hoy no reproducido ni estudiado. La extraña planta de la construcción actual se consigue mediante la conjugación de dos premisas conceptuales: fundir en un proyecto dos soluciones antagónicas, como son la idea de iglesia central y la de cruz latina, resultando así un templo que presenta un gran espacio central semicircular precedido de una sala rectangular con tres naves. Solución ajena por completo al proyecto de Vicente López Cardera, pero manteniendo del diseño de éste las dimensiones y la idea de iglesia de tres naves con tribunas entre pilares, sobre las naves colaterales.

ESTUDIO DE LA IGLESIA

Las limitaciones espaciales del solar y la existencia de una calle estrecha —más tarde (1809) se abrirá una plaza— imposibilitan el avance y retroceso de las masas

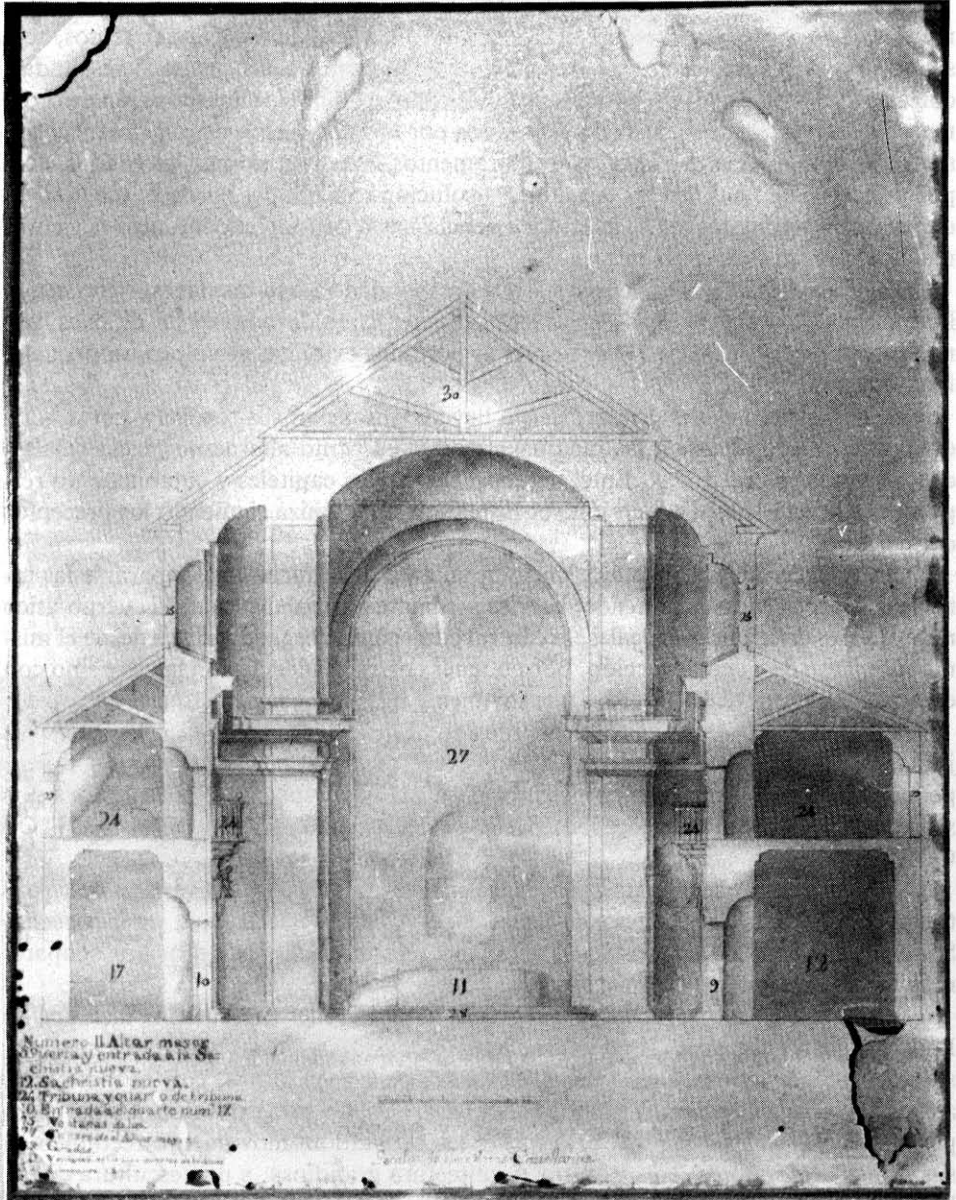


Lámina 2. Sección del proyecto para la iglesia del Juramento de San Rafael en Córdoba realizado por Vicente López Cardera.

arquitectónicas, por esto la fachada (lám. 3) se compone siguiendo una línea recta mediante el empleo de elementos estructurales que la dividen verticalmente en tres cuerpos; los dos laterales prolongados por las torres, que rebasan en planta la anchura de las naves y que en su alzado aparecen tratadas como masas geométricas separadas e independientes.

El cuerpo central se organiza sobre la segunda cornisa, a modo de ático coronándose con frontón. Tres entablamentos dividen horizontalmente estos cuerpos, acusando la disposición interior. Verticalmente se disponen pilastras poco resaltadas, con capiteles y entablamentos que siguen los cánones sobre la superposición de órdenes clásicos. En los recuadros conformados por la intersección de pilastras y cornisas se disponen en ritmo alternante: paramentos lisos y ventanas, decoradas éstas por un festón acodado en las esquinas, —solución tomada del Barroco que no deja de ser una libertad dentro de la estética neoclasicista de todo el conjunto—, y coronadas por medio de un frontón.

En el primer cuerpo se abren —en correspondencia con las naves— tres sencillas puertas —más espaciosa la central—, solamente molduradas en los dinteles ligeramente curvos y en las jambas. Sobre las portadas extremas se coloca un pequeño frontón.

El entablamento del primer cuerpo lleva triglifos con sus régulas y gotas, y en el lugar correspondiente a las metopas muestra en ritmo alternante placas resaltadas, redondas y cuadradas. En el segundo cuerpo los capiteles y entablamento responden a la estética del orden jónico. El tercero se organiza siguiendo los preceptos del corintio.

En el tercer nivel se produce un rompimiento de la fachada al separarse las torres del cuerpo central y pretender ligarlas mediante una balaustrada. El cuerpo-ático muestra tres divisiones verticales; la central con ventana cegada, tal vez desde el mismo momento de su construcción, por no tener correspondencia con la nave sino con el espacio superior de las bóvedas que solamente iluminaría las armaduras del tejado.

El frontón lleva mutilos y dentículos en el geison. Muestra en el tímpano las juntas de los sillares empleados en su construcción y una placa de mármol blanco, pequeña, de mala proporción y distribución dentro del espacio triangular, en la que se recoge la siguiente inscripción: S. RAFAEL / MEDICINA DEI / CUSTOS CORD. /.

Tres esculturas se levantan sobre altos podios, a partir de los vértices del frontón: a la izquierda, San Acisclo; en el centro, el Arcángel San Rafael; y a la derecha, Santa Victoria. Son obra del escultor italiano Jerónimo Butti, de ellas nos ocuparemos más adelante.

El arquitecto al proyectar la fachada bien pudo tener presente los dictados de Bails en su tratado sobre arquitectura, cuando considera que la fachada de una iglesia «debe coger todo el ancho del edificio, ser de mucha altura, con su torre, más alta todavía, en cada lado, y un pórtico enfrente de bastante extensión. Su parte superior rematará en azotea con balaustrada, señalando un movimiento rectilíneo en sus principales resaltos; en suma una arquitectura grandiosa, y una escultura distribuida con juicio ..., es natural que la puerta principal de la Iglesia, y las de los extremos del crucero, cuando las hubiere, sean más adornadas que lo restante de afuera ..., sin embargo, no por eso debe sobrecargarse de adornos ... porque es cosa

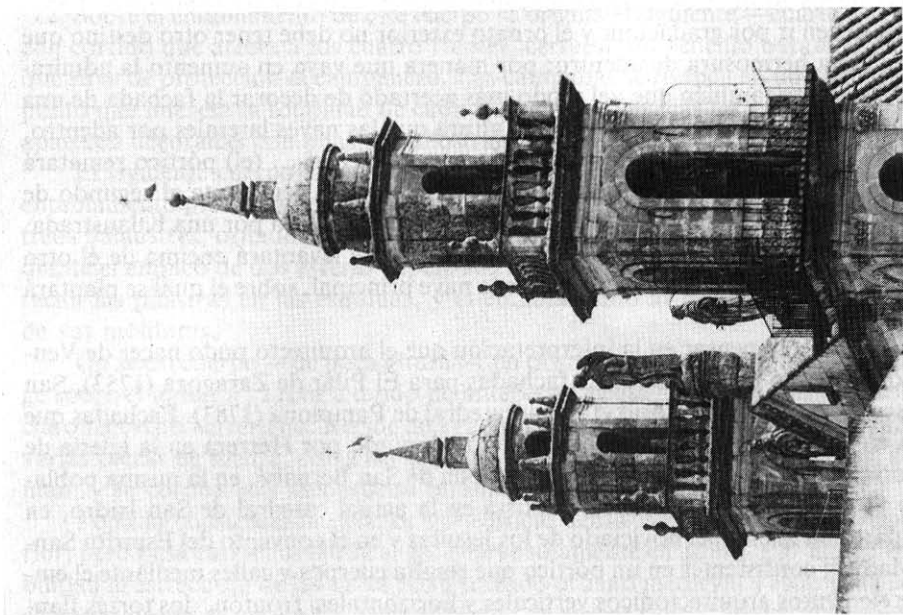


Lámina 4. Torres de la iglesia del Juramento de San Rafael en Córdoba.

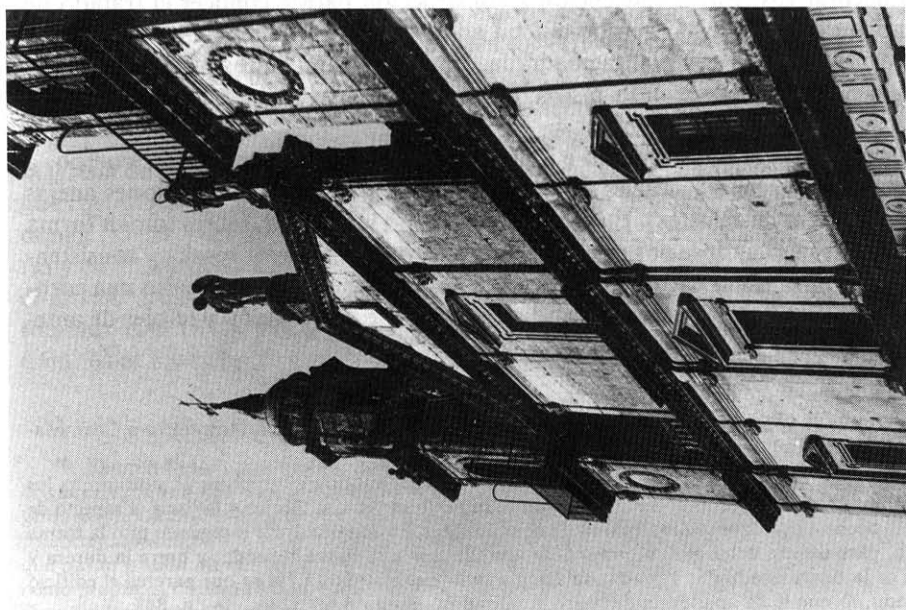


Lámina 3. Detalle de la fachada de la iglesia del Juramento de San Rafael en Córdoba.

ridícula que los adornos de afuera excedan ni siquiera igualen los de adentro. Todas las cosas deben ir por gradación; y el ornato exterior no debe tener otro destino que dar idea de la hermosura de adentro; por manera que vaya en aumento la admiración». Considera también que «el modo más acertado de decorar la fachada de una iglesia es hacerla con un pórtico de igual altura que las naves laterales por adentro, y tan ancho quanto cogen juntas estas y la nave principal ... (el) pórtico rematará en azotea, en cuyo fondo se levantará un segundo orden semejante al segundo de adentro, teniendo este por remate un entablamento coronado por una balaustrada. Quando este orden recibiere el tejado de la Iglesia, se levantará encima de él otro que no coja de ancho mas que el ancho de la nave principal, sobre el qual se plantará un frontón»²³.

Cabe también pensar en la interpretación que el arquitecto pudo hacer de Ventura Rodríguez en los proyectos de fachadas para El Pilar de Zaragoza (1753), San Francisco el Grande, en Madrid (1761) y catedral de Pamplona (1783). Fachadas que repiten en esencia el organismo constructivo adoptado por Herrera en la iglesia de El Escorial, por Francisco de Mora en la iglesia de San Bernabé, en la misma población, y por el hermano Francisco Bautista en la actual catedral de San Isidro, en la desaparecida iglesia del noviciado de los jesuitas y en el convento del Espíritu Santo en Madrid; consistentes en un pórtico que resalta cuerpos y calles mediante el empleo de elementos arquitectónicos verticales y horizontales, frontón, dos torres flanqueando el hastial —unidas entre sí por balaustrada o llamativa imposta— y esculturas sobre pedestales. La fórmula tuvo éxito y se difunde entre profesores y alumnos de la Academia de San Fernando como denota la acogida que tuvo por parte de Ventura Rodríguez, también de Julián Sánchez Bort al emplearla para la fachada de la catedral de Lugo (1769) y las enseñanzas de Benito Bails, ya reseñadas.

Las torres con sus cuerpos en disminución y variedad de plantas, resultan en verdad decorativas. En su concepción y construcción parece conocer el tratado de Bails quien declara que «sirven de mucho adorno a las fachadas de las Iglesias» y aconseja proyectarlas con planta cuadrada, en disminución en los pisos superiores, ochavada a partir del segundo piso y disponer amplios vanos para darle mayor ligereza²⁴.

Las torres (lám. 4) se separan e independizan del hastial en el tercer cuerpo, a partir del cual su planta —que es cuadrada— queda libre de las edificaciones anejas (casa del santero, entre otras). En este primer cuerpo los cuatro frentes toman forma rectangular enmarcándose por pilastras corintias, que dan mayor resalte y consistencia a las esquinas. En la parte central de cada paramento se talla en resalto una corona de aspecto vegetal, tal vez recordando los óculos de iluminación y relojes de anteriores construcciones barrocas.

²³ Benito BAILS. *Elementos de Matemáticas. T. IX. Parte I que trata de la Arquitectura Civil*. Madrid, 1783, pp. 842-844.

²⁴ «conviene 1º hacer en disminución, por lo que es planta, sus diferentes pisos; 2º suprimir en los pisos inferiores todas las partes del entablamento, cuyo vuelo cortaría la fábrica y la daría el aspecto de un edificio hecho de pedazos sueltos sin union unos con otros; 3º quitarla desde el segundo piso la forma cuadrada, para dársela ochavada, ú otra que se acerque más á la figura redonda, y borre la dureza y aspereza de la figura quadrada; 4º gastar solamente columnas aisladas, á fin de que parezca el edificio todo calado, lo que le da apariencia de ligero y delicado». Benito BAILS, op. cit., p. 848.

Sobre el entablamento de este cuerpo se origina el siguiente —cuarto—, con balcón corrido que afecta a los cuatro frentes, cerrado por sencillo barandal de hierro que sirve de protección al campanero. Las campanas se reciben en un vano de medio punto que interesa la totalidad de cada frente. Una vez más las esquinas, biseladas, aparecen decoradas con pilastras, mostrando ahora sencillos capiteles compuestos.

El siguiente cuerpo —quinto— se levanta en disminución sobre la cornisa del entablamento precedente. Tiene planta ochavada y lleva antepecho formado por pétreos balaustres, ornados en las esquinas por remates decorativos conformados mediante el empleo de dos esferas superpuestas de distinto diámetro. De nuevo se destacan las pilastras en las esquinas, y el entablamento al resaltar las simples líneas de sus molduras.

Un sexto cuerpo —de poca altura—, en disminución, con planta circular, se erige sobre el anterior. Lleva a modo de antepecho pequeñas pirámides con bolas, de claro recuerdo herreriano. Recibe este cuerpo una cúpula semiesférica construida por varias piezas de piedra, cortadas según la geometría del sector circular que conforman, y se corona con una esbelta pirámide con bola y veleta.

Toda la construcción exterior del edificio acusa fielmente su disposición interior, pero pasa casi inadvertida al apreciarse solamente en altura, por impedir la visibilidad la estrechura de las calles en su trazado urbano medieval y estar toda la edificación rodeada de apretadas construcciones de menor rango, anejas al conjunto: vivienda, escuelas en tiempos pasados, sacristía, salones, patios, etc. Un paralelepípedo y un cilindro son las grandes masas contrastadas que se vierten al exterior. Al eludirse cualquier forma de articulación entre ellas, como podría haber sido una sencilla moldura que unificase las dos masas antagónicas en un todo, se consigue acentuar la yuxtaposición sobre la integración. El poderoso cilindro (lám. 5) destaca por sus dimensiones; en su interior quedan encerrados el tambor y la cúpula, ocultándose, por tanto, ésta de la visión exterior. Vigorosos contrafuertes refuerzan la enorme masa cilíndrica, proyectando hacia afuera los esfuerzos del sistema interior de pilares. Se rematan con unos aletones, barrocos en su concepción, empleados por tantos arquitectos para resolver la tensión entre elementos verticales y horizontales; quizá el más claro precedente aplicado también a una construcción circular, lo constituye la iglesia de la Salud (1631-1650) de Longhena, en Venecia; también Ventura Rodríguez debió pensar su utilización para el proyecto no realizado de la iglesia de Covadonga (1775) —así aparece en el dibujo de reconstrucción ideal realizado por Celorio y en el mismo sentido se pronuncia Reese²⁵—, recurso, sin embargo, eludido por el mismo arquitecto en el colegio de Santa Victoria en Córdoba (1772) del que se tomarán elementos, soluciones e ideas para la iglesia del Juramento: así el cilindro (lám. 6) es cosa común en sendas edificaciones²⁶, como también lo es el tejado có-

²⁵ Thomas Reese. *The architecture of Ventura Rodríguez*. Nueva York, 1976, vol. I, p. 294.

²⁶ Thomas Reese opina que el cilindro utilizado en Santa Victoria y en Covadonga por Ventura Rodríguez responde a una fórmula similar a las empleadas en la Antigüedad: Panteón, Castillo de San Angelo, tumba de Cecilia Metela y de Plauto en Roma, a los *Martyria* de Bizancio; y en los monumentos paleocristianos como San Esteban de la Rotonda y Mausoleo de Constanza, etc., más que a la inspiración que hayan podido ejercer algunos edificios barrocos debidos a Bernini, Arizzia, Rainaldi, Juvara, etc., como propugna Chueca Goitia. Piensa también el historiador norteamericano que Piranesi tiene una influencia decisiva en Covadonga al interpretar los monumentos romanos en sus dibujos, enumera una lar-

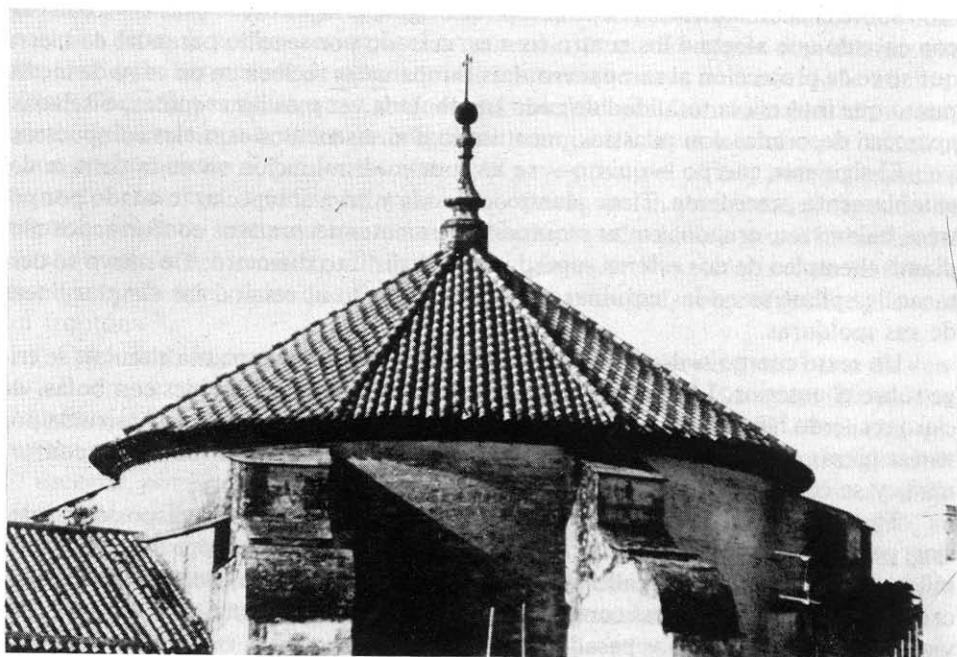


Lámina 5. Cilindro envolvente de la cúpula de la iglesia del Juramento de San Rafael en Córdoba.

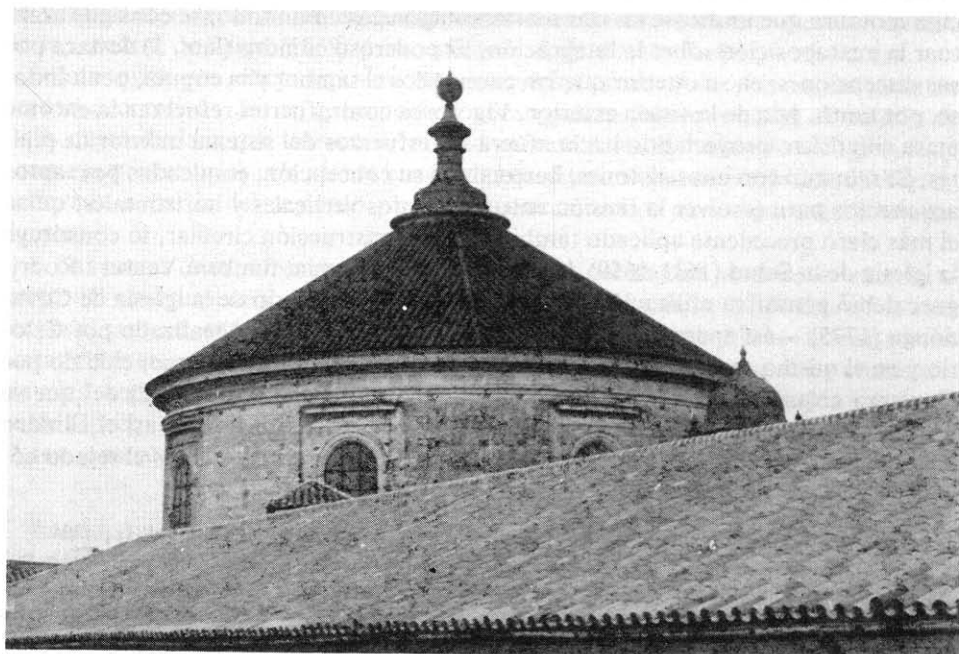


Lámina 6. Cilindro exterior de la iglesia del Colegio de Santa Victoria en Córdoba debido a Ventura Rodríguez.

nico —enmascarando la cúpula— y el airoso y rico remate vertical, a modo de agujón, de gracioso y parecido perfil en ambos conjuntos, dominando todo el edificio. Este recurso fue empleado con anterioridad por Ventura Rodríguez en la iglesia del Hospital de Oviedo (1768), pensamos que al retomarlo para Córdoba consigue de él que no solo sea su continuación sino algo más: su perfeccionamiento.

EL ESPACIO INTERIOR

El templo presenta una extraña planta (lám. 7) que Madoz se atreve a calificar de «algo defectuosa»²⁷. Sorprendentemente tiene un claro y lejano precedente —como ya observó Schubert— en la iglesia de Nuestra Señora en Malinas (lám. 8). Construcción tenida por Gerson como: fantástica, temeraria, extraña, débil y carente de armonía en su concepción interior²⁸. Tal vez muchos de los actuales visitantes de la iglesia cordobesa del Juramento puedan incurrir en apreciaciones semejantes, al no estar familiarizados con una solución tan novedosa como es la de una planta que se origina por la intersección de dos figuras geométricas antagónicas: un rectángulo (sala con tres naves) y una circunferencia (lugar central, bien destacado) en sustitución del transepto rectangular en intersección ortogonal, como ha sido tradicional su empleo en la arquitectura eclesial española a lo largo de los siglos, hecha la salvedad —claro está— de las iglesias de planta central, por otra parte tan en boga entre nuestros arquitectos neoclásicos. El paralelogramo y el círculo van a originar en esta iglesia unos volúmenes contrastados —aunque enmascarados por otras apretadas construcciones que los rodean (lám. 9)— que hacen participar al arquitecto con su elección, del amplio movimiento europeo hacia una arquitectura «postbarroca» que gusta emplear las superficies y las masas en contraste. Así Giambattista Piranesi en sus *Parere sull'architettura* (1765) gusta componer sus edificaciones mediante un gran número de elementos heterogéneos apenas relacionados entre sí, consiguiendo un conjunto basado en una aglomeración de elementos casi independientes. Piranesi aspiraba a un orden nuevo, no basado en la armonía ni en la subordinación, sino en los contrastes explícitos y en la libertad individual. Su seguidor Valadier, en sus diseños (1790), siente predilección por las formas geométricas elementales, así en el proyecto para un casino empleará un núcleo cilíndrico del que parten en diagonal alas prismáticas. Estas ideas tuvieron éxito en toda Europa, preferentemente en Italia, en el umbral del siglo XIX; sirvan de ejemplo el proyecto de Rinaldi para el Palacio Gatschina (1770), basado en una curiosa aglomeración de masas prismáticas y cilíndricas; Ottone Calderari emplea en el segundo patio del Palacio Cordellina (1776) una pintoresca agrupación de masas; muchas obras de Giacamo Quarenghi presen-

ga serie de obras con planta circular y deambulatorio realizadas por diversos arquitectos europeos y americanos del siglo XVIII. Cfr. Thomas Reese, op. cit., T. I, pp. 294-298.

²⁷ Pascual MADOZ. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. T. VI. Madrid, 1847, p. 637.

²⁸ H. GERSON. *Art and architecture in Belgium 1600 to 1800*. The Pelican History of Art., 1960, pp. 26-27.

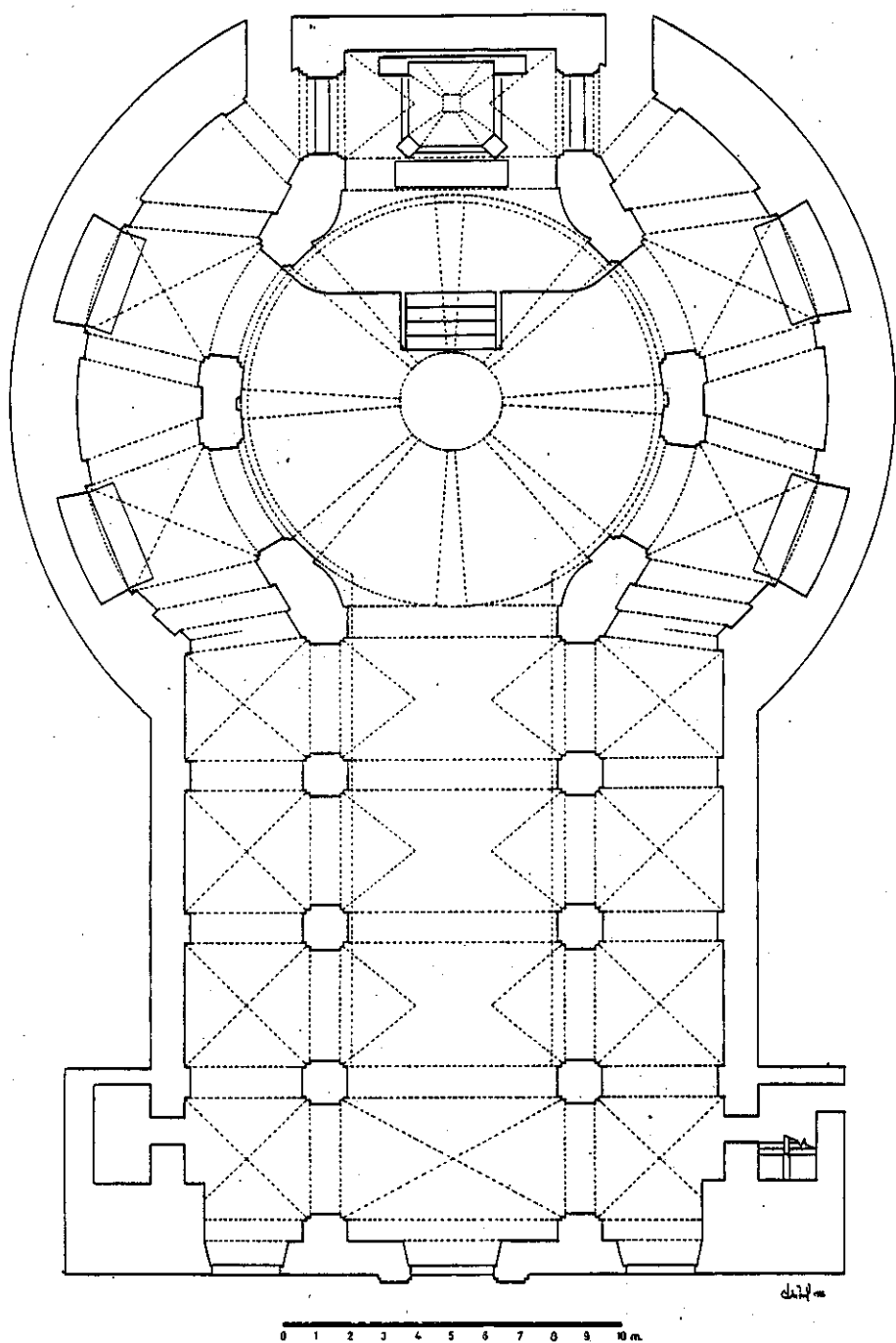


Lámina 7. Planta de la iglesia del Juramento de San Rafael en Córdoba.

tan atrevidos efectos volumétricos. En esta avanzada arquitectura «ha desaparecido todo lo que amaban los constructores barrocos: la concatenación, la integración y la gradación; el movimiento y la flexibilidad. Y sin embargo, aunque cada parte es autónoma, el todo sigue constituyendo una vigorosa unidad»²⁹.

La planta y las masas de la iglesia del Juramento muestran cierto conocimiento de las tendencias europeas del momento y también un esfuerzo por parte del arquitecto, —que pensamos no fue Vicente López Cardera, a quién su título de maestro de obras no le capacitaría para un proyecto de tanta envergadura y concepción—, por conseguir la mayor espaciosidad posible en un reducido solar, dentro del cual debían respetarse construcciones anteriores, que una vez terminada la obra de la iglesia quedarían anejas para uso y servicio de la cofradía.

El pilar —único elemento visible de la estructura interna— es el organizador del espacio interior al diferenciar tres naves. En su proyección hacia la altura los pilares parecen «comprimirse» por las tribunas que se disponen entre ellos sobre las naves colaterales, afectando también a la rotonda. El pilar —reducido en ocasiones a simples pilastras adosadas— en su concepción gigante y en el empleo y tratamiento del capitel jónico parece estar siguiendo muy de cerca a los del atrio de la iglesia del Colegio de Santa Victoria (láms. 10 y 11) también en Córdoba, probablemente proyectado por Draventon; al menos eso deducimos a partir de Ponz y de Llaguno cuando admiten que la mayor parte de lo construido de ese edificio se debe al arquitecto francés; Reese parece confirmar lo mismo al decir que los soportes, los capiteles jónicos, las líneas suaves de las molduras en arcos de puertas y ventanas están en consonancia con la parte baja de la iglesia más que con el estilo de Ventura Rodríguez apreciable en el resto del edificio³⁰. Los elementos concordantes en las iglesias de San Rafael y de Santa Victoria nos inducen a pensar que Vicente López Cardera pudo haber trabajado como maestro de obras en ambas edificaciones.

Las tribunas tienen antecedentes muy antiguos —baste pensar en las iglesias románicas, donde esos niveles eran necesarios para acoger a los peregrinos—, pero además fueron empleadas frecuentemente en el siglo XVII en las iglesias promovidas por los jesuitas, donde cumplían, según Kubler, la finalidad de resguardar a los miembros de la orden de la vista del público durante las celebraciones litúrgicas. Asegura el mismo historiador que las tribunas se corresponden con frecuencia en España, con el *piano nobile* de los planos de palacios y conventos, como continuación del nivel de vivienda real o de la comunidad religiosa³¹. Con esa finalidad la vemos en El Es-

²⁹ Emil KAUFMANN. *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y Postbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*. Barcelona, 1974, p. 137. Estudia Kaufmann en el capítulo X titulado «El umbral del siglo XIX» el desarrollo de los sistemas de composición basados en las masas contrastadas. Debemos a este investigador la relación de arquitectos italianos que mencionamos.

³⁰ Antonio PONZ. *Viage de España*. t. XVIII, 1792, pp. 60-61; Eugenio LLAGUNO y AMIROLA. *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España*. Madrid, 1829, t. IV, pp. 257-258 y Thomas Reese, op. cit., p. 249. A nosotros no nos parecen del todo ajenos a Ventura Rodríguez los pilares adosados que se emplean en las iglesias cordobesas de Santa Victoria y de San Rafael, baste recordar los utilizados en San Marcos de Madrid y en Arenas de San Pedro. Hay que hacer notar también que pilastras adosadas de orden jónico son empleadas en la rotonda de una ermita proyectada por José Tellez Nogués y presentada por éste a la Academia para que se le concediese el título de Maestro de Obras, que le fué concedido en 1789 (publica lámina de este proyecto Claude Bédat. op. cit., láms. 82 y 83).

³¹ George A. KUBLER. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. *Ars Hispaniae*, XIV, Madrid, 1957, p. 61.

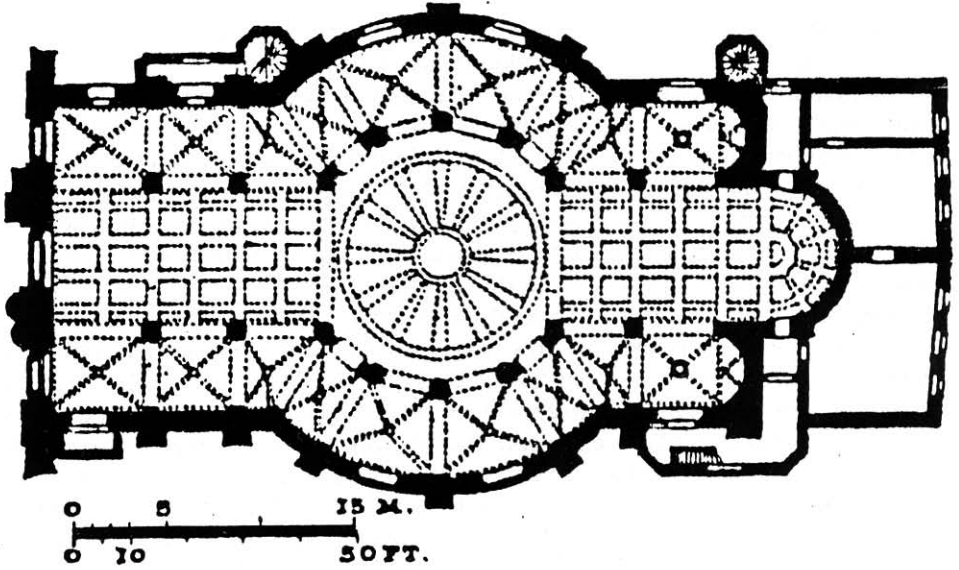


Lámina 8. Planta de la iglesia de Nuestra Señora de Hanswijk en Malinas realizada por Lucas Faydherbe (según Gerson).



Lámina 9. Vista de conjunto de la iglesia del Juramento de San Rafael en Córdoba.

corial, en la iglesia del Colegio Imperial —hoy catedral de San Isidro, en Madrid—, en la iglesia de la Compañía en Alcalá de Henares. Pensamos que las tribunas de la iglesia cordobesa del Juramento de San Rafael no tuvieron más finalidad que la exigida por la necesidad de dar cabida a numerosos fieles y devotos cofrades, en un solar relativamente limitado. Los arquitectos neoclásicos las emplean con profusión, Bails —por el contrario— no parece demasiado partidario de ellas, alegando que no vienen bien donde las columnas estén aisladas y haya un solo orden de arquitectura, tal como ocurre en la iglesia que estudiamos, aconseja que «si (por) algún motivo particular piden haya tribuna alta (...) se podrán usar dos órdenes»³². En la iglesia cordobesa la tribuna se construye entre la arquería de la nave y su cornisa (lám. 12) como parte principal e integral de su alzado, repitiendo el mismo esquema compositivo de la nave y cerrase mediante el empleo de arcos semicirculares de igual dimensión en el radio, por compartir el mismo tramo. Se protege la tribuna con barandal de hierro y vistosa celosía. Por error de medidas en la construcción, el arco invade desafortunadamente el arquitebe. Las enjutas de los arcos del nivel inferior muestran una molduración de perfiles elementales, mientras que los de las tribunas, sin ornato, se ven afectados por las volutas de los capiteles jónicos.

La cornisa del entablamento aparece muy volada, mostrando una larga serie de mutilos. El arquitebe y el friso resultan interceptados por los pilares cuando buscan en su prolongación el punto de arranque de los arcos fajones de la bóveda de cañón que cubre la nave central (lám. 14), siendo ésta a su vez interceptada por la penetración de lunetos. Las naves laterales se cubren por bóvedas de arista, separadas por la arquería de medio punto que se lanza entre pilares³³.

La interpenetración de la nave con el transepto se verifica mediante la utilización de tres recursos: a) dos pilares que unidos oblicuamente redondean su arista para suavizar la transición entre los dos espacios antagónicos; b) por la poderosa cornisa que corre todo el edificio sin interrupción, acusando en el punto de intersección del rectángulo con el círculo un destacado vértice (lám. 12), que contrasta con la redondez preferida para los pilares interceptados en el nivel inferior; c) el tercer recurso está en la prolongación de la tribuna sobre el espacio de la rotonda, manteniendo las mismas dimensiones y proporcionalidad para evitar cualquier ruptura y procurar así cierto grado de concatenación e integración.

El espacio central circular se delimita en el nivel primero por tres pares de dobles pilares que en altura se transforman en pilastras adosadas con capitel jónico, repitiendo el prototipo seguido en la iglesia del Colegio De Santa Victoria en la misma ciudad, como ya quedó expresado. Se mantienen entre ellos las mismas longitudes de separación seguidas en las arquerías de la nave y sus tribunas. Este espacio que se cubre con cúpula aparece tratado como una unidad desde el nivel de la planta hacia arriba, organizándose con la siguiente distribución: sobre la cornisa del primer entablamento se levanta el tambor con sus ventanas para iluminación, entre ellas,

³² Benito BAILS, op. cit., p. 822.

³³ Una vez más parece haberse tenido en cuenta a Bails al referir que «la mejor forma de bóveda para las iglesias es ... el cañón seguido» ... «Las bóvedas de las capillas pueden ser por arista; pero estas vueltas solo son vistosas sobre plantas cuadradas, donde curvas iguales se cruzan á esquadra» Benito BAILS., op. cit., pp. 815 y 816.



Lámina 11. Pilastras del atrio de la iglesia del Colegio de Santa Victoria en Córdoba.

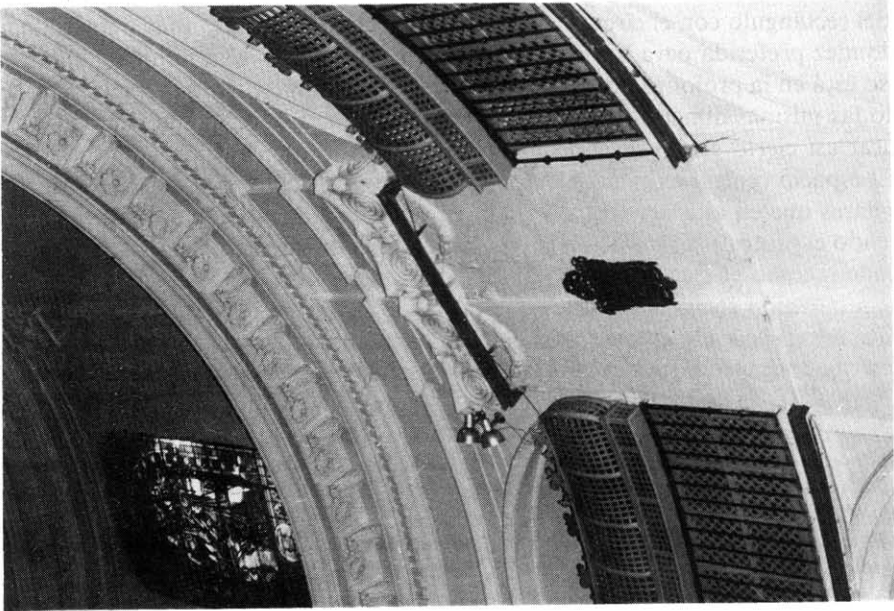


Lámina 10. Pilastras de la rotunda de la iglesia del Juramento de San Rafael en Córdoba.

en ritmo alternante, aparecen dos pares de pilastras adosadas que llevan sendos capiteles corintios, sobre los que corre un segundo entablamento en el que descansa la cúpula semiesférica, que no lleva linterna, pues ha sido sustituida por un rosetón decorativo del que parten nervios —ornados por un festón conseguido a base de motivos vegetales— hacia los pares de pilastras. Se construyen todos estos elementos con yeso por estar desprovistos de función estructural.

El deambulatorio prolonga —como ya quedó recogido— las naves laterales, manteniendo idéntica anchura y proporciones tratando de suavizar la ruptura. Para cubrir este espacio anular el arquitecto se vió obligado a utilizar bóvedas irregulares, solución extrema pero atinada para el lugar, lo cual redundó en un aumento de parabienes y alabanzas en favor del arquitecto. Apreciación que también hace Bails al referir que «las bóvedas irregulares solo pueden usarse en los casos donde no hay otro recurso; su estrañeza y el atinado arrojado de que dan indicio, solo pueden redundar en alabanza del Arquitecto quando se conoce que no tuvo otro arbitrio, y las usó estrechado de alguna sujeción inevitable»³⁴. La nave anular cubre los tramos abiertos por arcos con bóveda irregular de arista (lám. 15) y los tramos opacos con cañón anular, por lo que al adoptar esta solución se ve obligado a poner los fajones en oblicuo. En correspondencia con el sistema arco-bóveda de arista se abren en el muro unos nichos para disponer altares colaterales siguiendo un ritmo alternante.

El recuerdo de las girolas de las construcciones góticas —en cuanto a la búsqueda de soluciones para la cubierta se refiere— está lejos, pero la evocación es evidente, baste recordar los esfuerzos dedicados por los arquitectos que construyen la catedral de Toledo, que han de disponer tramos triangulares y trapezoidales para la distribución de fuerzas hacia los contrafuertes en un intento de conseguir mayor amplitud e iluminación. Cabe pensar también en otras grandes catedrales españolas, sobre todo en la de Granada (1525-1703) y en la de Cádiz (1720-1838), en las que subsiste todavía la distribución gótica de la planta seguida en Toledo. La iglesia cordobesa dedicada a San Rafael presenta un problema diferente pero encaminado en la misma dirección.

Las iglesias de planta central construidas en España por nuestros arquitectos neoclásicos no se enfrentaron con el problema del deambulatorio porque rodearon la nave circular de capillas radiales que no requerían ser comunicadas entre sí, pues no era preceptivo para la liturgia ni para el tránsito de fieles. Sin embargo un precedente próximo lo constituye el proyecto de Ventura Rodríguez para la iglesia de Covadonga y un dibujo de Diego de Villanueva de 1754 que representa una rotunda monumental (lám. 18). En el diseño³⁵ apreciamos cuatro arcos en los ejes principales que sirve para unir visualmente el deambulatorio con el espacio central, tal como sucede en la iglesia de Córdoba. También podemos decir que los arcos formeros y fajones del anillo adoptan distribuciones parecidas en el dibujo y en la iglesia. Thomas Reese en los comentarios que hace a esta lámina del libro de Villanueva, busca el prototipo en una larga serie de obras, partiendo inicialmente de construcciones

³⁴ Benito BAILS, op. cit., p. 816.

³⁵ *Libro de diferentes pensamientos unos imbutados y otros delineados por Diego de Villanueva año de 1754*. Introducción, resumen bibliográfico y notas a las láminas de Thomas F. Reese. Valencia, 1979, lámina 24.

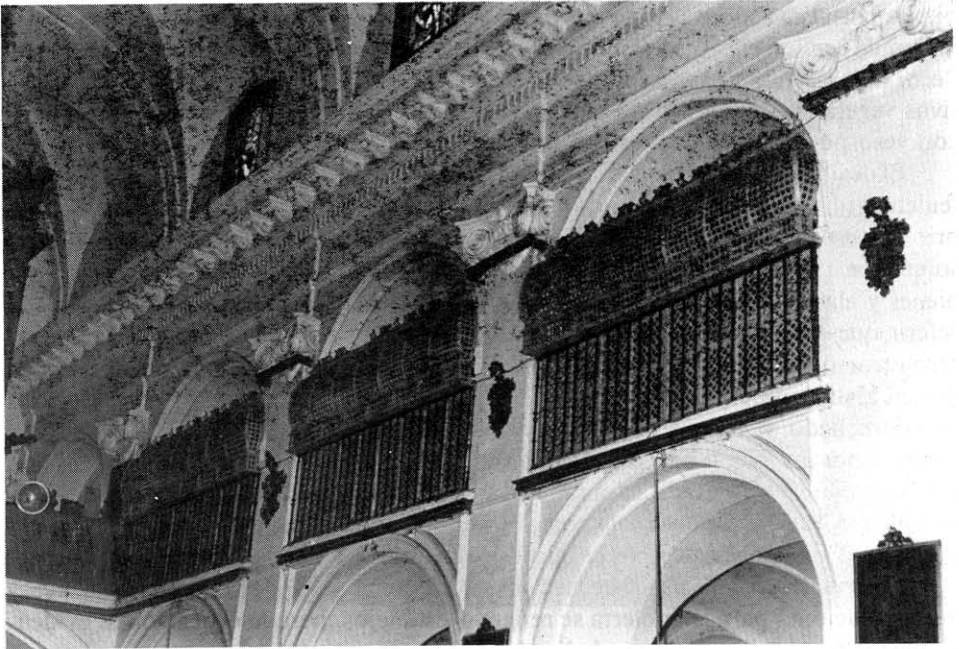


Lámina 12. Tribuna de la iglesia del Juramento de San Rafael.

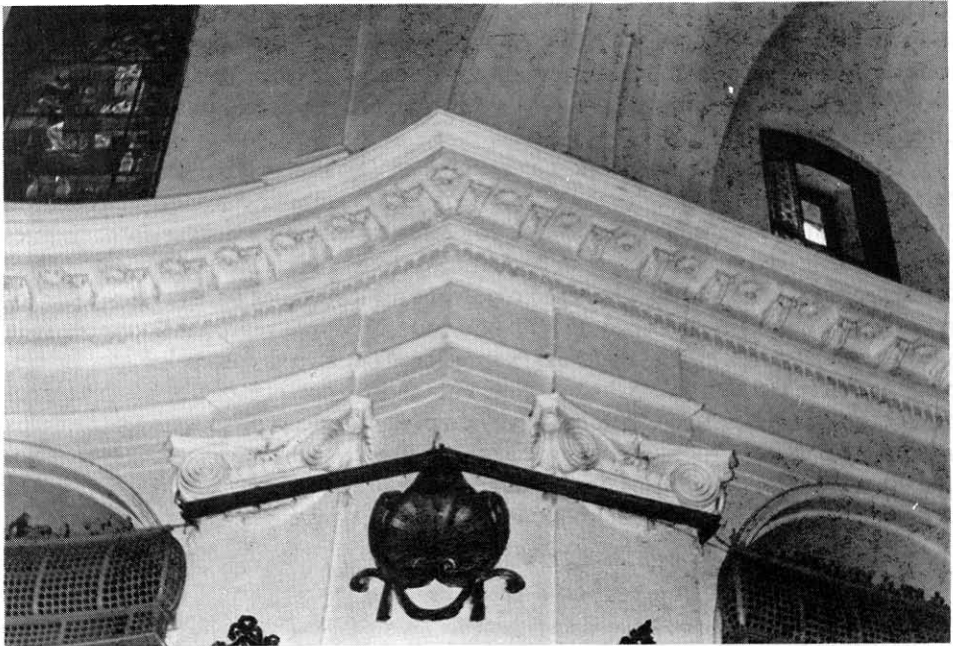


Lámina 13. Detalle del entablamento en el lugar de intersección de la nave con la rotonda.

paleocristianas, para detenerse después de un mayor número de testimonios barrocos —italianos sobre todo— y más tarde concluir que el motivo inspirador habría que buscarlo en la «convergencia de varias fuentes, como las vistas de Piranesi de los mausoleos romanos; la catedral de Granada, diseñada por Siloé; Santa María della Salute de Longhena; la iglesia que hizo Sacchetti en 1752; el palacio Caserta de Vanvitelli y las escenografías de Juvara»³⁶. El dibujo de Villanueva —en opinión de Reese— ejercía una influencia limitada pero importante sobre obras posteriores de la Corte, concretándola en el dibujo de la Biblioteca Nacional (n.º 1659 del Catálogo de Barcia Pavón) y en el diseño que José Joaquín de Trocániz presentó al concurso académico de 1795.

El presbiterio de la iglesia cordobesa ocupa un espacio cuadrangular que se proyecta en el sentido del eje longitudinal de la nave, pero sin alcanzar demasiada profundidad por impedírsele una gran sala contigua dispuesta perpendicularmente al eje longitudinal (hoy habilitada para sacristía). Este impedimento no ha permitido desarrollar el presbiterio tal como era frecuente en Ventura Rodríguez al procurar disponer el coro detrás del altar mayor, adaptando así el pensamiento de la división de la iglesia en dos partes: una para los fieles y otra para los clérigos, que había llevado a la realidad en Aranjuez Giacomo Bonavía³⁷. Ventura Rodríguez pensó esta solución para el proyecto del Monasterio de San Bernardo en Madrid (1753), más tarde repetido en los Agustinos de Valladolid (1760) y en San Francisco El Grande en Madrid (1761). Los profesores de la Academia de San Fernando aconsejan la misma solución empleada por Ventura Rodríguez, así Bails al referirse al presbiterio dirá: «puede colocarse, y se halla en efecto colocado, o detrás del coro del lado del cascarón, ó entre el coro y la nave. Este último sitio nos parece más conveniente, porque las ceremonias están a la vista de los fieles; y para que lo estuvieran todavía más, convendría levantar el piso del presbiterio». Asegura también «que en ningún sitio está mejor el coro que detrás del presbiterio ... porque allí reza el Clero con más recogimiento, y su decoración remata hermosamente el punto de vista de lo interior del edificio»³⁸. En la iglesia del Juramento de San Rafael el presbiterio aparece elevado mediante gradas, y se delimita por bello cancel de bronce.

Para recoger la imagen del Arcángel se opta por una fórmula también sugerida por los académicos, cual es la del retablo baldaquino, si bien es verdad que ya era conocido su empleo desde que el hermano Bautista lo introdujese en España al utilizarlo en las Bernardas de Alcalá. Para Bails el altar «mejor estaría en medio del presbiterio sobre un estrado grande con muchos escalones, aislado por todos lados de modo que se pudiese andar al rededor ... Su forma más propia sería un túmulo de perfiles bien dibuxados y muy naturales, pues recuerda el estilo antiguo de la Iglesia de celebrar los santos misterios sobre el sepulcro de los Mártires... Un altar dispuesto conforme acabamos de proponer sería de perfecta hermosura y presentaría a la vista un espectáculo grandioso»³⁹. El retablo de la iglesia cordobesa, pese a seguir esos ideales, no está acertado en composición ni en proporciones, parece aprisiona-

³⁶ *Ibidem.*, op. cit., p. 58.

³⁷ OTTO SCHUBERT, op. cit., p. 402.

³⁸ Benito BAILS, op. cit., pp. 813-814.

³⁹ *Ibidem.*, op. cit., p. 818.

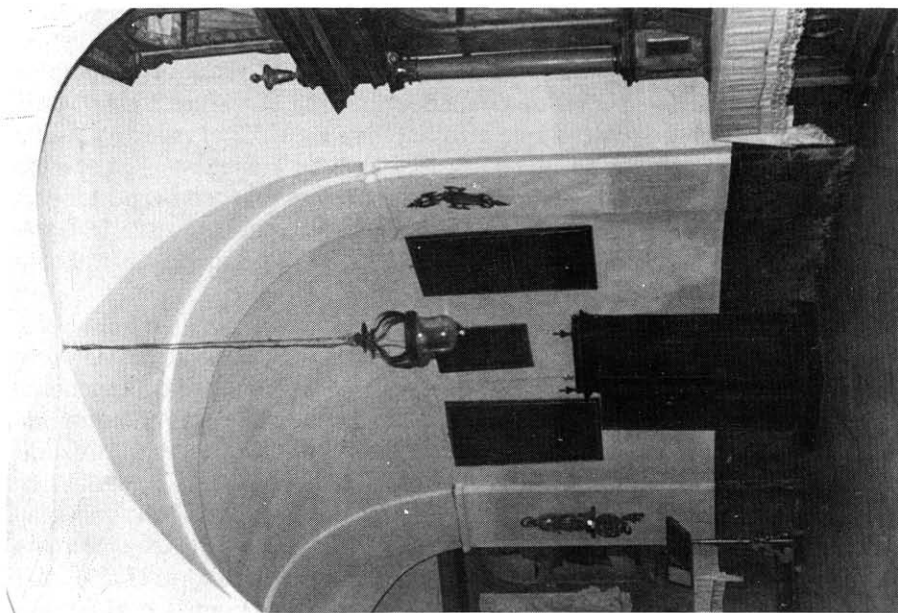


Lámina 14. Bóveda de la nave central de la iglesia del Juramento de San Rafael en Córdoba.

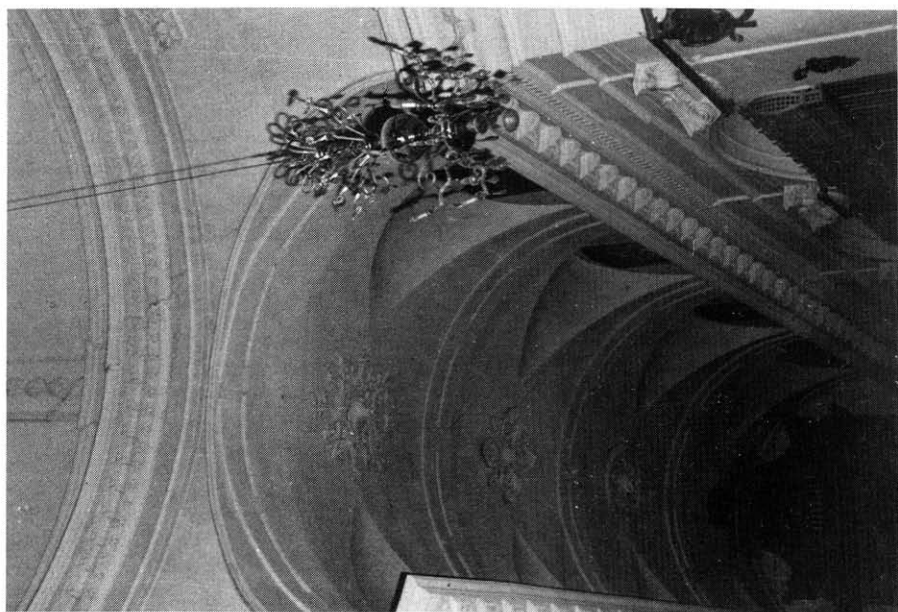


Lámina 15. Bóvedas del deambulatorio de la misma iglesia.

do en la obligada apretura del ábside, tal vez por eso no gustase a Don Teodomiro Ramírez de Arellano, quien, aun ignorando al autor, se atreve a decir de su obra que «no puede ser peor»; mejor ponderación hace, sin embargo, de un proyecto de retablo «aprobado por la Academia de San Fernando, en el cual campeaba la imagen sobre un grupo de nubes»⁴⁰; «que aunque no tiene nada de inspiración religiosa —en parecer de Don Rafael Ramírez de Arellano⁴¹— es correcto y elegante y mucho mejor que el que se rehizo y luce la iglesia». Ortí Belmonte hace notar que el retablo actual sufrió una profunda reforma en 1857 siguiendo un dibujo de Wenceslao Govira⁴². La imagen de San Rafael fue tallada por el escultor cordobés Alonso Gómez de Sandoval⁴³ y la del pequeño Crucificado que corona el retablo por Diego de Morales en el año 1806.

LAS ESCULTURAS

La escultura del Arcángel San Rafael del retablo (lám. 20), tallada en madera, adopta en su postura cierta rigidez e hieratismo; su verticalidad y falta de movimiento no se resuelven pese al adelantamiento de la pierna izquierda, recurso que otros escultores hubiesen aprovechado para provocar cierto contoneo y movilidad. En su concepción y composición sigue todavía muy de cerca —aunque eludiendo el movimiento, nobleza y elegancia— el prototipo pintado por Antonio del Castillo para el Ayuntamiento de Córdoba en el año 1652⁴⁴; ampliamente divulgado a través del grabado (lám. 21). Así la túnica y el manto que cruza su cuerpo, las potentes alas semidesplegadas y las piernas descubiertas parecen responder al modelo proporcionado por la pintura, bien conocido por todos los devotos a través de la estampa que tienen en sus casas. Su cabeza muestra un rostro joven de largos cabellos. Sobre ella se destaca una diadema de plata y piedras preciosas. Porta en la mano derecha un bastón con bordón de peregrino, que hace alusión al largo viaje en que el Arcángel acompañó y protegió a Tobias (Tob. 6,14). Sobre el pecho se hace visible un corazón de plata, material también empleado en el bastón y bordón, y en los atributos que llevan los angelitos de la peana, tales como: pomo alusivo a las medicinas y a la misión que San Rafael había recibido de Dios para curar a Tobit y a su nuera Sara

⁴⁰ Teodomiro RAMÍREZ DE ARELLANO. *Paseos...* op. cit., p. 74.

⁴¹ Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO. *Inventario...*, op. cit., p. 187.

⁴² Miguel Angel ORTÍ BELMONTE, op. cit., pp. 111-112.

⁴³ «Esta estatua del glorioso Arcángel, señor San Rafael, Nuestro Custodio, fue hecha en el año 1735, por el artífice Don Alonso Gómez de Sandoval, natural de esta ciudad y por el mismo en 1795 se perfeccionó dándole nueva planta y hermosura. Se colocaron en su pecho en dobles cajas de plata y lata dos grandes partículas de los huesos de los Santos Mártires de Córdoba que se veneran en la parroquia del Señor San Pedro de la misma, su auténtica y varios escritos de que hay copia en los libros del Cabildo de su ilustre Cofraternidad, en los celebrados el 25 de Octubre y 20 de Diciembre de dicho año, se renovó volviéndola a estofar en 1846». Miguel Angel Ortí Belmonte, op. cit., p. 110.

⁴⁴ José VALVERDE MADRID. «El pintor Antonio del Castillo» En *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1961, p. 176 y 207 recoge la siguiente inscripción de este cuadro «Por los votos y solicitud de Don José de Valdecañas y Herrera, Veinticuatro de Córdoba, Antonio del Castillo lo pintó en el año 1652».



Lámina 17. San Rafael de Antonio del Castillo (grabado por Antonio Vázquez en 1839).

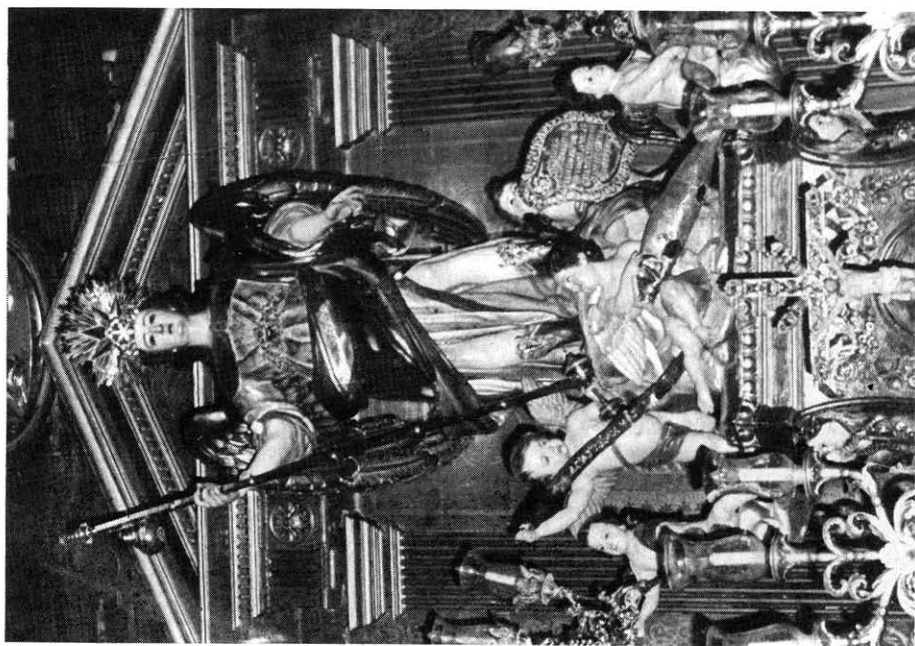


Lámina 16. Imagen de San Rafael realizada por Alonso Gómez de Sandoval.

(Tob. 3,17 y 12,14), pez recordando haber salvado a Tobias de ser devorado por un caliónimo (Tob. 6,2) y cartela con la inscripción del Juramento que hiciese el Arcángel en su aparición al Padre de las Roelas.

La escultura en verdad es poco acertada. Solo el fervor, la devoción y entusiasmo pueden hacer que las gentes sencillas al apreciar algo bello exclamen «es más bonito que el San Rafael de Gómez de Sandoval», expresión que recoge Valverde Madrid al dedicarle desmesurados elogios⁴⁵ que nosotros no podemos compartir.

Las esculturas de la fachada fueron concertadas el 15 de octubre de 1799 ante el escribano Lorenzo Muñoz Díaz, con el escultor milanés residente en Córdoba, Jerónimo Butti⁴⁶. Se especifica en la escritura que han de ser de «piedra galeña de cantera nombrada del Gambullón», han de tener «la una de dos varas y media en limpio de pies a cabeza, de nuestro Custodio y las otras dos de dos varas y tercia ... de San Acisclo y Santa Victoria, mártires y patronos de esta insinuada ciudad»; han de estar terminadas y colocadas «en la novena de mayo del año ochocientos uno». El escultor cobrará por cada imagen «dos mil reales de vellón».

Estas son las únicas estatuas conocidas del hasta hoy inédito escultor italiano Jerónimo Butti. Valverde Madrid, buen conocedor de los archivos cordobeses, dice no haber encontrado más datos documentales referidos al escultor y nosotros tampoco hemos encontrado ninguna otra alusión relativa a este artista en la larga bibliografía consultada, por lo que hemos de atenernos para su estudio solamente a la obra que realizase para la iglesia del Juramento. Su procedencia milanés queda recogida en la escritura de concierto de este trabajo, pero desconocemos como llegó hasta Córdoba, si bien no nos es desconocido el fenómeno que atrajo a tantos artistas extranjeros a la España de los Borbones. La rebusca bibliográfica que hemos realizado tratando de encontrar algún dato relativo a posibles trabajos o a su formación en Italia, no ha tenido demasiados resultados positivos, tan solo hemos encontrado un escultor llamado Enrico Butti di Viggìù, establecido en Milán y nacido en Como el año 1847⁴⁷, que al menos nos sirve para relacionar al escultor localizado en Córdoba con una familia de escultores procedentes de Como y establecidos en Milán.

Las esculturas de la fachada representan a los patronos de la ciudad de Córdoba: San Rafael en el vértice central del frontón (lám. 22) aparece representado en figura de un joven adolescente. Lleva esbeltas alas recogidas tras la capa que, sujetada por un broche sobre su pecho, se abre para dejar descubierta su figura y caer por detrás en pliegues verticales hasta los pies. Viste túnica larga ceñida a la cintura, después rasgada en dos aberturas que dejan sus piernas descubiertas, como ha sido usual el hacerlo al representar a los santos peregrinos o caminantes. Dispone la mano derecha sobre el pecho, con la izquierda sostiene una placa que apoya en el pie y en la que se ha grabado, en sílabas separadas, la palabra GRATITUDO. La forma

⁴⁵ «En el arte de Sandoval está la más bella expresión del rococó cordobés. Todo en él es serenidad, sus vírgenes y sus santos son iguales, de expresión dulce... Y esto es lo que era su arte, bello, bonito, no trágico. Cual si fuera un Salzillo cordobés...» José VALVERDE MADRID. «El escultor cordobés Alonso Gómez de Sandoval». En *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1962, p. 51.

⁴⁶ Archivo Notarial de Córdoba. Oficio 39, fol. 280, publicado por José VALVERDE MADRID. *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1974, p. 28.

⁴⁷ Alfredo MELANI. *Scultura Italiana Antica e Moderna*. Milán, s.a., p. 621.

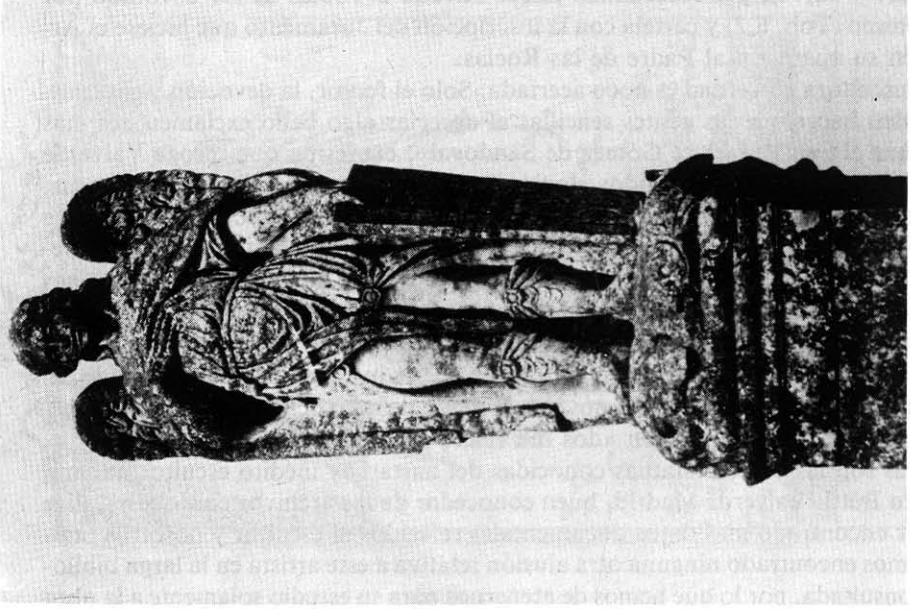


Lámina 19. San Rafael en el frontón de la iglesia del Juramento de San Rafael en Córdoba, realizado por Jerónimo Butti.

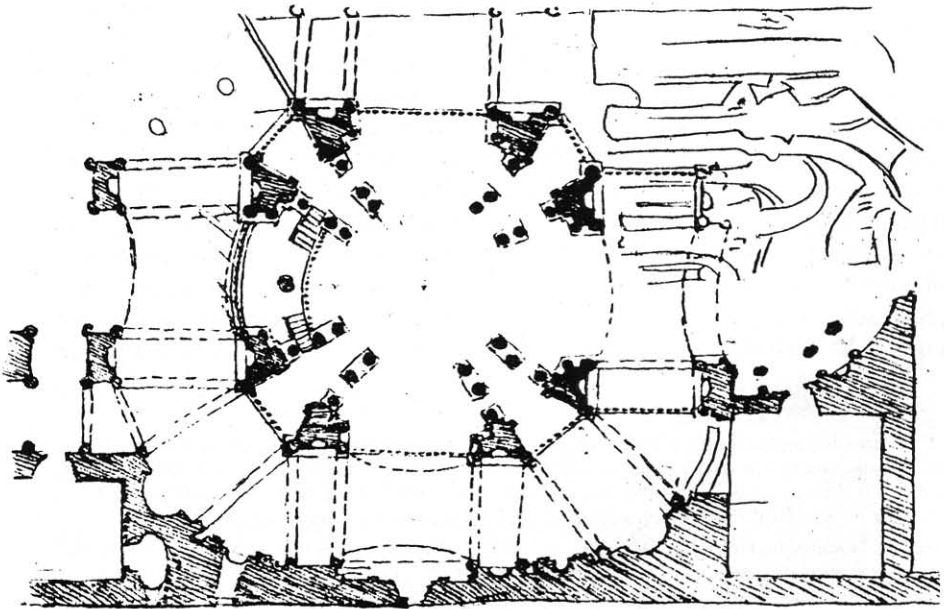


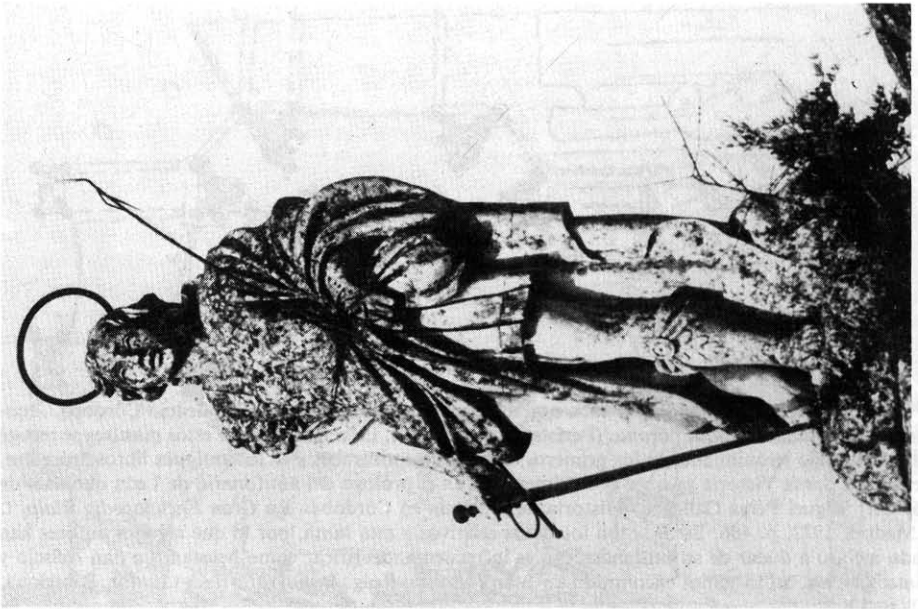
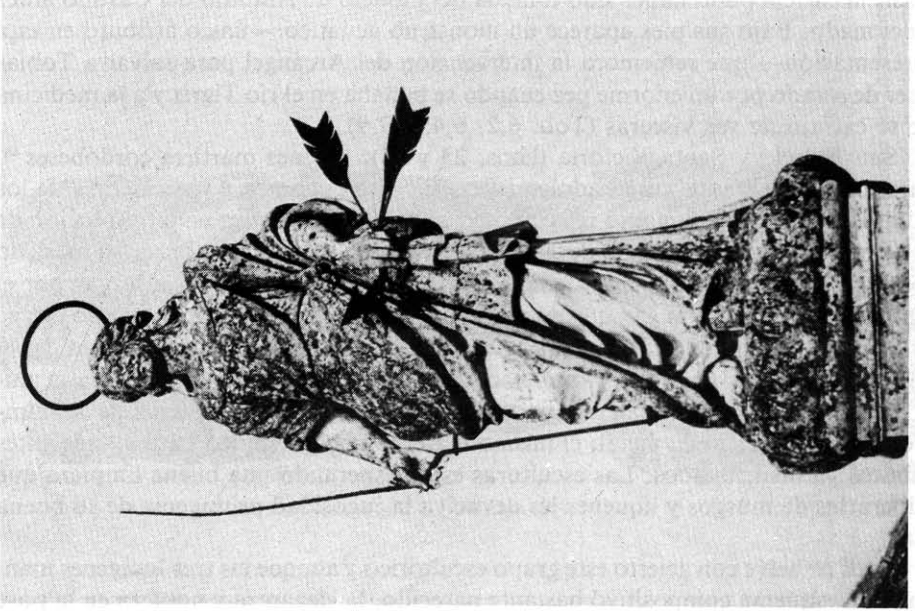
Lámina 18. Dibujo de rotonda monumental por Diego de Villanueva.

de asir la cartela pudo haber sido tomada del modelo de Antonio del Castillo antes mencionado. Bajo sus pies aparece un monstruo acuático —único atributo en esta representación— que rememora la intervención del Arcángel para salvar a Tobías de ser devorado por un enorme pez cuando se bañaba en el río Tigris y a la medicina que se extrajo de sus vísceras (Tob. 6,2; 6,4; 6,7-9).

San Acisclo y Santa Victoria (láms. 23 y 24), jóvenes mártires cordobeses⁴⁸, aparecen representados como adolescentes. El viste la coraza y túnica corta de los militares romanos y un manto resuelto con gran belleza plástica en la resolución de sus pliegues. Lleva en la mano derecha la espada que viene a simbolizar su martirio en el siglo IV y en la izquierda debió llevar la palma del martirio, a juzgar por el largo vástago que todavía empuña. Santa Victoria viste elegante túnica y manto. Lleva por atributo en la mano izquierda tres flechas metálicas y en la derecha —al igual que sucede con su compañero— una varilla de hierro, que tal vez responda a la palma del martirio de la que han desaparecido las hojas. Las dos imágenes llevan nimbo circular, realizado en metal; el mismo material que se empleó para los restantes atributos ya mencionados. Las esculturas están esperando una buena limpieza que al liberarlas de musgos y líquenes les devuelva la jugosidad primigenia de su buena talla.

Butti resuelve con acierto este grupo escultórico y aunque las tres Imágenes mantienen un esquema compositivo bastante parecido, la elegancia y nobleza en la pose que las distingue, el cuidado en el tratamiento de los pliegues de sus indumentarias, el toque sentimental de las miradas y la belleza de sus rostros, hacen reclamar para este escultor, hasta hoy inédito, un buen puesto en la nómina de nuestros escultores neoclásicos.

⁴⁸ Los primeros mártires de Córdoba nos son conocidos por el libro de Prudencio Córdoba. *Aciscum dabit et Zoillum tresque coronas* (Peristephánon, IV,19). La celebración de estos mártires se recoge en el martirio jeronimiano, en los primeros calendarios mozárabes y en los antiguos libros litúrgicos. En cuanto a Santa Victoria aparece por primera vez en el prólogo del antifonario de León que data de 1066. Cfr. Miguel Pérez Gallegos «Historia de la iglesia en Córdoba» En *Gran Enciclopedia Rialp*, t. VI, Madrid, 1972, p. 486. Escasos son los datos relativos a esta santa, por lo que algunos autores han llegado incluso a dudar de su existencia. No es infrecuente identificar como hermanos a San Acisclo y a Santa Victoria, así lo hemos encontrado en Juan Ferrando Roig. *Iconografía de los santos*. Barcelona, 1950, p. 30.



Láminas 20 y 21. San Acisclo y Santa Victoria de Jerónimo Butti para la fachada de la iglesia del Juramento de San Rafael en Córdoba.

