

LOS FREILA GUEVARA. UNA FAMILIA DE ESCULTORES ACCITANOS.

THE FREILA GUEVARAS. A FAMILY OF GUADIX SCULPTORS.

María Soledad LÁZARO DAMAS*

Fecha de recepción del trabajo: septiembre de 2013.

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2013.

RESUMEN

En el presente estudio se analizan los aspectos biográficos y artísticos relacionados con una familia de escultores vinculada a la ciudad de Guadix: los Freila de Guevara. Los diferentes miembros de esta familia, Gabriel de Freila, Pedro de Freila Guevara, Miguel de Freila Guevara y Juan de Freila Guevara, desarrollaron su labor artística en Guadix, Baza, Granada y Córdoba fundamentalmente además de atender la demanda de otras poblaciones como Bacares, Cantoria, Alcudia de Guadix o Vélez Rubio.

Palabras clave: Arte religioso; Retablos; Escultura barroca; Iconografía cristiana.

Identificadores: Freila, Gabriel de; Freila Guevara, Pedro; Freila Guevara, Miguel; Freila Guevara, Juan; Freila Guevara, Miguel.

Topónimos: Guadix (Granada); Baza (Granada); Alcudia de Guadix (Granada); Granada (Ciudad); Bacares (Almería); Cantoria (Almería); Vélez Rubio (Almería); España.

Periodo: Siglos 16, 17.

SUMMARY

This study analyses biographical and artistic aspects of a family of sculptors with connections to the city of Guadix, the Freila de Guevaras. The various members of the family, Gabriel de Freila, Pedro de Freila Guevara, Miguel de Freila Guevara y Juan de Freila Guevara, developed their artistic careers mainly in Guadix, Baza, Granada and Córdoba, as well as catering to the demands of towns such as Bacares, Cantoria, Alcudia de Guadix and Vélez Rubio.

Keywords: Sacred art; Reredoses; Baroque sculpture; Christian iconography.

Subjects: Freila, Gabriel de; Freila Guevara, Pedro; Freila Guevara, Miguel; Freila Guevara, Juan; Freila Guevara, Miguel.

Place names: Guadix (Granada); Baza (Granada); Alcudia de Guadix (Granada); Granada (City); Bacares (Almería); Cantoria (Almería); Vélez Rubio (Almería); Spain.

Period: 16th, 17th centuries.

* Doctora en Historia del Arte y profesora-tutora del Centro Asociado de la UNED en Baza. Correo electrónico: slazaro@baza.uned.es

1. INTRODUCCIÓN.

Entre la amplia relación de maestros andaluces vinculados a la primera mitad del siglo XVII se documenta en la ciudad de Guadix a una familia de escultores que, con el apellido común de Freila Guevara, desarrolló su labor artística a lo largo de varias generaciones. Los Freila fueron escultores y ensambladores de retablos; pintores y doradores de sus propias obras en ocasiones, y tracistas de retablos. De una manera más excepcional se ocuparon de tareas arquitectónicas y de obras ligadas a la albañilería, actividades todas ellas que permiten deducir una formación amplia y diversificada.

El origen de este taller familiar se relaciona con la figura de Gabriel de Freila, un maestro documentado en la década de 1590 y padre de los escultores Miguel y Pedro de Freila Guevara. Junto a ellos, y unido por lazos de parentesco y posiblemente de aprendizaje, estaría Juan de Freila Guevara, sobrino y primo hermano respectivamente de los anteriores. El último miembro documentado de esta familia relacionado con la práctica de la escultura, aunque de una forma menos directa, fue el licenciado Miguel de Freila Guevara, hijo de Miguel de Freila y cura de la iglesia de Torres de Alicún.

De entre todos los miembros de esta familia sería Pedro de Freila¹ el que adquiriría un mayor protagonismo en los medios artísticos andaluces gracias a su establecimiento en la ciudad de Córdoba, donde se convertiría en una significativa figura ayudado por su nombramiento como maestro mayor de la Catedral.

Al contrario de Pedro, Miguel y Juan de Freila no romperían sus lazos con una diócesis como la accitana, si bien sus trabajos se relacionaron también con Granada y se proyectaron sobre algunas poblaciones almerienses del valle del Almanzora, como Cantoria y Baces, y sobre otras poblaciones más lejanas como Vélez Rubio. Todo ello refrenda cierto protagonismo de estos maestros en un medio caracterizado por su situación de encrucijada geográfica y abierto, por tanto, a las influencias propiamente andaluzas y, en especial granadinas, pero también a las de Levante.

A la luz de la documentación y al margen de su miembro más significativo, Pedro de Freila, cuyo estudio requiere de una monografía específica, la familia de escultores Freila se decanta cada vez con una mayor nitidez e importancia, lo que justifica el estudio que se desarrolla a continuación y en el que se ha prescindido por razones de extensión de su figura más representativa.

2. GABRIEL DE FREILA.

La historia que se ha podido reconstruir de la familia Freila comienza en Guadix, en el último cuarto del siglo XVI, fechas en las que se documenta la presencia de un maestro, Gabriel de Freile o Freila, vinculado laboralmente con esta ciudad. Contrariamente a lo que su apellido pudiese hacer pensar el escultor no procedía

de la pequeña población de Freila, dependiente jurisdiccionalmente de la diócesis de Guadix, como erróneamente supuso Valverde Madrid² en el caso de Pedro de Freila; por el contrario sus orígenes documentados están ligados a la villa madrileña de Colmenar de Oreja, donde posiblemente nació o, al menos, residió con anterioridad a su traslado a Guadix³. Aunque en la documentación notarial aparece reseñado como Gabriel de Freila, su nombre completo fue el de Pedro Gabriel Freile y Álava. Entre los pocos datos reunidos sobre los aspectos relacionados con su vida familiar se ha documentado que fue hijo de Pedro López de Álava así como la condición de hidalguía asociada a esta familia. Freila contrajo matrimonio con María de Álava o López de Álava⁴, un apellido frecuentemente ligado con los canteros de origen vasco o norteño sin que en este caso pueda afirmarse esa relación. El matrimonio tuvo varios hijos entre los que se documentan con seguridad los nombres de dos varones, Pedro y Miguel de Freila Guevara. Ambos hermanos utilizaran el apellido Freile, con ligeros matices, a lo largo de su vida al que añadieron el de Guevara, Álava, y Ladrón de Guevara, indistintamente, como veremos en el caso de cada uno de estos maestros.

Los únicos lugares de residencia de Gabriel de Freile, documentados por el momento, están vinculados a Colmenar de Oreja y a Guadix sin que se hayan podido documentar otras poblaciones en las que el maestro pudiese residir previamente a su llegada al reino de Granada. A juzgar por los escasos datos de los que se disponen, Gabriel de Freila debió residir una parte de su vida en Colmenar, allí debió contraer matrimonio y allí nació al menos su hijo Miguel. Con posterioridad se trasladó con su familia a Guadix, donde debía residir en las fechas del nacimiento de su hijo Pedro, ciudad donde seguirá residiendo con posterioridad. Se ignoran las razones que pudieron justificar este traslado aunque el hecho de que se hayan documentado en Guadix y su entorno otras personas oriundas de Colmenar, entre ellas el carpintero Pedro de la Serna, invita a pensar que pudieron estar relacionadas con el plan de repoblación del reino de Granada iniciado en 1571. Plan que pudo propiciar el asentamiento de diferentes vecinos de Colmenar en Guadix y en los territorios del Marquesado del Cenete. De igual manera conocemos la vinculación de otros familiares de los Freila con la zona de Guadix y el Marquesado. En Guadix residiría Juan de Freila, a quien hemos identificado con el escultor y sobrino de Gabriel de Freila, y en Lanteira Juan Ladrón de Guevara, de oficio labrador, e igualmente pariente de los anteriores, ambos de condición hidalga.

Una vez establecido en Guadix Gabriel de Freila contaría con un taller de escultura desde el que atendería los encargos relacionados con otras poblaciones como se documenta en el caso de Baza. No es mucho más lo conocido acerca de este maestro al margen de las obras documentadas. Se conoce de manera aproximada la fecha de su muerte que debió producirse entre junio de 1598, fechas del contrato del retablo de la iglesia de San Juan de Baza, y marzo de 1606, fecha en la que Pedro de Freila hacía constar la condición de difunto de su padre en la escritura de arrendamiento de unas casas junto a la iglesia Mayor de Córdoba⁵.

Como ocurriera con otros tantos maestros de la época Gabriel de Freila implicó a sus hijos en el conocimiento de su oficio y con él debieron formarse Pedro

y Miguel, además de su sobrino Juan de Freila. La formación que recibieron fue amplia rebasando el campo propio de la escultura y el ensamblaje de retablos para extenderse a la pintura, la obra de albañilería y arquitectura y, posiblemente, a la carpintería de armar. A estas actividades habría que unir la capacidad para dirigir obras. Pero, por encima de todas estas capacidades, destaca la calidad de tracistas que tanto Pedro como Juan desarrollaron revelando una formación más amplia que la estrictamente artesanal y manual. En sus comienzos los Freila debieron estar vinculados al taller paterno y así se documenta esta colaboración familiar a comienzos de los años noventa, prolongada en años posteriores de esta década en el caso de Pedro de Freila.

La actividad laboral documentada de Gabriel de Freila resulta, por el momento, reducida y aparece estrictamente vinculada a la ejecución de retablos, tanto a la labor de ensamblaje como a la talla, sin incluir las labores vinculadas a la policromía y la estofa que otros maestros, y sus mismos hijos, desarrollaron. Las obras contratadas están vinculadas a Baza y Guadix y destacan por su importancia en relación a los espacios en las que se ubican puesto que dos de los retablos que contrató estaban destinados a capillas mayores y otros dos a espacios secundarios aunque muy significativos dentro de éstas. A falta de noticias en sentido contrario cabe deducir que fue también el diseñador o tracista de estas piezas. De igual manera el contrato de estas obras y la confianza depositada en el maestro por parte de sus comitentes o patronos nos permiten deducir que Gabriel de Freila debía ser un escultor y retablista experimentado y apreciado. Esta producción aparece vinculada cronológicamente a los últimos años de su vida, a una etapa que podría considerarse de plena madurez artística, dada la edad que presumiblemente debía contar el maestro en las fechas en las que debió producirse su muerte. Resulta, sin embargo, escasa y desconocida lo que nos priva de conocer sus aspectos más significativos. Por orden cronológico se documenta en primer lugar la realización del retablo de la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Guadix, a ésta seguiría el contrato de dos retablos para la capilla mayor de la iglesia jerónima de Santa María de la Piedad de Baza. También en esta ciudad concertaría su tercera y última obra documentada, el retablo para la capilla mayor de la iglesia parroquial de San Juan.

El retablo de la capilla mayor de San Francisco de Guadix fue realizado por el artista entre 1592 y 1593 y, a juzgar por la documentación conocida, debió ser una obra de envergadura vinculada, como la capilla en que se ubicaba, a los Pérez de Barradas, una prestigiosa familia accitana identificada con los primeros repobladores de la ciudad. Los miembros más significativos de esta familia estuvieron vinculados al estamento militar distinguiéndose por sus servicios a la Corona a lo largo del siglo XVI. Desde el punto de vista artístico, el nombre de esta familia estuvo vinculado al palacio de los Pérez de Barradas, conocido en fechas posteriores como palacio de Peñafior⁶, y al citado convento de San Francisco, en el que adquirieron tempranamente el derecho de patronato sobre su capilla mayor.

La capilla debió realizarse posiblemente en el segundo cuarto del siglo, con posterioridad al cuerpo de la iglesia⁷ ya que aún no se había concluido en 1528, fechas en las que Francisco Pérez de Barradas destinó 40.000 maravedís anuales

para su conclusión⁸ procedentes del juro que tenía sobre las alcabalas de Guadix. La obra debía estar finalizada al mediar el siglo, aspecto reseñado en el testamento de María de Autoguía, quien legaría en 1552 la cantidad de trescientos ducados que debían destinarse a la ejecución de su retablo⁹:

“Ytem mando y es mi voluntad que doscientos ducados que tengo de censo en la señora doña Isabel de la Cueva sean dados luego a el convento de señor san Francisco para ayuda y comienzo de un retablo de la capilla mayor que es mia y de ella somos patrones mi señor Francisco Perez de Barradas e yo e todos nuestros subcesores.

Ytem mando mas por quanto es mi voluntad que este retablo sea luego puesto por obra que de los frutos e rentas de Cortes e Graena de que yo e sido usufructuaria hasta la ora presente sean dados otros cien ducados para ayuda a el dicho retablo de señor san Francisco.”¹⁰

No nos consta que se emprendiese tan siquiera la realización de retablo alguno con la citada manda. Por el contrario ésta sería revocada tras la muerte de doña María en 1559. También fue revocada otra manda de singular interés y referida a la donación del conjunto de la plata de su capilla al convento de San Francisco, tal y como se anota al margen.

La capilla seguía sin el oportuno retablo en 1577, año en el que Lope de Figueroa y Barradas otorgó testamento incluyendo en él, expresamente, una cláusula al respecto. En ella pedía a su hermano Fernando Pérez de Barradas y Figueroa “acabe el retablo de san francisco que sea pequeño y la reja se acabe”. De la cita podría inferirse que su ejecución estaba en marcha pero también que ni siquiera estaba comenzado, dada la referencia a su tamaño. Y en todo caso permite deducir que la dotación total de la capilla era todavía un tema pendiente para el citado patrón. Tampoco se realizó el retablo con posterioridad ya que en el último testamento otorgado por este caballero en Monzón, el 17 de agosto de 1585, existe una nueva alusión al retablo:

“Que se haga un retablo para la capilla del señor San Francisco de Guadix hasta quatrocientos o quinientos escudos que sea a la boluntad de mi hermano y de la vocacion de nuestra señora y señor san francisco y para el sancto jubileo que en la capilla mayor se haga una reja muy buena que se vea la veneracion que se ha de tener al dicho jubileo.”¹¹

Muerto ya Lope de Figueroa, aún habían de pasar varios años más antes de que Fernando Pérez de Barradas, su heredero y titular del patronato, asumiese finalmente la empresa de dotar la capilla con el retablo. Para ello contrataría la ejecución de la obra de talla y escultura con Gabriel de Freila, en unas fechas indeterminadas aunque posiblemente relacionadas con el año 1592, ya que el citado caballero concertaba el día 26 de enero de 1593 con los pintores de origen giennense Josepe del Olmo y Juan Antonio de Aguilar¹², establecidos en Guadix, la pintura, dorado y estofado del retablo, unas labores que debían concluirse en el plazo de ocho meses. Teniendo en cuenta esta condición cabe suponer que el

retablo estaba a punto de concluirse en las fechas de otorgamiento de la escritura ya que en ella se aporta el dato de que el retablo estaba siendo realizado por Gabriel de Freila y sus hijos. A falta de la escritura de contrato con Freila poco puede aducirse desde el punto de vista estructural acerca de esta pieza ya que en el concierto de pintura solo se alude a columnas estriadas, traspilares, frisos y cajas donde se ubicaban los diferentes relieves. Alusiones que reflejan a grandes rasgos elementos comunes a muchas otras piezas de la época.

Con respecto a su iconografía, las condiciones del contrato permiten conocer que en el retablo se dispusieron cuatro pinturas sobre tabla con los temas de la Anunciación, el Nacimiento de Jesús, la Adoración de los Reyes y la Presentación en el Templo, ejecutados por los pintores contratantes. Junto a esta temática cristológica el retablo incluía imágenes de bulto completo y relieves, vinculados posiblemente al santoral franciscano y a las órdenes mendicantes teniendo en cuenta la cláusula del testamento de Lope de Figueroa. En el inventario de este convento, realizado en 1838 con motivo de la exclaustación y desamortización, su capilla mayor aún conservaba un total de nueve cuadros además de dos imágenes de *San Francisco* y *Santo Domingo* y una virgen pequeñita¹³, sin que se pueda dilucidar si pertenecieron al retablo o si se realizaron en fechas más tardías.

Entre las condiciones del contrato existe una referencia a unas esculturas de orantes, situadas a ambos lados del retablo, indicándose en ella, según la transcripción realizada por Asenjo Sedano, que “es condición que los rogantes de los lados vayan plateados y dorados y pintados, cada cosa adonde fuere menester, conforme a buena obra”. La existencia de estas esculturas orantes en la iglesia franciscana fue reseñada por Alonso de Torres en 1683. El cronista franciscano menciona la existencia de dos estatuas en el altar mayor¹⁴, situadas en los sectores del evangelio y de la epístola respectivamente, identificando la escultura masculina orante y representativa de un “caballero armado”, situada en el sector del evangelio, con el fundador y primer patrón de la capilla, Francisco Pérez de Barradas, capitán del Rey Católico y alcaide de La Peza. De la misma manera Torres identificó la estatua situada en el sector de la epístola con Lope de Figueroa y Barradas, nieto del anterior, un famoso militar que se distinguió en los acontecimientos vinculados con la rebelión de las Alpujarras y en la batalla de Lepanto entre otros hechos de armas, capitán general de la costa de Granada, y fallecido en 1585¹⁵, es decir el donante del dinero necesario para la realización del retablo según se ha anotado en líneas anteriores. En 1838 estas efigies orantes aún se localizaban en la capilla mayor, donde fueron identificadas e inventariadas como “los patronos de la capilla mayor de bulto”¹⁶. Ana María Gómez Román identificó a los orantes con Lope de Figueroa y su esposa, cuya estatua ocuparía el lugar de la epístola¹⁷. Por nuestra parte, en otro trabajo anterior, identificamos la referencia del contrato como una alusión a los patronos de la capilla y donantes del retablo, el matrimonio formado por el ya citado Fernando de Barradas y María de Bazán y Benavides, discrepando de la identificación planteada por el cronista Alonso de Torres, fundamentalmente debido a que la escritura se refiere al retablo y no a otra obra. No obstante una relectura más atenta de ambas referencias y de la documentación publicada por Leonardi, nos ha hecho reconsiderar la identificación de ambas esculturas y aceptar su relación con Francisco Pérez de Barradas y

Lope de Figueroa, sobre todo teniendo en cuenta el interés de este último en la ejecución del retablo y el legado destinado al mismo, datos que permiten su identificación con la escultura situada en el sector de la epístola, tal y como afirmaba Torres. Se trata de una asociación familiar, masculina y militar llamativa y justificada además por la historia militar y el talante devocional de Lope de Figueroa y su relación con los mártires de las Alpujarras¹⁸.

Se ignoran las fechas en las que ambas esculturas fueron realizadas aunque su ejecución debió producirse con posterioridad a 1585 y con anterioridad a enero de 1593, en fechas muy próximas o coetáneas a la realización del retablo. Al margen de su posible fecha de realización la inclusión de los orantes en la capilla mayor, formando parte o no del retablo, evoca dos obras muy significativas en el arte granadino como es el caso de los retablos de la Capilla Real y del monasterio de San Jerónimo de Granada. En el primero se incluyeron dos esculturas orantes de los Reyes Católicos y en el segundo las estatuas igualmente orantes de Gonzalo Fernández de Córdoba y su esposa doña María Manrique. Ambos ejemplos pueden considerarse referentes cercanos para el retablo accitano. Esta relación plantea otras cuestiones igualmente interesantes como es el conocimiento de las obras granadinas por los patrocinadores de la obra y también, posiblemente, por Gabriel de Freila lo que abona la hipótesis de una relación del maestro con esta ciudad.

Con posterioridad, Gabriel de Freila contrataría en 1597, junto con su hijo Pedro, la realización de los retablos colaterales de la capilla mayor del convento de San Jerónimo de Baza¹⁹. La citada capilla era patronato de la familia nobiliaria de los Enríquez quedando reservado este ámbito para el enterramiento de los titulares. Sobre estos retablos no existe más noticia que la publicada por Magaña de forma lacónica y sin la referencia documental, si bien creemos que la obra debió ser contratada por la comunidad de frailes jerónimos. Los inventarios de esta iglesia realizados en 1820 y en 1836, con motivo de la desamortización, incluyen la alusión a dos altares colaterales en la capilla mayor, dedicados respectivamente a San Jerónimo y San Roque. Ambos contaban con imágenes de talla si bien el resto de los elementos que formaban parte de estos altares permiten dudar de su identificación con los originales, sobre todo si se tiene en cuenta las destrucciones efectuadas en este convento e iglesia con motivo de la invasión francesa.

Es posible que la realización de estos dos retablos sirviese para difundir el nombre de los Freila en la ciudad de Baza, en el caso de que no fuesen conocidos ya, y para propiciar al año siguiente el encargo de la tercera obra documentada de Gabriel de Freila, el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan. Concretamente el escultor concertaría el día 1 de junio de 1598 la realización del retablo mayor también en compañía de su hijo Pedro. El retablo fue contratado por trescientos ducados y debía ejecutarse según las condiciones aportadas por Alonso del Río, mayordomo y beneficiado de la citada iglesia²⁰. Las dimensiones del retablo debían ser de seis varas de ancho y nueve de alto incluyendo en su estructura cuatro columnas. En los intercolumnios debía disponerse la iconografía, consistente en un apostolado completo y la imagen del *Salvador*, todo ello de mediorrelieve. Teniendo en cuenta la titularidad de la iglesia resulta muy extraña la iconografía elegida para este retablo que recuerda el retablo de San Andrés de Baeza. Lo cierto es que el

retablo existente en esta iglesia en las primeras décadas del siglo XX no exhibía el apostolado que refiere Magaña²¹ sino que, por el contrario, presentaba un programa destinado a ilustrar los episodios más significativos relacionados con la historia de san Juan Evangelista. Es importante señalar, de igual manera, que su estructura alojaba cuatro columnas, tal y como se especifica en el contrato. El inventario elaborado en 1918 describe el retablo de la siguiente manera:

“Sobre esta un retablo al parecer de orden compuesto que cubre toda la pared, y en la coronación se venera la efigie de San Juan Bautista de talla, tiene este retablo cuatro columnas y en los centros de las columnas seis cuadros de mediorelieve alegóricos a la vida de San Juan todo dorado, en medio un camarín en donde se venera la imagen de nuestra Señora del Carmen.”²²

A juzgar por esta descripción la iconografía conservada no fue la contratada inicialmente, lo que plantea la duda acerca de si el retablo contratado fue llevado a cabo o sustituido por el conservado hasta 1936. Destruído en el transcurso de la Guerra Civil solo se conservan de él dos relieves, integrados como “restos antiguos”²³ en un retablo moderno, e identificables con los relieves representativos del santo titular²⁴, concretamente el episodio del *Martirio de San Juan evangelista en la caldera* y la representación de *San Juan escribiendo el Apocalipsis*. En ambos creemos identificar, al margen de los repintes y de las circunstancias históricas, un canon estético cercano a las realizaciones de Pablo de Rojas en Granada. En todo caso, los contratos de los retablos bastetanos resultan de un gran interés ya que aportan las primeras noticias sobre la actividad profesional de Pedro de Freila, el futuro maestro mayor de la catedral de Córdoba.

3. MIGUEL DE FREILA GUEVARA.

Entre la descendencia de Gabriel de Freila hay que citar en primer lugar a Miguel de Freila Guevara y Álava, posiblemente el mayor de sus hijos, nacido en Colmenar de Oreja, donde debió transcurrir parte de su infancia. Nada se sabe de su aprendizaje y sus comienzos como escultor y retablista si bien puede presumirse que debió iniciarse a la sombra del taller paterno. En Guadix contrajo matrimonio con Juana Caderas de Riaño²⁵, hija de Juan Caderas de Riaño, aparejador de la obra de la Catedral, y de Isabel Fernández de Córdoba y hermana de los también canteros Juan y Francisco Caderas de Riaño²⁶. El matrimonio tuvo al menos un hijo documentado, el licenciado Miguel de Freile Guevara y Álava, cura de la iglesia de Torres de Alicún. En las mismas fechas se documenta también a otro clérigo, Torcuato de Freila, elegido capellán de la capellanía del canónigo Juan de las Heras en 1637²⁷ e hijo de un Miguel de Freila de difícil identificación con el escultor²⁸. A lo largo de su vida Miguel de Freila se documenta en Baza, Granada y Guadix, sin duda en relación con la ejecución de diferentes obras. En las escrituras se declara vecino de cada una de estas ciudades, indicio de estancias largas, aunque la de referencia fue siempre Guadix en cuya Catedral sería enterrado a su muerte, según se afirma en la documentación del pleito de hidalguía interpuesto por su hijo ante la Chancillería de Granada.

En la documentación consultada Miguel de Freila es calificado de escultor y como tal contrata varias obras en Baza y Granada. No fue maestro de cantería ni albañilería, según su propia declaración en relación a los expedientes promovidos con motivo del remate de la torre de la catedral de Guadix; no obstante ello no fue un obstáculo para que se le adjudicaran obras de este tipo, tal y como ocurriera en los casos documentados por José Manuel Gómez-Moreno Calera de la iglesia de Albuñán y de la catedral de Guadix²⁹. Tras su muerte, sin embargo, sería calificado de "escultor y arquitecto de mucha autoridad y reputación", tal y como declaran algunos testigos en el pleito de hidalguía citado. También está documentada en su caso la práctica de la pintura de imaginería, como se desprende del contrato del *Cristo crucificado* de Cantoria, que incluía la escultura, la policromía y la estofa.

Sus primeras obras documentadas están relacionadas con Baza donde aparece asociado a las realizadas con motivo de la construcción de las nuevas Casas de Cabildo. Su nombre se documenta en los libramientos efectuados en 1603, percibiendo la cantidad de cincuenta ducados en concepto de "la obra que se hizo en la capilla desta ciudad questa en las salas del ayuntamiento"³⁰. Esta obra podría identificarse con un pequeño retablo, concebido para el salón de sesiones, y del que se conserva la pintura que debió centrarlo, realizada por el pintor bastetano Juan Antonio³¹. En la libranza se especifica con claridad la especialidad laboral de este maestro lo que permite deducir que lo realizado fue una obra vinculada a la escultura. De la misma forma puede deducirse que la obra en cuestión debió realizarse durante el año anterior.

Años más tarde, Miguel de Freila se documenta nuevamente en Baza, de donde se declara vecino en el año 1611, circunstancia que hace constar en una escritura de concierto de obra, otorgada el 9 de septiembre ante el escribano Gabriel Jiménez³². En ella Freila se comprometía con los mayordomos de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Vélez Rubio a la realización de una imagen de vestir de esta advocación, con unas dimensiones de una vara y media. La obra debía estar finalizada para ser entregada el día de la Candelaria de 1612 en Baza. Freila cobraría por esta imagen la cantidad de doscientos reales.

El hecho de que la imagen para Vélez Rubio fuese entregada en Baza cinco meses después de su contrato permite deducir que, durante ese periodo de tiempo, Freila debía estar ocupado en esta ciudad en alguna obra de envergadura. No nos ha sido posible por el momento documentar contratos de escultura o retablos en dichas fechas, pero sí obras de carpintería y albañilería, lo que podría apuntar a su relación con un trabajo de este tipo. De forma concreta en dichas fechas se llevaban a cabo obras en las dependencias auxiliares de la iglesia Mayor así como en el convento de Santo Domingo. Por su cercanía cronológica caben destacar las primeras, relacionadas íntimamente con la construcción de una armadura para su sacristía cuya semejanza con el sotocoro del convento de Santo Domingo fue reseñada por el profesor Gómez-Moreno Calera que las consideró obra de un mismo artista. Con las anteriores podría vincularse una tribuna para el órgano, conservada en la iglesia de la Presentación, así como el alfarje del zaguán y la armadura del salón de sesiones de las Casas de Cabildo, hoy integrantes del Museo Municipal de Baza. Hasta la fecha no ha sido posible documentar nombre alguno

relacionado con estas significativas piezas en las que la labor decorativa de talla resulta de especial importancia.

Se ignora en qué fecha concreta abandonó Miguel de Freila la ciudad de Baza pero lo cierto es que en el año 1617 aparece avecindado en Granada, en la collación de San Gil, la misma parroquia en la que residía Juan de Freila en años anteriores. En 21 de agosto de ese año concertaría la realización de un *Cristo crucificado* para la villa de Cantoria³³ con Juan de la Torre, vecino de la citada población almeriense. Dado que la obra fue concertada por un particular cabe suponer que la escultura estaría destinada a alguna cofradía de la que no se ofrecen datos en la escritura. Según las condiciones insertas en ella, Freila se comprometía a realizar “un cristo de bulto de seis cuartas y media de alto crucificado en una cruz encarnado y dorado y estofado a uso de buen arte”. La obra fue contratada por la cantidad de cuarenta ducados y debía ser tasada tras su conclusión por dos maestros. En el caso de que el valor estimado por los tasadores fuera menor que el concertado Freila percibiría esa cantidad, en tanto que si fuese mayor percibiría la cantidad concertada inicialmente. La escultura debía estar concluida a lo largo del mes de octubre y ser entregada en Granada, incluyendo el encarnado, dorado y estofado.

Con posterioridad, Miguel de Freila se establecería en la ciudad de Guadix donde es documentado en labores vinculadas a la arquitectura y albañilería como es el caso del segundo cuerpo de la torre de la Catedral, concluida en 1625 después de múltiples dificultades, como bien señalase el profesor Gómez-Moreno Calera. Al mismo tiempo que trabajaba en la obra de la catedral de Guadix, Freila concurriría a la subasta de las obras de la iglesia de Albuñán, que remataría a su favor en la subasta celebrada el día 7 de noviembre de 1622³⁴. Las obras comprendían aspectos relacionados con la albañilería propiamente dicha y con la carpintería de armar ya que entre las condiciones se incluía la realización de una armadura de par y nudillo con decoración de lacería. A pesar del remate las obras no se emprendieron en dichas fechas por razones de jurisdicción, siendo realizadas a finales de la década por otro maestro.

El nombre de Miguel de Freila se pierde en la documentación histórica a partir de 1625 por lo que cabe la posibilidad de que hubiese muerto en la segunda mitad de esta década.

4. JUAN DE FREILA GUEVARA.

Coincidiendo con la actividad profesional de Pedro y Miguel de Freile se documenta un tercer escultor conocido con el nombre de Juan de Freila Guevara a quien consideramos primo hermano de los anteriores³⁵. A lo largo de su vida utilizó indistintamente el nombre de Juan de Guevara Freila, tal y como firma con una excelente grafía en el contrato de la imagen de *Santa Ana* de Alcudia, y como Juan Ladrón Freila, tal y como parece desprenderse de la nota manuscrita incluida en el interior de la imagen del *Cristo de Bacares*. Aunque no hemos podido relacionarlo documentalente con obras realizadas por sus familiares es

posible que se formase en el taller de su tío Gabriel de Freila. Al igual que sus parientes cercanos, Juan de Freila recibió una formación amplia que le permitió desarrollar la escultura, la arquitectura y la pintura. En el contrato de la imagen de *Santa Ana* para Alcudia se declara pintor y escultor, lo que refrenda la idea de que debió practicar tanto la escultura como la policromía de sus imágenes. De su vida personal muy poco se sabe hasta el momento; tan solo su condición de hombre hidalgo, al igual que sus familiares, su vecindad en Guadix y que contrajo matrimonio con Luciana de Rojas, desconociéndose si la pareja tuvo descendencia.

Las primeras intervenciones de Juan de Freila se desarrollan en Guadix y en el entorno de las obras vinculadas a los Caderas de Riaño en el año 1606. En ese año suscribe una escritura de obligación, ante el escribano Marco Antonio de Pisa, para realizar un escudo de mármol destinado al palacio de los Pérez de Barradas cuyo diseño debía seguir la traza realizada por Juan Caderas de Riaño³⁶. El artista percibiría por su trabajo la cantidad de dieciséis reales tras la oportuna tasación de la obra que sería llevada a cabo por oficiales escultores. Juan Caderas desempeñaba desde años anteriores las funciones de aparejador de la Catedral accitana y bajo su dirección se realizaban también las obras relacionadas con el edificio del corregimiento de la ciudad, identificadas por Asenjo Sedano con la Casa del Corregidor y el Balcón de los Corregidores. En la obra participaron diferentes maestros, canteros, carpinteros y entalladores o escultores entre los que se encontraba Juan de Freila. Según la documentación publicada por Asenjo Sedano³⁷, Juan de Freila debió contratar la obra de talla del mirador, concretamente los canes, y la cubierta de la escalera con florones. Con posterioridad compartió dichas obras con el ensamblador y carpintero granadino Pedro de Mezcuza³⁸ que, en noviembre de 1606, reclamaba el pago de la parte efectuada. La participación de Freila en esta obra ofrece cierto interés ya que revela a un maestro relacionado con la carpintería de armar, una actividad que dejó importantes muestras en Baza, aún por documentar.

Con posterioridad, Juan de Freila se documenta en Granada, donde consta como vecino de la collación de San Gil en enero de 1614, por lo que cabe suponer que su vecindad se remontaba al menos al año anterior. El día 16 de enero de ese año concertaba con el maestro Blas Cebrián de Acebedo la realización de una imagen sedente de madera de *Santa Ana* para la villa de Alcudia de Guadix³⁹. La escultura debía representar a “señora santa ana con nuestra señora y el niño Jesus en los brazos” y tener una altura de cinco cuartas. La obra debía ser dorada y estofada especificándose algunos detalles referentes a cada uno de los representados. Santa Ana debía representarse con una diadema y su túnica o saya debía pintarse al óleo, de colorado, con algunas estrellas de oro o púrpuras. La Virgen debía representarse con corona dorada y el Niño con potencias. La silla debía pintarse de color nogal con molduras de oro. El valor de la obra se estimó en veinticuatro ducados, pagados en tres plazos; ocho ducados en la fecha del concierto de la escritura, cuatro el día 10 de febrero, fecha en la que la escultura debía estar ya realizada en lo referente a la madera, es decir, a la talla y los doce ducados restantes en la fecha de la entrega de la imagen el día de Nuestra Señora de marzo, entrega que debía realizarse en Granada. Siendo como era el otorgante clérigo presbítero y beneficiado de Alcudia de Guadix, cabe pensar que la imagen

estuviese destinada a la iglesia de esta población y a una capilla o cofradía de la misma. En este sentido cabe señalar la existencia de una capilla dedicada a santa Ana, en el sector de la epístola, aunque no se ha conservado imagen alguna que pueda vincularse a este espacio ni con la escultura del contrato.

No sería la talla la única actividad de Juan de Freila puesto que en 1620 sería uno de los maestros que concurrirían a la oposición de maestro mayor de la Alhambra, aunque no lograría ser seleccionado para realizar en Madrid el correspondiente examen⁴⁰. Más que su fracaso conviene destacar de esta experiencia frustrada su presumible capacidad para gobernar las obras en un sentido práctico, posiblemente adquirida en contacto con los Caderas de Riaño, emparentados con los Freila.

En fechas más tardías hay que situar la realización de un *Cristo crucificado* para la villa almeriense de Bacares, una popular imagen de devoción perdida prácticamente por entero en la Guerra Civil y de la que solo se pudo salvar uno de sus brazos, reintegrado en la imagen moderna. La autoría de Freila sobre esta obra es conocida gracias a que en su interior se depositó un pergamino con una inscripción (Fig. 1):

“Año de Xpto, 1622 + 1622. Juan Ladrón Freila izo esta hechura s^a de Xpto estando en baza aziendo el retablo de la Virge de la piedá. Ella sea con todos, amen.”⁴¹



Fig. 1. Fragmento de pergamino con inscripción autógrafa de Juan de Freila, hallado en el interior del Cristo de Bacares.

Una nota que, aunque muestra a un hombre que manejaba la lectura y la escritura, revela también una formación incompleta como parece revelar la grafía insegura y las incorrecciones gramaticales presentes en ella, lo que nos hace dudar de que fuera escrita por el artista. La reseña fue encontrada en 1866 con motivo de la restauración de la imagen por el escultor José de Almunia⁴².

Como en otros casos, se conservan algunas fotografías de esta imagen que permiten realizar algunas puntualizaciones. La iconografía del *Cristo de Batares* correspondía a la de un Cristo crucificado difunto, de tres clavos, sobre cruz de maderos cepillados (Fig. 2). Su esquema general se caracterizaba por el giro de la cabeza, caída sobre el hombro, y el torso hacia la derecha y el contragiro de las rodillas en sentido contrario hacia la izquierda, evitando la nota de frontalidad aunque sin excesiva tensión. No obstante, el artista imprimió un nuevo giro a la pierna izquierda cuyo pie bajo el derecho planteaba un esquema en aspa. La disposición de los brazos, rectos, casi en ángulo de noventa grados sería otra nota a destacar junto al afilado tratamiento facial, acentuado por una larga y afilada nariz y la barba partida en dos rizados bucles. Torso y especialmente brazos denotan un tratamiento anatómico tenso y detallado en relación al tono general de serenidad que dimana del semblante. El hecho de que la imagen quedase expuesta con cabellera y corona de espinas superpuesta y faldilla ocultando el paño de pureza impide realizar otro tipo de puntualizaciones.

El año 1622 es, también, como se ha podido apreciar el correspondiente a la realización del retablo de la capilla mayor de la iglesia de la Merced de Baza. Según Magaña la obra fue concertada en 1622 siendo otorgada la escritura de fianza de la obra el día 23 de mayo, ante el escribano Juan de Zarain. Fue, precisamente, la esposa de Freila, Luciana de Rojas⁴³, la que actuó como fiadora del maestro. Se ignora casi todo acerca de este retablo que debió sufrir modificaciones en su cuerpo central a finales del siglo XVII debido a la construcción del camarín destinado a la Virgen de la Piedad y a la necesidad de hacer visible la imagen titular desde el cuerpo de la iglesia. El retablo sería sustituido finalmente por un nuevo retablo barroco, contratado en 1738 con Gabriel Jiménez, si bien no sería concluido totalmente hasta 1751. También desaparecería este último retablo durante la Guerra Civil.

En fechas imprecisas, aunque posiblemente cercanas al año 1632, Juan de Freila realizaría las trazas para el desaparecido retablo mayor de la iglesia de Santiago de Baza aunque sus condiciones de ejecución⁴⁴ fueron redactadas con posterioridad por Alonso de Mena y Juan Bautista Balfagón⁴⁵ en el citado año. Al remate de la obra, realizado en diciembre de 1632, concurren varios maestros granadinos, los citados Alonso de Mena y Juan Bautista Balfagón, Juan de Alfaro, Alonso Benítez, Cecilio López, además del maestro bastetano Juan Martínez Ramal siendo rematada la obra en este último⁴⁶. Aunque la traza de Juan de Freila no se ha conservado, el contrato suscrito con Juan Martínez Ramal proporciona algunos datos que permiten vislumbrar algunos de los elementos del retablo proyectado y completar la información que proporcionan las fotografías conservadas.

Se desconoce si Juan Martínez Ramal llegó a realizar algo de este retablo ya que, años más tarde, Cecilio López Criado se identifica en una escritura de poder

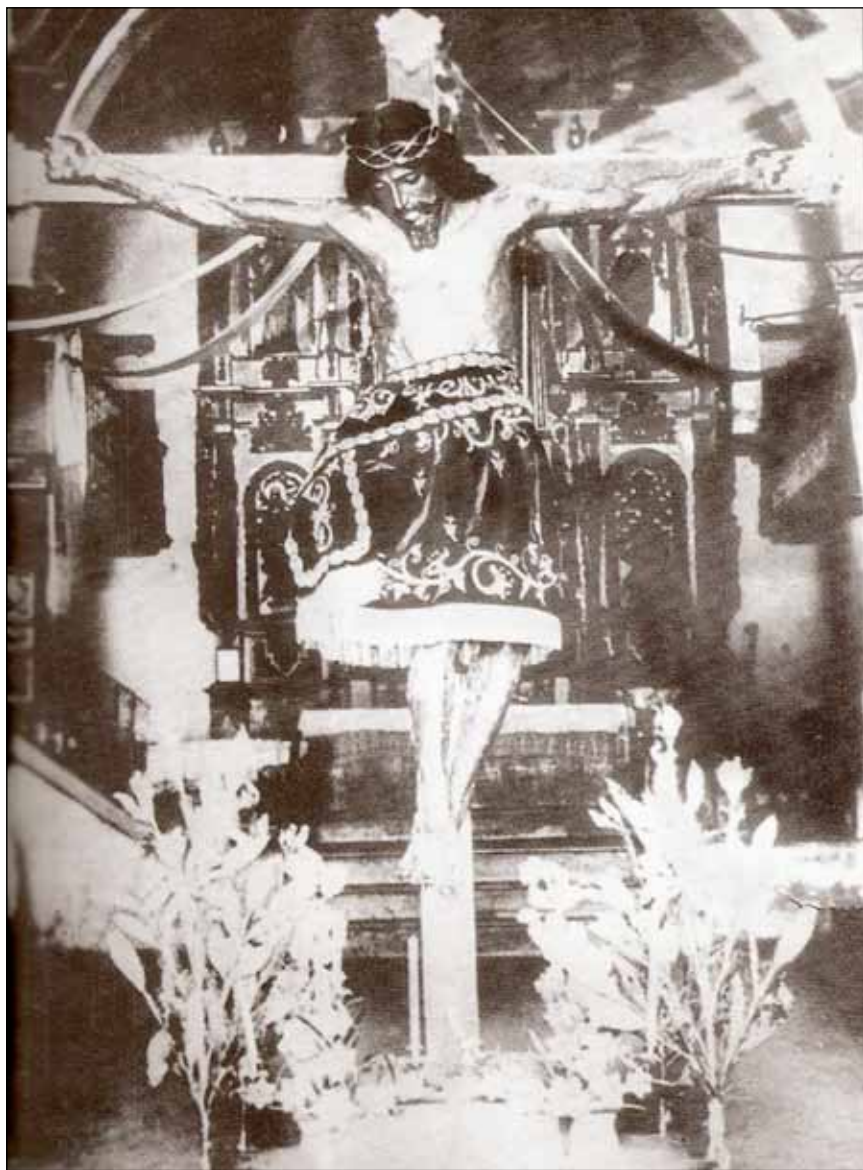


Fig. 2. Juan de Freila Guevara. Cristo de Batares (1622). Destruído.

como el maestro que hizo el retablo de la iglesia de Santiago, siendo mayordomo de ella el licenciado Juan Serrano; una obra por la que aún se le debían en 1651 seiscientos reales⁴⁷. En 1662 Cecilio López llevaría a cabo una nueva intervención en el retablo valorada en 2.700 reales⁴⁸. Aunque se desconoce en qué consistió la primera intervención de Cecilio López sí se conoce el interés de la efectuada en

1662, ya que se han publicado recientemente las condiciones de este trabajo⁴⁹. De su lectura se deduce que el retablo realizado no se ajustaba en sus dimensiones a las del muro principal de la capilla mayor quedando huecos entre el suelo, los muros laterales y las pechinas de la rica armadura ochavada de madera, defecto que se pretendía subsanar con esta intervención. De las condiciones se deduce además que Cecilio López no alteró lo ya realizado, sino que completó los espacios huecos o vacíos existentes entre el suelo y el banco del retablo con tableros; de igual manera procedió con los espacios laterales, cubiertos con grandes guirnaldas de frutas, y desmontó algún elemento concreto, como fue el caso de los niños y las cartelas del ático, para ajustarlo y rellenar el espacio vacío. La única aportación iconográfica fue una paloma representativa del Espíritu Santo. Si se tiene en cuenta todo lo anterior, y a falta de otras noticias en contrario, parece quedar claro que el retablo que pervivió hasta la Guerra Civil, salvada la última intervención de Cecilio López, se ajustaba a la traza realizada por Juan de Freila Guevara.

El aspecto que ofrecía este retablo es conocido gracias a la fotografía tomada por Manuel Gómez-Moreno González y a la publicada en el *Portfolio fotográfico de España* que permiten valorar lo ambicioso de su planteamiento, acorde con el amplio espacio que debía cubrir en el muro principal de la capilla mayor de esta iglesia (Fig. 3). De él nos han llegado dos descripciones; una realizada por el propio Manuel Gómez-Moreno y dada a conocer por José Manuel Gómez-Moreno Calera; la otra, inédita y con algunas variantes, es la recogida en el inventario realizado por esta iglesia el 25 de septiembre de 1912. El inventario describe la pieza así:

“Un retablo dorado de cuatro cuerpos, tiene doce columnas, en su coronación tiene una cruz y un remate en forma triangular al pie de la cruz esta la imagen del padre Eterno; mas bajo hay un crucifijo de talla con su cruz y a los lados dos imágenes de talla, que representa la de la Santísima Virgen y San Juan, en los costados estan de relieve el Apostol Santiago y el Santo Angel de la Guarda y en los extremos dos ángeles de talla grandes sentados y como de unas tres cuartas de altura al parecer por estar bastante alto el sitio donde estan en el segundo cuerpo; en el centro de este hay un cuadro en lienzo que representa a el Apostol Santiago a caballo y en los costados o sea entre las columnas estan de relieve las imágenes de la Purísima, San Fernando Rey de España, Santa María Salomé y San Luis. En el primer cuerpo San Pedro y San Pablo de talla como de vara y media de altura y a los lados las imágenes de San Antonio de Padua y San Gonzalo en relieve, mas bajo, los cuatro doctores de medio cuerpo de relieve y imágenes de San Lucas, San Juan, San Marcos y San Antonio Abad.”

En las repisas de las imágenes se conservaba el nombre de las personas que dieron limosnas para su realización, según anotase Gómez-Moreno y confirma un documento dado a conocer recientemente⁵⁰. El juicio que este retablo mereció a Gómez-Moreno fue negativo. De forma concreta se pronunciaba al respecto al afirmar:

“El aspecto de este retablo tiene poco de bello; las esculturas son medianas, bastante amaneradas, y la traza y talla de poco mérito; hállase todo dorado y las figuras y otros miembros pintados y toscamente estofados.”⁵¹



Fig. 3. Retablo mayor de la iglesia de Santiago (Baza). Destruído.

La posible relación de esta obra con los Freila, Gabriel y Pedro, fue ya planteada por el profesor Gómez-Moreno Calera quien consideró la estructura de este retablo inscrita en el más puro romanismo de finales de siglo XVI⁵². Su traza adopta una estructura arquitectónica en la que destaca a grandes rasgos su distribución

en banco, dos pisos y ático y su organización en cinco calles destacando el retranqueo y adelantamiento de las calles laterales. Como soportes se utilizan columnas, jónicas en el primer piso y corintias en el piso superior además de pilastras rematadas con mutilos en el ático. Otro elemento digno de considerar sería el repertorio de frontones desplegados en los diferentes cuerpos, curvo y cerrado en el primero, curvo y partido en el segundo y recto o triangular en el ático. El resultado de esta compartimentación, a pesar del añadido del sotabanco y los tableros laterales, es una estructura equilibrada y dotada de cierto dinamismo.

Por lo que se refiere a la labor escultórica propiamente dicha sabemos que indistintamente se encargaron relieves y esculturas de bulto completo aunque con una mayor presencia de los primeros, destacando las medias figuras en relieve dispuestas en el banco y representativas de los Padres de la Iglesia y de los Evangelistas. En los netos de los pedestales también se dispusieron relieves, en este caso con figuras de cuerpo entero, en una solución parecida a la empleada por Pedro de Freila Guevara en el retablo de la capilla de San Pablo de la catedral de Córdoba y en el retablo de la iglesia parroquial de Montemayor. De igual manera los relieves sobre repisas vuelven a adquirir un claro protagonismo en las diferentes cajas, recortados nítidamente sobre los fondos lisos de los tableros. Se recurre en ambos cuerpos al medio y al altorrelieve, en una interpretación literal de la condición del contrato: "Todas las demas figuras an de ser tableros de medio relieve antes mas que menos"⁵³. Podría hablarse de una claridad expositiva en el tratamiento de la iconografía que recuerda otra obra vinculada a Pedro de Freila como es el retablo de la iglesia parroquial de Montemayor, a pesar de su defectuoso montaje. No obstante podrían establecerse otras relaciones con otros artistas, particularmente con Alonso de Mena, como ha señalado José Manuel Gómez-Moreno Calera al indicar ese tratamiento individualizado de las figuras mediante el relieve en este retablo y que Mena aplicó en las puertas de los armarios relicarios de la Capilla Real y en el monumento del *Triunfo de la Inmaculada*⁵⁴. También conviene resaltar las diferencias de diseño apreciables entre el conjunto de los relieves y las esculturas de *San Pedro* y *San Pablo* dispuestas en el primer piso; frente a la contención que caracteriza a los primeros, las tallas de los dos apóstoles, particularmente *San Pablo*, serían ejemplo de una mayor creatividad y de un aliento más dinámico y expresivo que se aleja del tratamiento del conjunto de los relieves y que nos guía hacia otra mano, mucho más experta, que no pudo ser la de Martínez Ramal. Por otra parte no hay que olvidar las diferencias en cuanto a dimensiones entre las esculturas del *Calvario*, de menor tamaño, y los relieves de los diferentes tableros. A pesar de la documentación publicada el retablo de Santiago ofrece muchos puntos oscuros en relación al maestro o maestros que tallaron sus diferentes imágenes.

La última noticia documentada sobre Juan de Freila corresponde al año 1635 y está relacionada con el retablo de San Miguel de Guadix, del que fue tasador, una pieza más que hay que unir al amplio catálogo de obras desaparecidas en esta diócesis. La intervención de Freila⁵⁵ nos es conocida gracias a las discrepancias surgidas con motivo precisamente de su tasación. El retablo había sido concertado por el pintor granadino Juan Ramírez de la Fuente, posiblemente un año antes. Según se desprende de la documentación, Juan Ramírez se había ocupado de

dorar y estofar el retablo y de realizar la pintura, concretamente seis tableros al óleo, por lo que solicitó la oportuna tasación. Ésta fue realizada por Juan de Freila, representando los intereses de la institución eclesiástica, y por Jerónimo Castaño, que representaba a Ramírez. La tasación de Freila fue desfavorable para el pintor granadino ya que aquél argumentó que no estaba bien realizado el trabajo y que faltaban cosas o labores por pintar. Ante esta situación se nombró un tercer tasador, Francisco Corral.

El retablo de San Miguel se encuentra hoy en día desaparecido pero se cuenta con el significativo testimonio de Manuel Gómez-Moreno González, que pudo verlo y realizar algunos comentarios y apuntes dados a conocer por José Manuel Gómez-Moreno Calera⁵⁶, y con una fotografía anterior a 1936. Se trataba de un retablo de traza arquitectónica con banco, un solo cuerpo dividido en tres calles por medio de grandes columnas compuestas o corintias y ático, con un grupo escultórico del *Calvario* en la calle central y remates laterales entre los que se aprecian las figuras alegóricas de las Virtudes. El conjunto se remataba con un frontón triangular con tímpano decorado. Las diferentes pinturas se distribuían en el banco y en las calles laterales, correspondiendo las dos inferiores a figuras de cuerpo entero. Evidentemente la estructura o armazón del retablo así como las esculturas debieron realizarse con anterioridad al contrato de la pintura y una duda inevitable que se plantea es si su tracista y autor pudo ser Juan de Freila. Con posterioridad a estas fechas se pierde el rastro acerca de este maestro que, con toda certeza había muerto ya en 1647.

5. MIGUEL DE FREILA GUEVARA.

El último miembro de la familia Freila vinculado en algún momento al mundo de la escultura fue el licenciado Miguel de Freile Guevara, documentado como cura de la iglesia de Torres de Alicún. En 1626 aparece ya asociado al mundo eclesiástico, como refrenda que fuese aspirante a la capellanía de Juan Alonso y Teresa de Castro al igual que su primo Diego Caderas⁵⁷. No obstante había aprendido el oficio familiar y en algún momento debió practicar la escultura ya que por su calidad de “maestro de escultura” fue nombrado, en noviembre de 1634⁵⁸ por el cabildo de la catedral de Guadix y su obispo, tasador del retablo de la capilla de San Fandila, realizado por el ensamblador Juan Martínez Ramal⁵⁹. Además de ese título, en el acta es denominado presbítero, detalle que no deja lugar a dudas acerca de su identidad. Las noticias acerca de la realización del retablo de San Fandila son muy escasas y aparecen relacionadas con los autos capitulares de la citada Catedral. Se ignoran los aspectos relativos a su traza e iconografía y concierto, aunque sí se sabe que el retablo había sido contratado y realizado por el ensamblador bastetano Juan Martínez Ramal y, según se desprende de la anotación de cabildo, una de sus condiciones incluía la tasación de la obra. El retablo debía estar concluido a finales de octubre del citado año o muy próximo a su conclusión procediéndose al nombramiento de un tasador que representase los intereses del cabildo. De una manera unánime tanto el Obispo como los canónigos decidieron que la obra fuese tasada por Miguel de Freila, acuerdo y decisión reflejada en los autos capitulares el día 4 de

noviembre⁶⁰. En la tasación participó también el carpintero Andrés Hernández. En todo caso el cabildo ordenaría una libranza de cincuenta reales a favor de ambos maestros con fecha 22 de diciembre del mismo año y que no debió ser efectiva debido al desacuerdo del Obispo, detalle que se hace constar en el margen del acta⁶¹.

La última noticia relacionada con este último miembro de la familia Freila es una Real Provisión de Ejecutoria de Hidalguía fechada en 5 de mayo de 1651, en la que se aportan noticias de índole personal, particularmente los pleitos y enfrentamientos sostenidos por este clérigo con otros personajes del Guadix de su época, en especial en la década de 1640. Aunque sin relación con cuestiones artísticas la documentación permite vislumbrar el cariz de las relaciones personales en el Guadix de mediados de siglo y, como se ha señalado en tantas publicaciones, la obsesión por el honor, la limpieza de sangre y la reivindicación de la condición de hidalguía aunque para ello hubiese que pleitear.

NOTAS

1. Vid. VALVERDE MADRID, José. «Pedro Freila Guevara. Un escultor barroco»: *Boletín de Bellas Artes*, 5 (Sevilla, 1977), pp. 169-200; AROCA LARA, Ángel. «La escultura cordobesa del seiscientos». En CAT. EXP. *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba: Diputación, 1986, pp. 180-184; RAYA RAYA, María Ángeles. *El retablo barroco cordobés*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980, pp. 29-32; AGUILAR DIOSDADO, Abilio. «Pedro de Freila Guevara: un proyecto de retablo para el convento del Espíritu Santo de Écija». En AA.VV. *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija*. Sevilla: Ayuntamiento, 1996, pp. 315-324; GARCÍA LEÓN, Gerardo. «El retablo mayor de la Merced Calzada de Écija»: *Laboratorio de Arte*, 19 (Sevilla, 2006), pp. 143-171; GALISTEO MARTÍNEZ, José. «Panorama escultórico andaluz de los siglos XVI y XVII: el caso de Córdoba». En GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco, 2010, pp. 377-382; LÁZARO DAMAS, María Soledad. «El retablo de la capilla de San Pablo de la Catedral de Córdoba, obra de Pedro de Freile Guevara y Juan de Espinosa» [en prensa].
2. VALVERDE MADRID, José. *Op. cit.*, p. 171.
3. Archivo de la Real Chancillería de Granada, sig. 4619-030. *Real Provisión ejecutoria de hidalguía de Miguel Freile Guevara y Álava* (1651).
4. Ambos apellidos fueron utilizados por Pedro de Freila Guevara en dos escrituras distintas de carácter personal en alusión a su madre. Al respecto véase el estudio ya citado de José Valverde Madrid.
5. VALVERDE MADRID, José. *Op. cit.*, p. 175.
6. Sobre este palacio vid. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Arquitectura mudéjar en la comarca de Guadix*. Guadix: Centro de Iniciativas Turísticas, 2009, pp. 102-104. Sobre su heráldica, vid. LEONARDI, Salvatore. *La historia de los primeros Barradas en la heráldica del Palacio de los Marqueses de Cortes de Graena y de Peñaflores en Guadix*. Guadix: Ayuntamiento, 2005.
7. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Op. cit.*, p. 112.
8. VALSECA CASTILLO, Ana y MARTÍN OJEDA, Marina. *Écija y el Marquesado de Peñaflores, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres*. Écija: Ayuntamiento - Fundación

- de los Marqueses de Peñafior y de Cortes de Graena, 2000, p. 71; LEONARDI, Salvatore. «De Portugal a Guadix pasando por Murcia. Datos para la historia de los primeros Barradas»: *Murgetana*, 114 (Murcia, 2006), p. 90.
9. VALSECA CASTILLO, Ana y MARTIN OJEDA, Marina. *Op. cit.*, p. 71.
 10. Archivo Municipal de Écija (AME). Archivo del Marqués de Peñafior, leg. 332, doc. 12. *Testamento de doña María de Autoguía*. Agradezco a Marina Martín Ojeda su atención y amabilidad así como su ayuda en la localización de diversos documentos relacionados con la familia Pérez de Barradas.
 11. La noticia la dio a conocer LEONARDI, Salvatore. «De Portugal...», p. 90. La referencia que se aporta en nuestro caso procede de la lectura directa del testamento conservado en el AME, Archivo del Marqués de Peñafior, leg. 334, doc. 17. *Testamento de Lope de Figueroa y Barradas*.
 12. Cfr. ASENJO SEDANO, Carlos. *Arquitectura religiosa y civil de la ciudad de Guadix. Siglo XVI*. Granada: Universidad, 2000, p. 143; LÁZARO DAMAS, María Soledad. «Ju-sepe del Olmo y Juan Antonio de Aguilar. Dos pintores del renacimiento giennense en la diócesis de Guadix»: *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 18 (Guadix, 2005), pp. 70-71.
 13. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «El patrimonio mueble de los conventos suprimidos por la desamortización en Guadix (1835-1838)»: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), p. 430; GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Mecenazgo y franciscanismo durante los siglos XVI al XIX en Guadix (Granada)». En PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (ed.) *El franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz*. Córdoba: Cajasur, 1999, pp. 404-405; LÁZARO DAMAS, María Soledad. «La espiritualidad inmaculista y su reflejo artístico en una catedral de titularidad mariana: Nuestra Señora de la Encarnación de Guadix». En AA.VV. *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*. Granada: Mouliáá Map, 2007, p. 453.
 14. TORRES, Alonso de. *Crónica de la provincia franciscana de Granada*. Madrid: Cisneros, 1984, p. 91.
 15. LEONARDI, Salvatore. «De Portugal...», pp. 53-106.
 16. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. *Op. cit.*, p. 430.
 17. GÓMEZ ROMÁN, Ana María. *Op. cit.*, p. 404.
 18. LÁZARO DAMAS, María Soledad. «La espiritualidad inmaculista...», pp. 448-449.
 19. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica*. Granada: Diputación, 1996, p. 397.
 20. *Ibidem*.
 21. A falta de la escritura original de concierto no puede descartarse que se trate de un *lapsus* de este historiador al redactar su obra, por otra parte editada con posterioridad a su muerte.
 22. Archivo Histórico Diocesano de Guadix (AHDGu), leg. 3671, exp. 177. *Inventario de la iglesia de San Juan de Baza*.
 23. GARCÍA DE PAREDES MUÑOZ, Antonio y FERNÁNDEZ SEGURA, Francisco José. *Baza. Guía. Historia y monumentos*. Baza: Ayuntamiento, 1985, p. 71.
 24. CASTILLO FERNÁNDEZ, Javier. *Baza*. Granada: Diputación, 2009, p. 166.
 25. Esta relación y las noticias de carácter familiar proceden del documento reseñado en la nota 3.
 26. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Las iglesias de las Siete Villas*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1989, p. 143.
 27. AHDGu. Caja 2972. *Libro 13 de actas capitulares (1634-1641)*, ff. 437v-438v. Sesión de 1 de julio de 1637.

28. Las referencias y la relación familiar entre ambos aparecen en las actas capitulares de noviembre y diciembre de 1643. De ellas se deduce que Miguel de Freila había arrendado unas tierras de la mesa capitular cuyo importe no abonó en el plazo estipulado por lo que fue reducido a prisión. Se deduce pues que era labrador. Su hijo se presenta como fiador, además de alegar la "pobreza y extrema necesidad" de su padre. No creemos, por tanto, que se trate del escultor Miguel de Freila sino de un pariente.
29. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada: Universidad, 1989, p. 426.
30. LÁZARO DAMAS, María Soledad. «La expresión arquitectónica del poder municipal: las casas de cabildo de Baza»: *Péndulo. Papeles de Bastitania*, 9 (Baza, 2008), p. 146.
31. *Ibidem*, pp. 155-157.
32. Archivo de Protocolos Notariales de Granada. Distrito de Baza. Escribano Gabriel Jiménez, leg. 329, ff. 763r-764v.
33. GALISTEO MARTÍNEZ, José. *Op. cit.*, p. 378.
34. ASENJO SEDANO, Carlos. *Pueblos e iglesias de Granada. Siglo XVI. La tierra de Guadix*. Granada: Universidad, 1992, pp. 22-23.
35. Para ello nos apoyamos en uno de los testimonios incluidos en el pleito de hidalguía sostenido en 1651 por Miguel de Freila Guevara, cura de la iglesia de Torres de Alicún.
36. ASENJO SEDANO, Carlos. *Arquitectura religiosa...*, p. 267.
37. *Ibidem*, p. 212.
38. Sobre la vecindad y actividad de este maestro en la ciudad de Granada, vid. GILA MEDINA, Lázaro. *Maestros de carpintería en la Granada Moderna según los escribanos de la ciudad*. Granada: Colegio Notarial, 2008, documentos 198, 214, 245 y 317.
39. GALISTEO MARTÍNEZ, José. *Op. cit.*, p. 378.
40. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Arquitectura religiosa...*, p. 37.
41. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Op. cit.*, pp. 433-434.
42. *Ibidem*, p. 434. Una fotografía de esta imagen en GIL ALBARRACÍN, Antonio. *Arquitectura e historia de Bacares y del Santísimo Cristo del Bosque, en el señorío almeriense del conde de la Puebla*. Almería: Griselda Bonet Girabet, 2004, p. 43.
43. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica*. Baza: Asociación Cultural de Baza y su comarca, 1978, v. 2, p. 432. En la actualidad no se conserva esta escritura en el legajo correspondiente.
44. *Ibidem*, p. 608.
45. Identificamos a este maestro con el ensamblador Juan Bautista Balfagón, autor de los retablos de Salobreña y del convento de Santa Cruz de Loja. Al respecto, vid. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Arquitectura religiosa...*, pp. 116 y 349; GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Juan Bautista Balfagón y la traza del antiguo retablo de Salobreña»: *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 5 (1991), pp. 145-154. En Murcia y Cartagena se documenta la presencia de dos maestros del mismo nombre, padre e hijo, vinculados a la albañilería, arquitectura e ingeniería. Al respecto, vid. AGÜERA ROS, José Carlos. «Maestros y trazas de arquitectura, ingeniería y retabística del siglo XVII en Murcia»: *Imafronte*, 8-9 (Murcia, 1992-1993), pp. 11-29.
46. Juan Martínez Ramal fue ensamblador y maestro de carpintería así como vecino de Baza durante el periodo documentado. Se ha documentado su trabajo como ensamblador en el retablo de San Fandila de la catedral de Guadix, y en el retablo de Santiago de Baza. Como otros maestros desarrolló su actividad laboral en otros lugares y de ello da fe su presencia también en Serón en diciembre de 1623 para tasar la planta de esta

- iglesia. Sobre la iglesia de Serón, cfr. GIL ALBARRACIN, Antonio. *El templo parroquial de Serón en los territorios almerienses del marqués de Villena*. Almería-Barcelona: Griselda Bonet Girabet, 1995, p. 68.
47. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Op. cit.*, v. 2, p. 611. Los datos aparecen en una escritura de poder de Cecilio López, otorgada en Huéneja a favor del convento de la Merced de Baza para cobrar en su nombre la citada cantidad.
 48. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Op. cit.*, v. 2, p. 612.
 49. GARRIDO PÉREZ, Manuel y SEGURA FERRER, Juan Manuel. «Tres obras inéditas del escultor Cecilio López Criado»: *Péndulo. Papeles de Bastitania*, 13 (Baza, 2012), pp. 71-90.
 50. *Ibidem*, p. 82.
 51. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Arquitectura granadina...*, p. 403.
 52. *Ibidem*, p. 405.
 53. GARRIDO PÉREZ, Manuel y SEGURA FERRER, Juan Manuel. *Op. cit.*, p. 81.
 54. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «La ornamentación arquitectónica granadina en la primera mitad del siglo XVII: Alonso de Mena, arquitecto, retablista y decorador». En GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, 2013, p. 127.
 55. AHDGu, leg. 3700, papeles sueltos. Otras noticias y fotografía del retablo pueden consultarse en GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Evolución de la retablistica granadina entre los siglos XVI y XVII». En GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura...*, p. 272.
 56. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La arquitectura religiosa...*, p. 434.
 57. AHDGu. Caja 2970. *Libro 11 de Actas Capitulares (1625-1628)*, sesión de 26 de mayo de 1626, f. 173v..
 58. ASENJO SEDANO, Carlos. *Arquitectura religiosa...*, p. 55; AHDGu. Caja 2972. *Libro 13 de actas capitulares (1634-1641)*, sesión de 4 de noviembre de 1634, f. 79v.
 59. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La arquitectura granadina...*, p. 426.
 60. ASENJO SEDANO, Carlos. *Arquitectura religiosa...*, p. 55; AHDGu. Caja 2972. *Libro 13 de actas capitulares (1634-1641)*, sesión de 4 de noviembre de 1634, f. 79v.
 61. AHDGu. Caja 2972. *Libro 13 de actas capitulares (1634-1641)*, sesión de 22 de diciembre de 1634, ff. 89v-90r.